

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche 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 a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche 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 mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

STRUCTURES IMAGINAIRES ET TEXTUELLES
DANS BALLADES DU TEMPS PRÉCIEUX DE
PIERRE PERRAULT

par Denis Larocque

Thèse présentée au Département
des Lettres françaises de
l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du doctorat
en littérature française

Hull, Québec, 1983.



Denis Larocque, Ottawa, Canada, 1984.

Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur Robert Vigneault pour son encouragement constant et sa présence généreuse tout au long de la préparation de ce travail. Sa rigueur, son sens critique, son érudition et ses grandes qualités de pédagogue demeurent pour moi un stimulant et un exemple.

Je remercie également Monsieur Hubert Larocque pour les listes statistiques et les concordances de vocabulaire, instruments fort précieux qui permettent une approche plus objective du phénomène littéraire.

Enfin, j'exprime toute ma gratitude à Madame Line Peterson Lavigne et à son équipe (Public-Hull (Trado) Ltée). Je recommande la compétence et la rapidité de leur travail.

TABLE DES MATIÈRES

	pages
INTRODUCTION.....	i
PARTIE ANALYTIQUE.....	1
1) Analyse du poème "Tout peut arriver...".....	3
2) Analyse du poème "Le Long de l'eau...".....	11
3) Analyse du poème "Paix...".....	23
4) Analyse du poème "Cimetière".....	32
5) Analyse du poème "Léendaire...".....	42
6) Analyse du poème "Outarde".....	55
7) Analyse du poème "Seul contre le verger".....	62
8) Analyse du poème "Paysage".....	73
9) Analyse du poème "Plus que naître".....	86
10) Analyse du poème "Viendra un temps...".....	109
11) Analyse du poème "Nudité".....	122
12) Analyse du poème "Nuit blanche".....	133
13) Analyse du poème "En Ouesse".....	152
14) Analyse du poème "À tes rivages...".....	171
15) Analyse du poème "Obstacle".....	181
16) Analyse du poème "Premier beau jour".....	193
17) Analyse du poème "Noces".....	205
18) Analyse du poème "À nous deux".....	215
19) Analyse du poème "Cheminement".....	226
20) Analyse du poème "Marécage".....	243
21) Analyse des poèmes "Ce jour-là..." et "Enfin...".....	260
22) Analyse du poème "Froidure".....	270
23) Analyse du poème "Labrador".....	278
24) Analyse du poème "L'Escargot pèlerin...".....	292

pages

25) Analyse du poème "Orange".....	302
26) Analyse du poème "Automne".....	311
27) Analyse du poème "Louisiane".....	325
28) Analyse du poème "Jazz".....	334
29) Analyse du poème "Sans retour".....	344
CONCLUSION.....	356
BIBLIOGRAPHIE.....	388

INTRODUCTION

Comme toute oeuvre authentique, l'oeuvre poétique de Pierre Perrault traduit une quête de sens. Cette dernière se révèle à une lecture attentive des structures langagières et poétiques¹ qui l'ordonnent ainsi qu'à l'interprétation de l'imaginaire symbolique et mythique² qui l'anime. Axé sur ces données, le présent travail met au jour les orientations du sens de cette oeuvre à partir d'un corpus d'étude: Ballades du temps précieux³.

1 Nous faisons nôtre la définition suivante de "structures langagières":

... une série de relations entre les éléments; ce n'est ni l'élément ni le tout, mais leurs relations qui constituent les structures, et le tout n'est que leur résultat.

(Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével, Dictionnaire de linguistique, Paris, Librairie Larousse, (1973) 1974, p. 455.

Comme nous l'expliquerons en détail plus loin, les structures poétiques se révéleront surtout à la lumière des principaux procédés de rhétorique et de versification ainsi que de la disposition des strophes.

2 Nous distinguons "symbole" et "mythe". Le premier terme fait ressortir le deuxième. Cependant, dans son fonctionnement, le symbole dynamise l'univers transcendant du mythe. Selon René Alleau, le "monde des êtres divins" ou des "Ancêtres mythiques" pour transcendant qu'il soit sur le plan du "Tout Autre" qu'implique l'expérience du sacré, n'en demeure pas moins accessible grâce à des rites et à des symboles qui ne "figurent" pas "allégoriquement" ni "conceptuellement" ce monde "non-humain" mais qui le ré-actualise dynamiquement. (La Science des symboles, coll. Bibliothèque scientifique, Paris, Payot, 1976, p. 56). C'est René Alleau qui met entre guillemets ou souligne.

3 Nous nous servons de la version parue dans Chouennes, poèmes 1961-1971, Montréal, Les Editions de l'Hexagone, 1975, p. 151-196. Nous avons choisi cette édition parce qu'elle constitue, jusqu'à présent du moins, la version finale du recueil. Toutefois, nous tiendrons compte de la première version (Montréal, Édition d'essai, 1963, non paginée), toutes les fois que des variantes d'ordre sémantique, syntaxique, rhétorique ou autre nous paraîtront significatives.

Deux objectifs animent notre recherche dans cette mise au jour. Le premier consiste à éclairer les structures textuelles (langagières et poétiques) du recueil choisi. Le deuxième se propose de dégager les grandes structures de l'imaginaire, de les interpréter et de voir dans quelle mesure ces structures ont pu influencer sur la composition du recueil et l'écriture des poèmes.

Au plan formel, le corps de notre travail comporte l'analyse de chacune des trente unités (poèmes) du recueil. Chacune de ces analyses éclaire déjà les orientations d'ordre symbolique et imaginaire de chaque poème. Dans la synthèse et la conclusion, nous regroupons, dans un premier temps, les différents réseaux symboliques et imaginaires du recueil à partir de deux points de repère: le temps et l'espace. A cette fin, nous utilisons l'analogie comme procédé de regroupement⁴. Dans un deuxième temps, nous interprétons les résultats fournis par la démarche analogique en nous servant des "structures anthropologiques de l'imaginaire"⁵ préconisées par Gilbert Durand pour inventorier et classer les dynamismes imaginaires. Dans un troisième temps, nous nous penchons sur la composition du recueil et nous dégageons quelques constantes de l'écriture poétique. Enfin, nous terminons par quelques considérations sur le sens global à donner au titre de l'ouvrage étudié.

4. Vu son importance, nous définissons plus loin ce procédé de même que son utilisation.

5. L'expression est empruntée au titre même de l'ouvrage de Gilbert Durand: Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes, Paris, Bordas, (1969) 1973, 550 pages. Il nous paraîtra utile de puiser également chez Mircea Eliade dont l'autorité en la matière complètera avec bonheur la thèse de Gilbert Durand.

Par rapport à nos préoccupations en poésie, le deuxième objectif (ayant trait aux structures imaginaires et mythiques) est le plus important, car il sous-tend notre approche du phénomène poétique de même qu'il conditionne pour une bonne partie la démarche formelle de notre travail. À cet égard, il convient, avant d'expliquer plus en détail les différentes étapes de notre recherche, de définir ce que nous entendons par la mise au jour des "orientations du sens".

Le terme "sens" équivaut normalement à "signifié", c'est-à-dire "le contenu sémantique d'un signe" (dictionnaire Robert), tandis que "orientations" renvoie aux diverses significations ou valeurs du sens ou signifié. Cependant, ces définitions restreignent le champ de nos préoccupations, dans le présent travail. À l'instar de Gilbert Durand⁶, la poésie est pour nous un phénomène d'imagination issu de l'imaginaire. Initialement, elle est fournie par les images. Autrement dit, davantage par le sens subjectif que par le sens objectif. En ce sens, il apparaît fondamental de bien nuancer les concepts de "signifié" et de "signifiant", d'images mentales et de signes conventionnels tels qu'a pu les définir Ferdinand de Saussure⁷. En effet, même si les images sont inévitablement formées à partir des signes du langage et nous sont données comme des produits agencés et plus ou moins complexes de ces signes, il n'en demeure pas moins que même les moins originales soutiennent un sens qui puise dans un domaine plus primitif du langage

6 Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, coll. Études, Paris, Bordas, (1969) 1973, introduction, p.15-66.

7 "Le signe linguistique unit... un concept et une image acoustique." (Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique, Paris, Payot, 1944, p. 98-99).

que ne le font les signes. Ces derniers, pourrait-on dire, sont régis davantage par l'univers culturel; par conséquent, ils auraient un caractère plus arbitraire.

Par ailleurs, le domaine de l'imaginaire et des images possède en propre son système, son code de référence: le symbole. Cette observation nous amène à accorder une place prépondérante au plan métaphorique de la représentation. Tout en étant différents l'un de l'autre, le signifié et le signifiant s'y organisent néanmoins en une cohérence dont le principe directeur répond d'abord à une spontanéité, une charge pulsionnelle qui obéit elle-même à des impératifs de l'ordre de l'inconscient collectif. En regard de cette perspective, il s'agit pour nous de conserver, tout au long de notre travail, une attitude de complaisance face à l'imaginaire et à ses manifestations et de "suivre le poète jusqu'à l'extrémité de ses images sans réduire jamais cet extrémisme qui est le phénomène même de l'élan poétique⁸". L'imaginaire, croyons-nous, surgit sous la plume du poète comme le rêve chez l'enfant: les deux apparaissent sans conceptualisation préalable, mais appartiennent pourtant à l'héritage symbolique légué par les civilisations.

Jusqu'à maintenant, notre approche rend compte de l'attitude requise de la part du lecteur s'il veut respecter le caractère sensible de l'image poétique. Elle considère la partie inconsciente du symbole, en quelque sorte héréditaire, qu'une approche trop objective risquerait de

8 Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, Paris, Presses universitaires de France, (1957) 1974, p. 198.

passer sous silence. Cependant, à ce stade, une difficulté demeure: comment établir des liens entre les aspects universels du patrimoine psychique légué par l'image, et les aspects contemporains ressortissant à un ouvrage comme Ballades du temps précieux? En d'autres termes, comment mettre en relief des relations cohérentes de sens entre, d'une part, l'imaginaire tel que défini précédemment dans le sens d'une anthropologie du symbole et, d'autre part, les aspects d'une réalité matérielle, historique, sociale et cosmique contenus dans l'univers poétique de Pierre Perrault? Gilbert Durand résout le problème en proposant au lecteur de se placer dans ce qu'il appelle le "trajet anthropologique"⁹, c'est-à-dire "l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social"¹⁰. Deux corollaires ressortissent à cette définition. Nous les adoptons d'emblée, car ils appuient bien la conception et la méthode d'approche que nous nous faisons de la poésie. Le premier dit "qu'il y a genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice-versa"¹¹. Le deuxième affirme que "le symbole est toujours le produit des impératifs bio-psychiques par les intimations du milieu"¹².

Lorsque l'auteur des Structures anthropologiques de l'imaginaire

9 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 38.

10 Id., Ibid., p. 38.

11 Id., Ibid., p. 38.

12 Id., Ibid., p. 39.

parle de "incessant échange" et de "genèse réciproque"¹³, il définit le champ de l'imaginaire comme l'espace psychique, à variables multiples, compris entre le patrimoine psychique de l'humanité et la réalité socio-historique, tous deux contenus dans n'importe quelle oeuvre. Le symbole devient alors le résultat du travail effectué au plan de l'imaginaire. Il est le produit du trajet incessant entre le geste pulsionnel et l'environnement matériel, historique, social et cosmique. Pour mieux nous faire comprendre, donnons un exemple à partir de Ballades du temps précieux. Le terme "verger" peut, dans un même poème, avoir deux valeurs dont la "réciprocité" peut être vérifiée. Tantôt, il désigne l'espace clos où le poète se réfugie pour échapper au temps. Tantôt, il signifie l'espace-pays à venir. Mais la plupart du temps, les deux valeurs s'attirent. Elles agissent l'une sur l'autre dans un rapport de dynamisme réciproque pour déterminer le sens global du symbole. Conjointes, elles forment un tout d'ordre imaginaire où la part, spécifiquement québécoise, tout en continuant de participer à une réalité concrète, nous est cependant donnée selon l'ordre propre à la poésie. Cette dimension appelle l'imaginaire au même titre que les symboles inhérents au patrimoine psychique de l'humanité. Somme toute, dans le trajet anthropologique où le symbole est le principe d'organisation dynamique, "la réversibilité des termes est le propre du produit comme du trajet"¹⁴. C'est pourquoi le champ d'investigation du lecteur devra toujours se situer, en priorité, à l'intérieur des bornes de ce trajet.

13 Expressions empruntées à Jean Piaget dans Introduction à l'épistémologie génétique, vol. I, Presses universitaires de France, Paris, 1950, p. 36 et citées par Gilbert Durand dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 38, note 2. Piaget définit la notion de genèse réciproque par "l'équilibre mobile" et la "réversibilité".

14 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 39.

La nécessité de s'en remettre avec déférence aux images ne doit toutefois pas se départir d'une rigueur analytique. Pour assurer la justesse de la perception, des classifications ainsi que de l'interprétation des images et des symboles, il faut choisir une méthode d'enquête qui nous conduise à repérer ce que Gilbert Durand appelle les "constellations d'images". Cette méthode dite de "convergence" et semblable à la "variation thématique"¹⁵ consiste à rechercher des rapports d'homologie (correspondances de sens) entre les images et les symboles, selon un principe organisateur ou une loi déterminée. Par exemple, le déroulement du discours de Ballades du temps précieux fait que les termes "fleur", "fruit", "branche", "arbre" et "verger" constellent. Progressivement, ils forment un ensemble homogène, plus précisément une structure de sens symbolique. On dira alors que ces éléments sont "convergensts", "forment des polarités" ou encore, sont "isomorphes"¹⁶. Cependant, nous demandons au discours de Ballades du temps précieux ce que Gilbert Durand sollicite des sciences humaines, car le type d'enquête choisi doit être adapté au genre étudié.

En effet, le champ d'investigation de Gilbert Durand est différent du nôtre. L'auteur de Les Structures anthropologiques de l'imaginaire effectue un travail de synthèse. Il s'ingénie à repérer les constellations

15 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 41.

16 Régie par les continuités de sens dans le poème, l'isomorphie rapproche deux ou plusieurs éléments qui, normalement, n'ont aucune propriété sémantique commune: "On dit qu'il y a isomorphie entre deux structures de deux ordres différents de faits quand elles présentent toutes deux le même type de relations combinatoires..." (Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével, Dictionnaire de linguistique, p. 270).

d'images qui offrent un visage constant à travers les âges et les cultures. Ces polarisations s'articulent pour lui autour de noyaux organisateurs empruntés à la psychologie du mouvement (réflexologie) car, dit-il, "il nous est apparu plus commode de partir du psychique pour descendre vers le culturel¹⁷". Considérant donc que le "psychique" se maîtrise mieux que le "culturel", la réflexologie des "gestes dominants"¹⁸ lui fournit le cadre à partir duquel se développent progressivement les couches de l'imaginaire: schèmes, images, symboles, archétypes, mythes et structures¹⁹.

Toutefois, bien qu'elle fixe le cadre référentiel, la psychologie ne peut, à elle seule, dégager de façon convaincante le contenu imaginaire, à plus forte raison celui d'une oeuvre poétique. Elle doit elle-même puiser abondamment dans d'autres sciences humaines pour combler les lacunes de sa jeunesse. Il faut voir là, nous semble-t-il, la raison principale pour laquelle Gilbert Durand a eu recours aux "régimes de l'image" pour dégager les constantes imaginaires à travers les âges. À ce chapitre, l'archéty-

17 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 44.

18 Id., Ibid., p. 47-51. Ces gestes dominants sont au nombre de trois: postural, digestif, copulatif. On comprendra mieux cette option de la part de Durand si l'on songe aux nombreuses recherches convaincantes de Jean Piaget sur la petite enfance.

19 Les structures se regroupent elles-mêmes en structures plus générales appelées régimes de l'image: "Pour l'instant, contentons-nous de définir une structure comme une forme transformable, jouant le rôle de protocole motivateur pour tout un groupement d'images, et susceptible elle-même de groupement en une structure plus générale que nous nommerons régime." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 66). Au nombre de deux, les régimes prêtent leur nom aux deux premières parties de l'ouvrage de Gilbert Durand.

pologie supplée les insuffisances de la psychologie²⁰. Pour l'auteur de Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, elle offre l'avantage de pouvoir remonter jusqu'aux sources des expressions humaines de la réalité quotidienne.

Au point de départ, nous aurions pu considérer comme acquis les régimes ainsi proposés et voir dans quelles proportions auraient pu y correspondre les constellations d'images et de symboles contenues dans Ballades du temps précieux. Par la suite, nous aurions évalué l'importance de chacune d'elles. Toutefois, nous avons choisi de procéder à partir d'un examen du discours de chaque poème. Cette démarche nous a paru plus conforme à l'analyse littéraire. D'une part, elle garantit la justesse de perception et d'interprétation des images et des ensembles que celles-ci forment dans le recueil. D'autre part, elle ne va pas à l'encontre de notre souci de préserver le caractère primitif de l'image et du symbole. Enfin, elle nous conduit à dégager des conclusions par rapport aux structures imaginaires et textuelles des unités du recueil.

Pour résumer, le sens est pour nous le résultat d'un phénomène métaphorique dont le caractère est d'être associatif et cumulatif. Mis en lumière par un acte de découpage du discours, il se présente donc à nous par petites couches qui se superposent progressivement pour former des ensembles de sens plus large.

20 "Ce sont ces ensembles, ces constellations, où viennent converger les images autour de noyaux organisateurs que l'archétypologie doit s'ingénier à déceler à travers toutes les manifestations de l'imagination." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 41).

Une bonne mise au jour du sens ne peut avoir lieu qu'à la suite d'une description attentive des principaux éléments constitutifs d'un texte, même si nous privilégions l'imaginaire. En ce sens, nous considérons Ballades du temps précieux comme une unité autonome de sens susceptible de dévoiler des attitudes fondamentales quant à l'orientation de l'œuvre entière de Pierre Perrault²¹. Toutefois, l'autonomie du recueil est elle-même antérieurement assurée par les trente (30) unités ou poèmes qui la composent. Quant au poème, nous l'envisageons comme une unité d'individualisation créatrice. Cependant, nous ne le considérons pas comme un discours à caractère purement instantané "qui doit être lu au niveau de sa littéralité comme une pure configuration phonique, graphique et sémantique²²". En effet, le poème n'est pas qu'une pure forme du langage, la chaîne logique d'une certaine manière de parler. Il rassemble aussi des expressions constantes d'aspects ignorés de prime abord par l'humain, dont le langage est le résultat ou le produit, et qui ne demandent qu'à être expliqués²³. Ces manifestations d'aspects cachés proviennent évidemment de l'imaginaire tel que nous l'avons

21 "Tout choix du matériel d'observation comporte une part d'arbitraire inévitable. Le "corpus" doit satisfaire à deux règles contradictoires: être suffisamment étroit pour ne pas décourager la recherche, et suffisamment large pour permettre l'induction." (Jean Cohen, Structures du langage poétique, coll. Champs, Paris, Flammarion, (1966) 1977, p. 11). Notre recherche autour de Ballades du temps précieux vérifiera la pertinence de cette affirmation.

22 Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, coll. Points, Paris, Seuil, (1972) 1979, p. 198.

23 "Or la poésie, comme le mythe, est inaliénable. Le plus humble des mots, la plus étroite compréhension du plus étroit des signes, est messager malgré lui d'une expression qui nimbe toujours le sens propre objectif." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 496).

précisé plus haut. En conséquence, le poème sera pour nous une configuration à la fois syntaxique, phonique et strophique ainsi qu'une expression de l'imaginaire. À ce titre, la première dimension garantit une lecture satisfaisante de la deuxième. D'où notre conviction que la signification d'un poème peut être expliquée sans avoir recours à des éléments qui lui sont extérieurs²⁴. En effet, il nous apparaît aléatoire d'essayer d'établir des continuités de sens trop poussées au plan de la composition du recueil, compte tenu d'un arrangement qui pourrait n'être pas rigoureux dans sa présentation. La faute en incombe moins au poète qu'à la logique de l'imaginaire qui échappe à ce dernier au moment de l'écriture. Dans le même ordre d'idées, nous ne croyons pas nécessaire d'établir la chronologie des unités du recueil. Une telle recherche, en plus de représenter un travail considérable d'enquête au niveau des indices biographiques, éclairerait bien moins les orientations de sens du recueil et de l'œuvre que l'étude de l'imaginaire. De plus, ce genre d'information irait à l'encontre de notre critère d'autonomie du poème tel que nous le concevons.

La partie analytique de notre travail comportera donc la description de chaque unité du recueil choisi. La recherche s'effectue selon l'ordre de présentation. Chaque description se déroule en trois étapes:

24 Par éléments extérieurs, nous entendons tout ce qui n'a pas trait directement à la littéralité syntaxique, phonique et graphique ainsi qu'à l'imaginaire. Dans ce dernier cas, il sera toutefois nécessaire, pour fins d'interprétation, de recourir parfois à différentes sources: histoire des religions, archéologie, archétypologie. De plus, si un terme ou symbole a une valeur significative dans l'œuvre de Perrault, mais qu'il apparaît une seule fois ou peu fréquemment dans Ballades du temps précieux, nous ferons référence, à l'occasion, aux autres ouvrages de l'auteur.

- 1) la division du poème en séquences;
- 2) l'analyse littérale;
- 3) l'interprétation du sens global.

La première met en valeur les grandes articulations qui régissent la communication entre la phrase et le poème. La deuxième analyse les relations entre le signifié et le signifiant. Elle fournit les indices nécessaires à l'organisation sémantique du poème. La troisième découle des deux premières. Elle souligne les réseaux de sens contenus dans le poème.

Au plan de l'analyse littérale²⁵, la signification d'une unité ressort de plusieurs aspects. Nous procédons à l'approfondissement des continuités et des ruptures axiales²⁶ à partir d'un examen de la syntaxe, de la versification, des éléments significatifs du vocabulaire et de la rhétorique. Tous ces aspects nous fournissent suffisamment d'information pour la division du poème en séquences, et l'interprétation du sens global. Pour la syntaxe, nous soulignons les principaux procédés: les modalités verbales et pronominales; le mouvement de la phrase ordonné par les juxtapositions, les coordinations, les regroupements ou les segmentations; l'absence ou la présence signifiante de la ponctuation. Par ailleurs, l'examen de l'armature poétique renforce l'étude de la syntaxe. Nous examinons alors la disposition des plans strophiques, la longueur des vers et des strophes, la distribution des éléments de fond dans le vers et enfin, les procédés de versification favorisés dans le recueil: refrains, sonorités, rejets pour nommer

25 La division en séquences et l'interprétation du sens global découlent tout naturellement de l'analyse littérale. Il n'est donc pas nécessaire d'en expliquer la démarche contrairement à cette dernière.

26 Vu l'importance de ces continuités et de ces ruptures, nous précisons plus loin ce que nous entendons par "axes".

les principaux. Pour le vocabulaire, il nous paraît nécessaire de mettre en valeur plusieurs termes ou expressions d'autant plus que certains appartiennent presque exclusivement au patrimoine québécois. Pour ce qui a trait à la rhétorique, nous clarifions les images par l'approfondissement des principaux procédés par lesquels ces images se manifestent: connotations, rapports comparatifs et métaphoriques, répétitions, redondances, disposition en chiasme, etc. Cette démarche conduit tout naturellement à relier les termes et les images selon leur allégeance ou affinités. C'est à ce stade surtout que l'isomorphie s'avère un instrument utile de regroupement. Elle met au jour les rapports associatifs ou contrastifs qui animent chaque unité pour en accomplir ou en annihiler la mise en parole.

Notre regard porté sur la syntaxe repose sur la conceptualisation saussurienne des "signes linguistiques". En saisissant les liens entre ces signes, cet aspect éclaire ce que les linguistes appellent "l'axe syntagmatique" du discours²⁷. Par ailleurs, au fur et à mesure de sa mise au jour, l'axe syntagmatique dévoile progressivement d'autres rapports: les rapports paradigmatiques²⁸. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les divers liens existant entre ces axes. À la suite de Jean-Pierre Richard, nous parlerons

27 L'axe syntagmatique est l'"axe horizontal des rapports entretenus par les unités dans la chaîne parlée." (Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin, Christiane Marcellesi, Jean-Baptiste Marcellesi, Jean-Pierre Mével, Dictionnaire de linguistique, p. 60).

28 Les rapports paradigmatiques forment l'axe paradigmatique, c'est-à-dire l'"axe vertical des rapports virtuels entretenus par les unités susceptibles de commuter." (Id., Ibid., p. 60). Commutable (pour commuter): "On dit que deux éléments d'expression (phonèmes, morphèmes, syntagmes) sont commutables quand ils entrent dans de nombreuses constructions identiques, c'est-à-dire quand ils ont des environnements identiques: ils peuvent alors se substituer l'un à l'autre avec la même validité grammaticale." (Id., Ibid., p. 100). Le terme nous sert également lorsque nous parlons des unités de sens.

alors de "rapports d'homologie"²⁹ possibles entre les éléments des deux axes. En effet, "horizontalité signifiante" et "verticalité métaphorique" restreignent moins notre champ d'approche de l'imaginaire. Dans l'optique saussurienne, les rapports syntagmatiques tendent à confiner nos observations trop exclusivement au seul domaine de la parole (au caractère linéaire de la chaîne parlée), tandis que les rapports paradigmatiques se fondent trop à notre sens sur la simple opposition des termes. Notre étude autour des deux axes doit donc être comprise comme une espèce de travail de laboratoire dont le but est d'assurer une approche plus précise de la représentation métaphorique (symbolique et imaginaire) de Ballades du temps précieux. Prenons un exemple dont nous nous sommes déjà servi pour illustrer les constellations d'images. Les termes fleur, fruit, branche, arbre et verger peuvent entretenir, dans un même poème, des rapports de sens au plan de la chaîne parlée, c'est-à-dire de l'axe syntagmatique. Par ailleurs, arbre et verger n'ont pas, au point de départ, de concordance obvie de sens. C'est l'établissement de rapports paradigmatiques, donc d'un certain degré métaphorique, qui permet d'associer le composé branche-arbre à l'unité fleur-fruit-verger et de placer le tout sur une trajectoire d'ordre imaginaire pouvant être interprétée.

Parvenue à ce stade, notre recherche dispose de toutes les données appropriées pour interpréter le sens global de chaque poème. La partie

29 "Les structures verbales qui informent l'ordre de l'horizontalité signifiante - la linguistique dirait contiguïté - entrent en rapport d'homologie avec les structures de perception ou de rêverie telles qu'elles se disposent en grappe dans la latence du poème... dans l'ordre de la verticalité métaphorique de la "sélection". (Jean-Pierre Richard, Onze Études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, 1964, p. 9-10).

analytique de notre travail aura donc permis d'évaluer l'autonomie du discours poétique élaboré par chaque unité. Mais notre étude demeure incomplète tant au niveau de l'interprétation du sens global du recueil que de la conception de notre travail. Nous sommes en présence de trente descriptions. Comment assurer des liens de sens entre elles? La réponse nécessite une démarche complémentaire.

Dans un premier volet de la synthèse et de la conclusion, nous établissons des relations de sens entre les diverses unités du recueil. Cette entreprise se justifie, d'une part, par l'obligation de combler les lacunes inhérentes à la fragmentation du sens. En effet, les poèmes n'offrent pas un même poids de signification, certains présentant des expériences plus partielles ou épisodiques que d'autres. D'autre part, cette approche méthodologique trouve également son approbation dans l'intention finale de notre étude: rejoindre l'expression sensible du langage symbolique, imaginaire et mythique de Ballades du temps précieux. Or, un tel projet peut être mené à bien dans la mesure où l'on peut établir des catégories d'images qui tiennent compte des constantes et des variantes symboliques, imaginaires et mythiques du recueil. Dès lors s'impose la recherche de nouveaux regroupements fondés sur une concordance des fonctions symboliques.

Ce souci d' étoffer davantage notre catégorisation symbolique nous force à utiliser un nouveau procédé qui aura pour tâche de compléter le travail déjà commencé par l'isomorphie, sans pour autant éliminer ce dernier

procédé. Aussi sommes-nous appelé à considérer l'analogie³⁰ comme le principe logique susceptible de rejoindre le mieux la grande variété de formes adoptées par le symbole. En transférant un ordre découvert dans un système dans un autre système de valeurs, le procédé analogique est donc capable de fournir de nouvelles catégories isomorphiques qui rendront possible une meilleure interprétation de la complexité imaginaire contenue dans Ballades du temps précieux. Des objets ayant été isolés afin de mieux en saisir la nature, l'analogie, en quelque sorte un vecteur perfectionnant, réunit ces objets par la similitude, plus précisément par une typologie symbolique issue d'un nouveau rapport entre les images et les symboles. Il s'agit donc de dégager ce que René Alleau appelle des "séries de différences identiquement variables"³¹.

Donnons un exemple pour bien illustrer, d'une part, la différence entre l'isomorphie et l'analogie et, d'autre part, leur rôle complémentaire dans notre recherche. D'abord, soit cinq (5) constellations d'images obtenues par le procédé isomorphique:

- 1) fruits, fleurs, arbre, branche, verger...
- 2) vent, parfums, îles, rivages, navire, coquillage...
- 3) poisson, oiseau, outarde, cri, flèche, vol, danse...

30 Nous empruntons à Harald Høffding notre définition de l'analogie: "une similitude de rapports entre deux objets, similitude qui n'est pas fondée sur des propriétés particulières ou des parties de ces objets, mais sur des rapports réciproques entre ces propriétés ou ces parties." (Harald Høffding, Le Concept d'analogie, trad. R. Perrin, Vrin, Paris, 1931, p. 7; Cité par René Alleau, La Science des symboles, coll. Bibliothèque scientifique, Paris, Payot, 1976, p. 83).

31 René Alleau, dans La Science des symboles, coll. Bibliothèque scientifique, Paris, Payot, 1976, p. 85.

4) pierre, statue, pluie, bronze, sculpture, mur, matière...

5) cimetière, mort, dieux...

Ces cinq réseaux convergents constituent cinq (5) "séries de différence" et n'entretiennent pas à priori de "propriétés particulières" de sens. Si on considère toutefois le recueil en question comme un seul et même discours à "variables multiples", l'analogie permet, par le sens déchiffré des unités au niveau de l'analyse littéraire, d'une part, de rapprocher les trois (3) premières constellations et, d'autre part, les deux dernières. Il en ressortira deux nouveaux composés dont les contenus respectifs se répartiront symboliquement en deux forces contrastantes, l'une positive (composé I: constellations 1, 2, 3), l'autre négative (composé II: constellations 4 et 5). Cet exemple démontre bien le rôle particulier confié ici à l'analogie: regrouper des éléments symboliques (au point de départ différents) dans une même catégorie de sens³². Ainsi, l'utilisation de l'analogie garantit des résultats plus justes dans la classification des éléments symboliques et par là une meilleure interprétation de l'imaginaire.

Cependant, même si elle s'avère un procédé d'exploration et d'unification susceptible de créer de nouvelles relations d'ensemble, l'analogie risque, par anticipation, de faire disparaître la singularité d'un objet (déjà isolé pour explication) dans une systématisation globale de l'interprétation. Le concept d'analogie est employé lui-même de manière analogi-

32 L'analogie est habituellement utilisée dans l'ordre rationnel des objets. Mais il est possible, comme nous le faisons et à l'instar de René Alleau, de l'adapter au matériau imaginaire.

que³³. Il transporte ses propres déformations en ce qu'il peut être soumis à des éléments difficilement contrôlables. C'est pourquoi il nous a paru nécessaire de secourir pour ainsi dire l'analogie en partant des deux aspects symboliques les plus importants de toute dynamique imaginaire: le temps et l'espace. Cette manière de procéder s'explique d'autant plus facilement que les préoccupations d'ordre temporel et spatial ont une place privilégiée dans Ballades du temps précieux. Par ailleurs, un retour constant à notre base référentielle, soit l'analyse des poèmes, assurera un cadre valable quant à l'objectivité de nos catégories analogiques.

Dans un deuxième volet, nous nous penchons sur l'interprétation des catégories analogiques décelées auparavant. Pour utiliser les termes de Claude Lévi-Strauss dans son Anthropologie structurale, il s'agit de démontrer comment, sous le "diachronisme" de l'image poétique, le symbole révèle le "synchronisme" des séquences imaginaires qui animent toute l'armature symbolique de Ballades du temps précieux. Dans un premier temps, nous dégagons le fil conducteur, c'est-à-dire le(s) symbole(s)-clé(s) ou archétype(s) qui peuvent le mieux représenter une catégorie de symboles. Or, tout symbole comporte une représentation du visible et de l'invisible dont il faudra tenir compte, comme dans l'analyse des poèmes. Pour nous, la partie visible, rappelons-le, fait écho au domaine matériel, social, culturel et historique. La part de l'invisible renvoie à une multiplicité

33 À cet égard, René Alleau précise: "Dans cette perspective, on discerne mieux pourquoi l'unification analogique elle-même est toujours nécessairement inachevée puisqu'elle n'aboutit jamais, par définition, en tant que telle à l'identification totale. Ainsi demeure-t-elle toujours ouverte au jeu réciproque des parties constitutives et des rapports changeants au surcroît expérimental et conceptuel entre des totalités concrètes." (La Science des symboles, coll. Bibliothèque scientifique, Paris, Payot, 1976, p. 92).

possible de sens pour un même symbole et explicable par une résurgence d'ordre mythique. Or, cette dernière se manifeste constamment dans la partie visible. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, il conviendra de souligner comment un symbole-type, initialement d'ordre mythique, s'incarne dans une représentation québécoise pour ensuite reprendre son dynamisme et sa permanence mythique³⁴. Dans un troisième temps, partant du principe que les ensembles symboliques sont régis par les archétypes et correspondent aux mythes³⁵, nous interprétons les ensembles fournis par notre recherche autour de Ballades du temps précieux à la lumière des trois groupes de structures de l'imaginaire qui, selon Gilbert Durand, agissent en constantes, bien qu'à divers degrés, dans toute civilisation. Les premières structures, dites schizomorphes, participent du régime diurne de l'image. Les deuxièmes sont appelées mystiques et appartiennent au régime nocturne de l'image. Les structures synthétiques forment le troisième groupe. Elles font appel, comme les deuxièmes, au régime nocturne. Toutefois, et c'est là le plus important, elles tendent à concilier les contradictions inhérentes aux deux premiers groupes et cela, au moyen du facteur "temps", de sorte qu'elles inaugurent une dramatisation progressiste du discours, cyclique ou

34 "Le mythe est le discours ultime où se constitue la tension antagoniste fondamentale à tout discours, c'est-à-dire à tout développement du "sens"." (Gilbert Durand, "L'Univers du symbole", cité par René Alleau dans La Science des symboles, p. 85).

35 "Nous entendons par mythe un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 64).

totale³⁶.

À partir de toutes ces données portant sur les structures symboliques et imaginaires, nous sommes en mesure, dans un troisième volet, de souligner les influences de ces structures sur l'organisation du recueil et sur l'écriture poétique. Enfin, nous terminons par quelques observations sur le sens global à donner au titre de l'ouvrage étudié.

Il nous reste à donner, à la lumière de ce qui a été établi, quelques précisions supplémentaires sur certains termes ou expressions que nous comptons utiliser. Ainsi, nous emploierons fréquemment les expressions "discours symbolique et imaginaire" ou "représentation symbolique et imaginaire". Dans notre esprit, le symbole révèle l'imaginaire. Mais ces formules sous-entendent surtout l'organisation progressive de la représentation imaginaire en schèmes, en images, en symboles, en archétypes (symboles-clés) et en mythes. Par ailleurs, le mot "schème" peut prêter à confusion. Il signifiera pour nous une trajectoire ou une orientation de la conscience imaginaire. Anticipe-t-elle un devenir innovateur, on dira alors que cette conscience est placée sur un "schème de la hauteur". Au contraire, si elle subit l'influence d'un passé néfaste, elle est sous le signe d'un "schème de la descente". Par ailleurs, le terme "antiphrase" reviendra souvent dans nos propos. Il correspond à une inversion des valeurs reliées à un ensemble symbolique ou encore, à la conversion d'un régime de la représentation en un

36 Pour plus d'explications touchant les différentes structures, nous renvoyons à Gilbert Durand, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire:

- 1) pour les structures schizomorphes, voir p. 202-215;
- 2) pour les structures mystiques, voir p. 307-320;
- 3) pour les structures synthétiques, voir p. 399-410.

autre régime. Dans un même ordre d'idées, on parlera de "dialectique symbolique et imaginaire" pour signaler la présence d'une dualité au sein de la symbolisation. Si les diverses composantes d'une telle dualité viennent à s'équilibrer, on soulignera le fait par les termes "harmonisation" ou "homogénéisation". Enfin, l'expression "conscience agissante" s'adressera plus particulièrement au pouvoir de transformation de la conscience poétique. Par exemple, cette conscience aura la faculté de métamorphoser un souvenir douloureux en une composante dynamique du vécu.

Nous n'avons pas voulu innover par rapport à la méthode de Durand puisque notre sujet consistait à exposer son approche de l'imaginaire. En ce sens, nous avons suivi de près sa démarche en soulignant les grandes articulations du système qu'il élabore. Ce faisant, nous avons délaissé les aspects trop spécialisés ou généraux de ce système pour mettre l'accent sur les étapes par lesquelles l'imaginaire (ses manifestations imageantes et symboliques) se révèle et peut ainsi éclairer le processus de création d'une oeuvre littéraire. La méthode de Durand apporte une richesse sans égale à la lecture critique d'une oeuvre, pour la bonne et simple raison qu'elle respecte l'autonomie de l'image en la considérant comme un phénomène en soi, mais sans mystère. En effet, l'image n'est plus désormais une ténébreuse fantaisie de l'esprit, mais une expression porteuse de sens, greffée sur le corps humain et rattachée par des gestes primitifs au milieu humain et social.

Par ailleurs, une étude sans points de repère langagiers comme base référentielle risque de conduire à une interprétation subjective,

voire superficielle d'une oeuvre littéraire. Comme le point de départ de Durand lui-même résidait dans un cheminement critique, nous avons voulu faire de même en prenant, pour ainsi dire, nos propres distances par rapport à ce dernier. C'est ainsi que nous avons été amené à adopter une méthode analytique basée sur l'induction et qui ne néglige pas les goûts actuels de la critique littéraire pour la sémiologie. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, en choisissant un recueil fictif élargi par la suite à l'oeuvre d'un auteur, nous avons tenté de démontrer comment la science littéraire ne pouvait que mieux se porter si on équilibrait étude de langage et étude de l'imaginaire. Car à l'heure actuelle, croyons-nous, la critique littéraire et, surtout, la critique universitaire souffrent d'excès de bonne volonté. Ces dernières finissent par rendre la littérature hermétique, spécialisée, en privilégiant une option au détriment d'une autre. À l'aube des années 80, il nous semble que l'étude de la poésie doit consacrer ses efforts à vouloir concilier science et art, réalité quotidienne et réalité mythique³⁷. À l'avenir, nous croyons donc qu'une lecture d'oeuvre(s) dirigée dans cette voie permettra l'avancement de la science littéraire.

37 "Un humanisme planétaire ne peut se fonder sur l'exclusive conquête de la science, mais sur le consentement et la communion archétypale des âmes." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 498).

PARTIE ANALYTIQUE

TOUT PEUT ARRIVER...

1
1 parfois un oiseau
2 tenant toute la place dans un verger inconnu

2
3 parfois un vent
4 élève la voix pour alerter les pommiers

3
5 parfois un silence
6 très bas, longtemps creusé, forgé comme une lance,
7 devenant aigu, tenace, perçant
8 comme si la montagne agonisait

4
9 on ne peut pas
10 tout expliquer par les quatre lunes

ANALYSE DU POÈME

"Tout peut arriver..."¹, par son titre et sa position de poème liminaire, annonce l'exploration symbolique et imaginaire que la conscience agissante du poète effectuera tout au long du recueil et dont chaque poème marquera un jalon. Caractérisé par l'absence de protagonistes et d'action véritablement humains, il n'est cependant pas dépourvu de toute présence et de tout mouvement; on retrouve ces derniers aux plans symbolique et imaginaire. Le poème comporte deux séquences. La première, constituée des trois premières strophes, est ponctuée par un procédé anaphorique souligné par "parfois". La deuxième, soit la dernière strophe, s'élabore sur le ton du dicton.

La première strophe se distingue par une relation entre l'élément "oiseau" et l'élément "verger". La mise en relief du premier, tant au niveau du vers et du rejet verbal que du sémantisme ("tenant toute la place"), indique le fait que, symboliquement, la présence animale occupe tout l'espace végétal. Ce phénomène d'accentuation vise à doter l'oiseau d'une mission hyperbolique auprès du monde anonyme ("inconnu") représenté par le verger. Par ailleurs, l'article "un", placé devant chacun des deux éléments, suggère

1. Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, Montréal, Editions d'Essai, 1963, non paginé; repris dans Chouennes, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1975, p. 153. Pour nos analyses, nous nous servons de la version du recueil parue dans Chouennes (p. 151-196) parce qu'elle constitue, jusqu'à maintenant, l'arrangement définitif voulu par le poète. Cependant, toutes les fois que nous rencontrerons une variante importante pour le sens, nous le noterons.

Dans un autre ordre d'idée, pour un même ouvrage utilisé plus d'une fois, nous ferons la référence, par exemple, de la manière suivante: Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p...

la dimension microcosmique du monde complémentaire formé par l'oiseau et le verger par rapport à l'univers entier. En effet, il s'agit d'un oiseau et d'un verger dans la pluralité de tous les oiseaux et de tous les vergers du cosmos. En ce sens, l'un et l'autre symboles sont respectivement des isomorphes d'une présence vivante et d'un milieu encore indéfinis à ce stade initial du recueil. Il ressort de cette première strophe, d'une part, une volonté d'emboîtement, sinon d'intimité, entre une présence virtuellement active (l'oiseau) et un espace protecteur et sécurisant, mais passif parce que fermé: le verger. D'autre part, à la base, cette liaison semble provoquée par une prise de conscience implicite de l'espace total environnant.

A la deuxième strophe, un nouveau duo enrichit la symbolique du poème: le vent et les pommiers. Par un procédé de mise en relief identique à celui utilisé à la première strophe pour "oiseau", "vent" est un isomorphe de "oiseau". Placé en position symétrique par rapport à "verger" ainsi que par sa parenté de sens, "pommiers" est également un isomorphe de "verger". Par ailleurs, le vent se révèle être le prolongement et surtout la personification de l'oiseau. En ce sens, l'attribut "voix" lui confère un dynamisme humain que n'avait pas "oiseau". Ajoutée au fait que le vent appelle plus d'espace que l'oiseau, cette qualité vocale supplémentaire renforce, à première vue, l'opposition de l'activité exercée par l'oiseau-vent² et de la passivité émanant de l'entité verger-pommiers. Cependant, la nature de l'action entreprise par le vent dit bien la fraternité de ce dernier avec les pommiers. D'ailleurs, la signification de l'infinitif "alerter" ainsi

2 Lorsqu'il y a isomorphisme de termes, comme c'est le cas ici, nous nous permettons de créer parfois des composés.

que celle de la préposition "pour" qui lui est accolée trahissent la présence d'un ennemi commun.

En poussant plus loin notre étude des symboles, on remarque que le vent-oiseau n'"alerte" pas le verger, mais les pommiers. Comment expliquer cette modification? "Verger" suggère une dimension horizontale et, comme on le verra, a une résonance collective par opposition à "oiseau", "vent" et "pommiers" perçus ici comme des individualités porteuses de verticalité³.

La troisième strophe s'inscrit dans la suite des deux premières par le procédé anaphorique qui lui donne le coup d'envoi. Toutefois, d'importantes transformations interviennent dans l'armature symbolique. Dès le point de départ, le terme "silence" contraste avec "voix" des strophes précédentes. On remarque également sa position en tête de strophe. Ses connotations de passivité l'apparentant normalement à "verger" et à "pommiers" des strophes précédentes, on s'attendrait à le retrouver en fin de strophe tout comme ces derniers. Par ailleurs, par ses connotations d'élévation, le terme "montagne" devrait se ranger aux côtés de "oiseau" et "vent". Par conséquent, selon la disposition symbolique suivie jusqu'à maintenant, il devrait occuper la place de "silence" et vice-versa. Or, sa position en fin de strophe et ses valeurs en font ici un isomorphe de "verger" et de "pommiers". Nous assistons donc à une inversion visant la mise en relief de l'élément "silence". Cette mutation symbolique en chiasme s'explique par la nature antinomique, bivalente du silence. En effet, deux catégories de

3. Le silence de la strophe suivante sera sous le signe de la verticalité. Or, en prévenant les pommiers du danger qui les guette, l'oiseau-vent empruntera une même trajectoire pour s'opposer à ce silence.

qualificatifs, représentatifs de cette bivalence, décrivent le silence. D'une part, "bas", "creusé" et "forgé" renvoient à son image passée ("long-temps"). Les deux premiers dénotent une verticalité descendante; avec "creusé", le dernier suggère une impression d'enfermement et de solidification dans le temps. D'autre part, "aigu", "tenace" et "perçant" impriment à l'image une qualité ascensionnelle qui contredit les valeurs propagées par les trois premiers qualificatifs. Ce divorce au sein de l'ordre symbolique est causé par l'apparition du terme "lance", attribut du glaive conquérant, de l'héroïque conquête du temps⁴ et par là l'envers de la solidification fossilaire dessinée auparavant. La comparaison qui soutient le terme ("forgé comme une lance") devient alors la ligne de démarcation des contraires qui animent la symbolique entière du poème. L'intervention de "lance" opère donc une métamorphose décisive au cœur de la perception. Elle entraîne une perturbation ("devenant") profondément négative du présent et du monde ambiant. Aussi l'image de puissance accordée normalement à la montagne, à cause de son élévation et de son émergence, est occultée par l'exceptionnelle emprise du silence. Ainsi, l'image de mort ("agonisait") qui s'y rattache, déterminée par la présence du silence, éclaire la situation précaire du verger et des pommiers. Désormais, on comprend mieux la présence un peu insolite, à première vue, du verbe "alerter" (deuxième strophe) et surtout, la nette opposition de la dyade oiseau-vent et du silence, les deux se disputant l'univers formé par verger-pommiers-montagne.

Pour résumer l'essentiel de cette première partie, une nette

4 Gilbert Durand a bien montré la fonction symbolique de cet outil dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Pour plus de détails, nous renvoyons aux pages 179 à 185.

dichotomie se fait jour au sein du monde symbolique perçu par la conscience agissante. D'une part, les éléments de la triade verger-pommiers-montagne sont solidaires dans la passivité. Ils se caractérisent par une même soumission, successivement imagée par l'anonymat du verger, le mutisme des pommiers et la dégénérescence de la montagne. D'autre part, les éléments porteurs de verticalité (l'oiseau, le vent et le silence) révèlent une discordance. Contrairement à ceux de la première triade, ils sont liés par une forme quelconque de la parole. Mais comme il a été démontré auparavant, l'influence négative du silence force l'oiseau et le vent à se dissocier de lui et à opter en faveur du verger, des pommiers et de la montagne. Dès lors, on déduit le rôle de sentinelles que l'oiseau et le vent jouent auprès de ces derniers.

La quatrième strophe se distingue nettement des précédentes par le ton de dicton populaire⁵ qu'elle adopte. Dès le début, le pronom "on" donne au discours le ton de vérité générale, universelle. L'expression "quatre lunes" contribue sans doute à justifier cette tournure. En effet, elle renvoie symboliquement à la représentation d'un cycle temporel complet, donc rassurant. Gilbert Durand a bien démontré, à la suite de Mircea Eliade, que toute répétition temporelle, de quelque caractère qu'elle soit, donne l'assurance de maîtriser le temps:

5 Pierre Perrault affectionne particulièrement ces propos à saveur populaire. Son expérience en tant que cinéaste-documentariste y est sans doute pour quelque chose. Il les intègre à sa poésie, surtout dans Gélivres.

L'année marque le point précis où l'imagination maîtrise la contingente fluidité du temps par une figure spatiale⁶.

Par ailleurs, dès qu'une conscience parvient à une représentation suffisamment cyclique de son environnement dans le temps, il y a coïncidence entre le temps et l'espace:

Il n'y a dès lors plus de distinction entre le temps et l'espace pour la raison bien simple que le temps est spatialisé par le cycle, l'annulus⁷.

Or, le syntagme "on ne peut pas tout expliquer" s'inscrit en faux contre cette quiétude de l'éternel retour qui n'est ici que virtuelle, sinon problématique. En effet, le monde édénique évoqué par "quatre lunes" est fragile à la lumière du cosmos dichotomique offert à la conscience agissante dans les trois premières strophes. Par conséquent, cet écart entre deux cosmos ouvre la voie à un approfondissement, à une quête d'harmonisation.

La symbolique du poème s'organise donc autour d'une rêverie dynamique de l'image, d'ordre visuel et auditif. Les symboles les plus vigoureux (l'oiseau et le vent), en favorisant l'envolée et l'aérien⁸, parti-

⁶ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 324.

⁷ Id., Ibid., p. 324.

⁸ Gaston Bachelard a bien démontré la participation des deux symboles à l'imagination dynamique du désir de grandir et d'être solidaire de toutes les forces universelles et cosmiques. À ce propos, nous renvoyons à L'Air et les songes, Paris, José Corti, (1943) 1976, p. 79-106 et p. 256-270.

cupent d'un rêve de la hauteur et d'un mouvement vers l'avant. Les images à teintes telluriques, végétales ou arboricoles (montagne, pommiers, verger) appartiennent à l'univers plus restreint du terrestre. Elles désignent ici des mondes circonscrits, soumis à la force gravitationnelle du silence dont la nature exacte n'est pas encore identifiée, sinon qu'il a une longue tradition négative aimantant le présent. Toute cette mise en images et symboles sous-tend une symbolique axée sur une dichotomie spatio-temporelle. D'un côté, le temps exprimé oscille entre une morbidité du passé et l'espérance d'un devenir vital. De l'autre, une rupture est pressentie chez les habitants du cosmos: le verger, les pommiers et la montagne ne jouissent pas de la liberté que semblent détenir l'oiseau et le vent. En ce sens, la fin du poème peut être envisagée comme une invitation, faite à la conscience agissante, à inventorier les mécanismes du divorce régnant au sein de l'ordre temporel et cosmique. Le but de cette exploration sera alors d'harmoniser les contraires et de pouvoir s'approcher ainsi d'une maîtrise temporelle d'ordre cyclique. "Tout peut arriver..." porte donc bien son titre et introduit toutes les grandes composantes symboliques et imaginaires élaborées dans la suite du recueil.

POÈME 2

LE LONG DE L'EAU...

1

1 j'ai aperçu dans ses corsages
 2 la belle plus ronde que l'anneau
 3 la belle qui détourne les rivages
 4 et son corps plus libre que l'eau

2

5 nous avons facilement cru
 6 que la terre n'était que passage

3

7 une île des tortues autrefois
 8 vite entrevue vite oubliée
 9 et le dauphin blanc de l'amour
 10 à l'origine de tous les chemins

4

11 aurions-nous voulu les fruits
 12 sans porter la branche

5

13 par les trous de sa robe du soir
 14 s'en furent les poissons de la peau
 15 et j'ai remonté toutes les rivières
 16 jusqu'à la gorge du vent

6

17 d'aussi loin qu'il m'en souvienne
 18 au nord, au passé, à l'est, au futur
 19 j'ai remué ciel et mer

7

20 pour retrouver le passage
 21 tout entier de l'absence
 22 puisque ce pays garde
 23 les noms des bêtes et des oiseaux
 24 qui portent l'espace à sa fin

8

25 je ne suis plus seul autant
 26 que d'autres l'ont espéré

9

27 j'irai où vont les ailes
 28 dérober le plus clair de la nuit
 29 la terre est inévitable
 30 autant le reconnaître

10

31 et si nous faisons le tour
 32 de nos amours on dira
 33 que la terre n'est ronde
 34 que pour les narvals

ANALYSE DU POÈME

"Le Long de l'eau..."⁹ marque le premier jalon véritable du voyage exploratoire entrepris par la conscience poétique à travers le temps et l'espace. La dialectique¹⁰ symbolique et imaginaire s'y élabore à partir du souvenir d'un amour malheureux, sinon révolu. La solitude s'ensuivant, le "je" est plongé dans une expérience cosmique qui l'expose à une totalité temporelle et spatiale. Cette expérience le conduira, au terme du poème, à s'engager dans l'exploration de l'"absence"¹¹ par le biais du pays, de la nuit et de la terre.

Le poème se divise en trois séquences, chacune ponctuée par un temps fort et une étape dans le cheminement de la conscience agissante. La première, constituée des quatre premières strophes, est largement dominée par le passé composé. L'outil verbal sert au rappel des circonstances qui ont présidé à une rencontre amoureuse. Il rend compte également des points marquants de cette expérience. Le volet se ferme sur une interrogation qui vise à évaluer le vécu passé. La deuxième comporte les quatre strophes suivantes. Sa structure est identique à celle de la première séquence¹¹.

⁹ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 154-155.

¹⁰ Nous retenons le sens moderne du terme, c'est-à-dire la conception hégélienne de la pensée qui consiste à "reconnaître l'inséparabilité des contradictoires (thèse et antithèse) que l'on peut unir dans une catégorie supérieure." (Dictionnaire Robert). Nous reconnaissons à la poésie ce même dynamisme des contraires et de la synthèse.

¹¹ Elle a le même nombre de strophes et une même disposition graphique. En outre, elle se termine (à la huitième strophe) par une évaluation du chemin parcouru, similaire à celle de la quatrième strophe.

Toutefois, elle évoque la fin de la liaison et place l'exploration, devenue solitaire, sous le signe d'un présent fort. Enfin, la troisième séquence (les deux dernières strophes) anticipe un devenir qui, en appelant une conquête totale du terrestre par l'imaginaire, corrige l'échec amoureux décrit préalablement et garantit ainsi une nouvelle réalisation.

Dès le début du poème, le lecteur est situé dans un environnement liquide. Le titre et le syntagme "j'ai aperçu" laissent supposer une exploration de ce milieu. D'ailleurs, le rejet du titre au premier vers semble épouser le mouvement de glissement sur l'eau. Ce premier espace se double toutefois d'un deuxième, plus fermé et intime, voire charnel. L'apparition de l'élément féminin ("corsages", "corps", "belle") substantifie l'image aquatique initiale et l'occulte si on tient compte de l'importante représentation sémantique, symbolique et imaginaire qui l'entoure. En effet, la place accordée à la femme est d'autant plus importante qu'elle est étayée, formellement, par le procédé anaphorique (les deux occurrences de "la belle"), par la ligature "et" (qui accentue "corps") ainsi que par les comparatifs de supériorité ("plus ronde que" et "plus libre que"). Ces procédés confirment le pouvoir magique ("qui détourne les rivages") de la femme exercé sur le "je". Symboliquement, deux aspects de l'image retiennent l'attention pour la suite du poème: la dimension linéaire de l'eau et la dimension circulaire suggérée par les qualités attribuées à l'élément féminin. Les deux entretiennent ici des relations étroites puisque, selon le sens du discours, le "je" adhère à la femme qui, elle, participe du monde aquatique.

Les deuxième et troisième strophes vont ensemble. En n'ayant pas d'élément verbal, la troisième se subordonne à la deuxième. Plus précisément, elle forme une apposition ou excroissance explicative au syntagme "la terre n'était que passage". Ces aspects d'ordre syntaxique préparent le rapprochement qui a lieu, d'une part, entre "terre", "île" et "dauphin" et, d'autre part, "passage" et "chemins". Initialement cependant, l'expérience amoureuse (soulignée par le "nous") est marquée par les deux symboles forts de la constellation en présence: "terre" et "passage". La terre, par sa configuration circulaire, est un isomorphe de "belle" de la première strophe. Par un même visage, "île" vient s'y greffer. L'expression "de l'amour" fait également participer "dauphin" à la constellation. Par ailleurs, "passage" épouse les dimensions horizontalement linéaires du trajet aquatique noté précédemment. Or, le syntagme de restriction "n'était que" établit une équivalence entre "terre" et "passage". La limitation des valeurs terrestres serait, donc, à l'origine de la discordance au sein du couple et de l'amour. C'est ce que semble indiquer "vite entrevue vite oubliée", expression expliquant par isomorphisme la terre-passage. Les deux occurrences de "vite" insistent sur le caractère factice de l'expérience vécue alors que le terme "terre", symboliquement plus riche, suggère une extension temporelle beaucoup plus prononcée. En ce sens, "dauphin blanc de l'amour", mis en relief par un procédé similaire (la coordination) à celui utilisé à la première strophe pour "corps", éclaire particulièrement la pérennité et la suprématie de l'amour conçu comme un vécu terrestre total. En effet, "à l'origine de tous les chemins" appelle la totalité de toutes les cosmogonies. Dans Toutes isles, par exemple, le dauphin a une place prépondérante dans le cheminement intérieur. Expression du désir, de la

sensibilité et de la conscience instinctive, il détient le secret de toutes les profondeurs. C'est pourquoi le locuteur s'empresse de le choisir pour guide dès le début de son voyage intérieur:

Bien trop vaste pour un seul homme, la mer, [...]

Alors, alors, alors... un dauphin blanc qui nageait dans cette mer étroite amarrée aux villages, m'offrit de chevaucher avec lui les astrolabes, de déridier avec moi les portulans. [...]

Alors, alors, alors... je n'ai plus hésité: "Allons, Blanchon, mon ami! sur une monture hasardeuse. Peu m'importent les retours! Partons sans boussole! ni astrolabe! ni chemin! sur le dos blanc d'un blanc dauphin blanc."¹².

On peut donc conclure que la disjonction au sein du vécu en est une temporelle qui se manifeste spatialement. Elle naît de la disproportion du temps absolu de l'amour et du temps amoureux éphémère vécu par le couple.

L'interrogation caractérise la quatrième strophe. Son utilisation met l'accent sur une première conclusion dans le poème: nous aurions voulu les fruits sans porter la branche. Symboliquement, la dichotomie amoureuse relevée auparavant s'étoffe. Par le biais de l'arbre tronqué, la conscience agissante pose la problématique de l'enracinement amoureux qui n'a pas eu lieu. L'élément "fruits", projection symbolique du dedans vers le dehors de l'amour en même temps que sa finalité, présuppose le support de la "branche", principe aérien et conducteur de la sève, des racines aux

¹² Pierre Perrault, *Toutes isles*, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal et Paris, Fidès, p. 20-21.

fruits., La symbolique enracinante ressortissant à ces symboles suit la chronologie du souvenir (du présent au passé — des fruits à la branche) et joint les valeurs déterminantes rattachées à "dauphin", sourcier symbolique du temps primitif de l'amour.

Le contenu de la cinquième strophe, qui amorce la deuxième séquence, rappelle celui de la première strophe. Toutefois, le seul passé simple de tout le poème replace l'amour révolu dans sa dimension de souvenir. Par ailleurs, le passé composé maintient en permanence l'expérience majeure d'exploration entreprise par la conscience agissante et dont l'amour rappelé constitue un épisode¹³. À ce propos, le "et" de relance ("et j'ai remonté") indique un retour à l'inventaire spatio-temporel dont l'orientation sera cependant influencée décisivement par le vécu amoureux. Au plan symbolique, la dissension au sein du couple s'image par l'idée de fuite reliée aux éléments féminin ("trous de sa robe") et ichthyomorphe ("s'en furent les poissons"). Le rapprochement préalable de la femme et de l'eau est donc aboli. En revanche, l'exploration est relancée, motivée cette fois par le désir de maîtriser totalement les sources ayant engendré la discordance au sein du couple. À ce chapitre, en personnifiant "vent", le terme "gorge" hausse l'imagerie charnelle du couple et de l'amour à des proportions terrestres ("toutes les rivières") et cosmiques ("vent"). L'interrogation autour de l'échec amoureux entre donc d'emblée dans une quête cosmique du visage de l'absence.

13 En ce sens, la strophe est dominée par l'élément narratif alors que la première strophe l'était davantage par le descriptif. Syntactiquement, un bel équilibre de structure (deux indépendantes coordonnées se partageant équitablement la strophe) confirme le recul du temps. En opposition, on a vu comment les procédés stylistiques d'accentuation symbolique influençaient la composition syntaxique de la première strophe.

Les deux strophes suivantes forment un tout, la septième strophe complétant syntaxiquement la sixième. La quête à caractère absolu entrevue dans les deux derniers vers de la cinquième strophe constitue le trait marquant du symbolisme de la sixième strophe. Elle embrasse d'abord le processus entier de la mémoire ("d'aussi loin qu'il m'en souviennne") pour s'étendre par la suite à l'espace et au temps. La distribution uniforme des articles "au" et de la préposition "à" établit une équivalence entre temps et espace. La conscience agissante, rassemblant tous les aspects meublant la mémoire, obéit à un souci de convergence de tous les réseaux de signification. La configuration cruciforme, semblable à la représentation des quatre points cardinaux, prolonge le symbolisme de la femme, de la terre, de l'île et du dauphin des strophes précédentes. À cet égard, notons plus particulièrement la présence déterminante des deux pôles de la représentation temporelle ("au passé... au futur") où se manifeste le désir d'une continuité et par là d'une durée. On remarque également les dimensions épiques accordées à l'espace. L'ampleur suggérée par les connotations géographiques ("nord" et "est"), et visant la partie matérielle de la planète, rejoint la totalité liquide ("mer") élargie, elle, à des dimensions aériennes, voire cosmiques ("ciel").

La septième strophe réactive l'ensemble symbolique élaboré jusqu'à présent au moyen d'une clarification de l'échec du couple. Dans une première partie (les deux premiers vers), le syntagme "pour retrouver" explique la raison pour laquelle le retour dans le temps a été entrepris; "tout entier" justifie la nature absolue de l'exploration; enfin, "absence" peut renvoyer, soit aux causes extérieures à la source de l'échec, soit au départ de

l'un ou l'autre des partenaires du couple. Dans ce sens, la deuxième occurrence de "passage" appelle une reconstruction du chemin parcouru. Le locuteur a dû rechercher et identifier les omissions commises antérieurement par le couple au niveau de son vécu. La dernière partie de la strophe explique la raison logique et incontestable ("puisque") qui a influé sur la détermination du "je" à entreprendre une telle démarche. On remarque alors que les qualités cosmiques de cette démarche s'absorbent dans une géographie limitée: le pays. En regard de cette observation, le démonstratif "ce", accolé à "pays", souligne une proximité, sinon une intimité. Par ailleurs, le pays envisagé est lui-même réduit à des dimensions animales. La présence thériomorphe trahit une vision primitiviste du monde. Elle associe le pays à une cosmogonie originelle dont le trait principal est le secret ("garde"). Calqué sur la remontée du temps par le souvenir ("pour retrouver"), cet aspect de l'imaginaire devient réel dans la conscience dynamisante. Il entretient des rapports paradigmatiques avec le "dauphin blanc" des origines (s. 3), l'enracinement de l'arbre (s. 4) et le voyage à la source de l'espace (s. 5). Par ailleurs, le syntagme "qui portent l'espace à sa fin" rappelle le rôle confié à "bêtes", "oiseaux" et, par extension, à "pays": assumer le temps lacunaire de l'absence. Cette image du temps spatialisé, qui prolonge le passé jusque dans le futur, promet une harmonisation virtuelle au sein des couches temporelles et par là l'abolition de la dichotomie amoureuse. Enfin, notons que la prolifération des images en présence est sanctionnée par deux présents ("garde" et "portent") dont les valeurs d'extension appellent une poursuite de l'exploration.

La huitième strophe se distingue des précédentes par l'affirmation

du "je" marquée par un présent d'état dont les connotations de statisme suggèrent l'assurance d'une position de force. Aboutissement du processus d'exploration décrit dans les strophes antérieures, elle contient toutefois une antinomie: les valeurs positives du présent s'opposent à celles du passé composé en présence. En fait, ce passé composé sous-tend une nouvelle composante du temps lacunaire: le "ils" ("d'autres") social qui semble se dresser comme un interdit face à la réalisation du couple. Cette intervention étrangère subsistant au sein du vécu amoureux n'empêche toutefois pas le cheminement du "je". Au contraire, ce dernier semble s'appuyer sur l'assurance tranquille des richesses du pays mentionnées dans la strophe précédente. Dès lors, le sentiment de ne plus se sentir seul l'encourage à parler au nom du couple afin d'orienter ce dernier vers une connaissance de la terre entière.

La neuvième strophe juxtapose choix et acte anticipé. À cet égard, l'armature syntaxique est révélatrice. Dans les deux premiers vers, une principale met en relief le choix ("j'irai") et l'acte consécutif ("dérober"). Par ailleurs, la subordonnée introduite par "où" de même que la fin de la principale ("le plus clair de la nuit") définissent la nouvelle trajectoire prévue vers l'imaginaire. Quant aux deux derniers vers, construits en apposition aux deux premiers, ils expliquent la motivation à la source de la décision prise¹⁴. Par rapport à la septième strophe, la vision du projet s'élargit du côté de l'imaginaire. La symbolique de l'oiseau ("ailes"), doublant la dimension terrestre (liquide et horizontale)

¹⁴ Une lecture ordinaire placerait deux points après "nuit". Cela aurait pour effet d'accentuer le rapport de cause à effet ici inversé pour souligner le ton déterminé de la décision.

antérieure, dynamise le dessein dans le sens de la hauteur. Par ailleurs, le paradoxe de l'image ("le plus clair de la nuit") s'éclaire par le biais de l'élément verbal. Ainsi, "dérober" ajoute, à la nature du projet, l'étoffe prométhéenne du vol de l'élément igné. Dès lors la quête spatio-temporelle change de direction. Elle met le cap sur la "terre" par ailleurs perçue comme une hérédité à assumer, dangereuse dans la mesure, semble-t-il, où elle demeure inexplorée. En définitive, la conquête prométhéenne de l'imaginaire annule la restriction antérieure (deuxième strophe) apposée au vécu cosmique.

La valeur de relance de "et" situe la dernière strophe dans le prolongement de la strophe précédente. Introduite par la supposition ("si"), cette continuité est renforcée par l'image de plénitude possible du couple. En regard de cette nouvelle prospective, le retour à la symbolique du cercle souligne l'accomplissement virtuel de l'action réalisante des amours et du temps qui les accompagne. Par ailleurs, la conscience agissante entrevoit également l'obstacle extérieur s'objectant à la finalité du couple. En ce sens, la tension entre le "nous" et le "on" s'image par la discordance de la circularité (jonction accomplie du spatial et du temporel) et de la linéarité propre au "on", ce dernier cherchant sa maîtrise du monde dans le sédentarisme protecteur de la limite. C'est là, nous semble-t-il, tout le sens de la tournure syntaxique restrictive des deux derniers vers. Somme toute, un fossé infranchissable se dessine entre le "on" et le "nous", ce dernier s'étant déjà réclamé, par option, d'un devenir vital dont l'amour est le dynamisme substantiel. En ce sens, "narvals" est un isomorphe de

"on" et s'oppose au "dauphin blanc de l'amour"¹⁵.

Le poème est donc animé par deux réseaux symboliques principaux. D'une part, une constellation d'images et de symboles se forme autour de la symbolique du cercle: rondeur de la "belle", "anneau", "île", "dauphin" et "fruits". Elle gravite autour d'un symbole-clé: la terre. D'autre part, elle contraste avec un réseau d'ordre plus linéaire, à valeurs plus limitées, qui rassemble des éléments tels que l'"eau", le trajet du "je" marié à l'horizontalité aquatique, le "passage tout entier de l'absence" et "l'espace" jusqu'à "sa fin". L'écart de sens entre les deux réseaux campe bien une dualité propre au couple. En ce sens, les deux premières séquences se développent autour de l'impossibilité, si on peut dire, de vivre complètement la terre et mettent au jour un déséquilibre entre le temps du vécu amoureux et le temps extérieur, cosmique. L'absence de continuité temporelle isole le couple et explique son échec temporaire. Alors l'itinéraire du "je" prend tout son sens. Ce dernier dirige ses efforts de recomposition vers un monde imaginaire. Propulsé par les "ailes" (s. 9), attributs de l'oiseau qui, lui, est un symbole de mouvement et de consolidation temporelle, le "je" reçoit une impulsion qui lui permettra virtuellement de contribuer à la restauration du "nous" dans son essence première. Somme toute, la mission qu'il se donne trouve sa représentation dans une quête progressive de l'imaginaire traduite par un désir d'harmonie des deux

15 La définition de narval suggère en effet un certain tempérament agressif qui s'oppose au caractère paisible et pacifique du dauphin: "Grand mammifère cétacé (Odontocètes) de l'océan Glacial Arctique, appelé communément licorne de mer, caractérisé par le développement considérable, chez le mâle, de la canine gauche qui devient une longue défense horizontale." (Dictionnaire Robert).

champs habituels de la représentation: la lumière et l'obscurité ("le plus clair de la nuit"). A cet égard, le temps imaginaire cherche sa réalisation dans un cadre concret: le pays. Ce dernier confine à un véritable bestiaire et par là nous rend l'image d'un commencement¹⁶, ce qui permet de contourner l'obstacle ("d'autres" et "ils") semé sur le chemin de l'accomplissement temporel et intime du couple.

En définitive, "Le Long de l'eau..." nous convie à une maîtrise de l'amour et de la terre, l'une n'allant pas sans l'autre. Or, le lecteur est d'abord invité à suivre le cours d'un amour placé sur la trajectoire d'un schème de la descente lié à une représentation du régime nocturne de l'image. Mais ce seul univers ne donne pas toute la mesure de l'amour, car la terre, dans un premier temps, est perçue comme incomplète, coupée pour ainsi dire de sa totalité. C'est la raison pour laquelle, dans un deuxième temps, la partie manquante est imaginée par une volonté de compensation. Nous sommes alors conduit à emprunter un schème ascendant propre à un régime diurne. Ainsi l'équilibre des contraires s'effectue par le passage d'un emboîtement sécurisant, timide, à une attitude plus conquérante, plus agressive face à la nuit. Cependant, nous n'assistons pas à une interpénétration des deux régimes, ni à celle de l'amour et de la terre. En ce sens, la fin du poème appelle une structure progressiste de l'imaginaire qui enclencherait le processus d'échange ou de réciprocité.

16 Nous faisons allusion à l'évocation thériomorphe de la septième strophe. La remontée aux sources sous-jacentes rejoint une constante universelle: toute parole et toute consolidation spatio-temporelle passent par le primitivisme d'un bestiaire soit, par extension, par une enfance de la réflexion et de la représentation: "Toute archétypologie doit s'ouvrir sur un Bestiaire et commencer par une réflexion sur l'universalité et la banalité du Bestiaire." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 71).

POÈME 3

PAIX...

1

1 avec la guerre

2 avec la guerre

2

3 on ne va rien arranger

4 le monde reste héréditaire

5 jusqu'à la dernière génération

3

6 avec la guerre

7 avec la guerre

4

8 on n'aura rien éprouvé

9 que l'acier, que le fer,

10 que les âmes d'un bel été

5

11 car les cœurs,

12 les cœurs qui suivront

6

13 ne sauront qu'honorer, bravoure

14 sans rien entendre à la peur

15 on ne peut pas longtemps tenir

16 l'amour à cette hauteur

ANALYSE DU POÈME

Dès le début de "Paix...¹⁷", on remarque une antinomie prononcée entre le signifié du titre et celui que traduit l'unité rythmique et répétitive des deux premiers vers. Ce contraste fonde la dialectique symbolique et imaginaire de tout le poème. Par ailleurs, au plan de la structure textuelle, on distingue deux séquences. La première comporte les deux premières strophes. Elle forme un tout syntaxique, logique. Initialement animée par la répétition d'un même vers, qui reviendra par la suite sous la forme d'un refrain, elle met systématiquement en oeuvre un complément circonstanciel répété (les deux premiers vers) qui aura une valeur causale à la lumière du sémantisme de l'ensemble séquentiel; une conséquence (premier vers de la seconde strophe); et de nouveau, une cause (les deux derniers vers de la deuxième strophe), d'ordre explicatif, introduite par deux points fictifs. La deuxième séquence a la même structure globale que la première, sauf qu'un nouveau plan structural vient s'y insérer. En effet, plusieurs aspects permettent de rapprocher cette seconde séquence de la première. D'abord, elle est inaugurée par la reprise de la première strophe du poème. Ensuite, lorsqu'on compare le premier vers de la quatrième strophe au premier vers de la deuxième strophe, le pronom indéfini de même que la tournure négative sont identiques. Enfin, il faut rapprocher les deux derniers vers du poème des deux derniers de la seconde strophe. Ainsi, introduits de la même manière que ces derniers, c'est-à-dire par deux points fictifs, les deux derniers vers du poème remplissent la double fonction de

¹⁷ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 156.

conclusion de la séquence et du poème. Quant à la structure ajoutée (les deux derniers vers de la quatrième strophe, la cinquième strophe et les deux premiers vers de la sixième strophe), ses composantes symboliques et imaginaires éclairent décisivement le sens accordé à "paix" et "guerre" et par là, justifient l'antinomie remarquée en début de poème:

On ne peut déceler de suite logique, au plan de la lecture, entre le titre et le début du poème (comme c'était le cas pour le poème précédent: "Le Long de l'eau...") puisqu'il y a une opposition syntaxique, fortement appuyée par le sens de "paix" qui contredit nettement celui de "guerre". Le deuxième vers, répétant intégralement le premier, dote la première strophe d'un rythme proche du refrain de la chanson. Sa mise en relief graphique de même que sa reprise intégrale à la troisième strophe renforcent l'impression de scansion d'un rite guerrier. Par ailleurs, syntaxiquement, "avec la guerre" (complément circonstanciel de moyen) constitue le premier syntagme de la phrase qui s'étend jusqu'à la fin de la deuxième strophe. Ainsi, le détachement strophique de ce maillon linguistique privilégie d'autant plus l'élément "guerre" qu'aucun élément de fond, à ce stade, ne vient cependant éclairer. Tout au plus peut-on le rapprocher des valeurs que les théoriciens du symbole lui accordent généralement¹⁸ et qui s'apparentent à l'attitude conquérante adoptée à la fin du poème précédent. À ce propos, rappelons la fonction de cette dernière dans la métamorphose

18 Gilbert Durand, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 178-202, fait entrer le héros guerrier et ses attributs symboliques dans la catégorie des symboles diairétiques. Le terme diairétique s'identifie à ce que l'auteur appelle le "complexe polémique" (p. 178-179), sorte de vision monarchique consistant à diminuer le monde pour mieux le dominer ou le saisir dans une perspective d'ensemble.

de la trajectoire du cercle. Bien que nous soyons porté à établir un lien entre la fin de "Le Long de l'eau..." et le début de "Paix...", rien ne prouve toutefois que la conquête prométhéenne de la lumière et les valeurs connotées ici par "guerre" coïncident.

La deuxième strophe se divise en deux. Le premier vers, suite du segment récurrent "avec la guerre", constitue le premier maillon véritable de la phrase qui s'étend jusqu'à la fin de la strophe. Les deux derniers se greffent au premier à l'aide de deux points fictifs; en fait, ils expliquent la raison pour laquelle la guerre semble inutile. Nous avons donc là un rapport inversé de cause à effet. Point à l'appui, le futur proche "va... arranger" devance le présent "reste" et corrobore ainsi l'hyperbate¹⁹ en présence qui vise essentiellement à rejeter les valeurs relatives à "guerre". En ce sens, toute la strophe nous plonge au cœur d'une coloration fataliste du temps, alors que le "temps transitif"²⁰ se subordonne au temps primitif, instinctif, du sang. Un tel rapport de soumission favorise un temps ouvert aux limites virtuelles d'un monde total et affirmé par un statisme immuable: "reste". Autrement dit, le temps du sang occulte le

19 "Figure par laquelle on ajoute à la phrase qui paraissait terminée une épithète, un complément ou une proposition, expression qui surprend l'auditeur et se trouve par là même mise fortement en évidence." (Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, (1961) 1975, p. 494). Somme toute, cette figure de grammaire, venant se juxtaposer au premier vers, à l'aide des deux points si on rétablissait la ponctuation, prépare dès ce stade-ci la mise en relief de l'élément "amour" qui sera un isomorphe de "paix".

20 Expression utilisée par Gaston Bachelard, dans La Dialectique de la durée, Paris, Presses universitaires de France (1950) 1980, p. 95, pour désigner le temps du monde, c'est-à-dire le temps matériel ou social construit par l'humain pour aménager sa réalité. Ce temps transitif serait ici relié à "guerre".

temps guerrier, factice. Le terme "héréditaire" rend bien la continuité du premier, son chevauchement du passé, du présent et du futur. Ainsi, l'écart entre les deux temps, commandant le rejet du temps guerrier, vient d'une disproportion quasi quantitative (au sein de la durée) de la puissance tranquille, continue, de l'hérédité et du flamboiement éclatant, mais éphémère, de la guerre. Bref, l'élément dialectique de la conquête, propre aux schèmes ascensionnels de la maîtrise temporelle est donc éclipsé au profit de la primauté d'une descente vers les confins de la durée instinctive. L'inclination du monde vers sa fin se fait progressivement de génération en génération.

Les troisième, quatrième, cinquième et sixième strophes forment un bloc. Ayant une structure symétrique, mais élargie par rapport au premier ensemble (première et deuxième strophes), ce mouvement s'ouvre sur la répétition de la première strophe du poème. En outre, il s'ordonne syntaxiquement autour du même "on" extensif ainsi que de la même locution à connotations restrictives marquée par "ne... rien". Toutefois, comparativement à la structure de la première séquence, la tournure négative restreignant le sens est ici adoucie par l'introduction de trois compléments dont la fonction est d'ordre explicatif.

Aux plans sémantique et symbolique, la troisième strophe développe les mêmes connotations d'insistance sur l'élément "guerre" que la première strophe. Au huitième vers du poème, la venue du futur antérieur dénote un déplacement de la conscience agissante vers un temps anticipé: la fin de la guerre. Cette anticipation prévoit en fait le résultat négatif de la

guerre sur l'avenir. À ce chapitre, l'écart entre, d'une part, l'ordre rationnel de la guerre évoqué au premier vers de la deuxième strophe ("on ne va rien arranger") et, d'autre part, l'ordre affectif ("on n'aura rien éprouvé"), fonde une antinomie remarquable entre le monde diurne de la conquête et un univers nocturne identifié à la fin du poème. D'ailleurs, l'apparition de composantes stylistiques à incidence poétique plus élevée souligne fort bien le passage d'un ordre à l'autre. En effet, la prédominance de l'anaphore dénotée par les trois occurrences de "que", une redondance ("fer" précisant "acier") et la répétition de "cœur" rehaussée par sa disposition graphique à la fin et en début de vers, viennent appuyer une "impertinence"²¹ plus grande du discours. On voit donc que cette structure réservée à l'expression du sensible ne coïncide pas avec le sémantisme symbolique et imaginaire exprimé jusque-là dans le poème. Sa venue souligne encore davantage le fossé entre les mondes suggérés. En effet, "acier" et "fer" polarisent autour du vocable "guerre". Par ailleurs, le syntagme "les âmes d'un bel été", à l'opposé des deux isomorphes de "guerre", obéit pourtant au profil sémantique prôné par le procédé anaphorique. Il en va de même pour "cœur". Propulsé par la répétition, cet élément voit toutefois son allégeance modifiée par sa destinée future, elle-même déterminée par "guerre" ("ne sauront qu'honorer bravoure"). On peut donc conclure à un net contraste du signifié dénoté au plan de la structure stylistique et de celui qui est propagé par la structure symbolique et imaginaire.

En revenant à une perspective d'ensemble, à partir de la troisième

²¹ Terme utilisé par Jean Cohen pour mesurer l'écart entre prose et poésie. À cet effet, voir Structure du langage poétique, coll. Champs, Paris, Flammarion, (1966) 1978, p. 98-128.

strophe tout converge à faire ressortir par antithèse la négativité rattachée à "guerre". Ce symbole se meut le long d'une trajectoire verticalisante. À preuve, la conclusion contenue dans les deux derniers vers et traduite par une juxtaposée de cause. Nous parvenant à travers une tournure négative, son message inverse ses valeurs sous le ferment symbolique de "amour" qui, pour paraphraser, ne peut longtemps être tenu à la "hauteur" de la guerre. Cette profonde transmutation éclaire du coup, et décisivement, les attributs à connotations d'agressivité confiés à "guerre" et leur rejet constant à travers tout le poème, rejet d'ailleurs bien reflété par la prédominance des tournures négatives. De plus, en confirmant l'étroite liaison entre "amour" et "paix", elle explique le choix premier du sujet (le "je"), au moment de l'écriture, en faveur de l'amour. Enfin, elle justifie l'appellation du titre.

Quant à la symbolique, proprement antithétique, elle repose sur deux symboles catalyseurs: "paix" et "guerre". À "paix" se rattachent "monde" (s. 2), "âmes" (s. 4), "coeurs" (s. 5), "peur" (s. 6) et "amour" (s. 6). "Guerre" aimante "acier" (s. 4), "fer" (s. 4), "bravoure" (s. 6) et "hauteur" (s. 6). Une telle catégorisation trouve sa justification dans les schèmes²² respectifs des univers opposés en présence. L'élément "guerre" connote la froideur, la dureté et la rigidité ("acier" et "fer") de la

22 Gilbert Durand rappelle que Piaget nommait le schème "symbole fonctionnel" et Bachelard, "symbole moteur". Selon lui, le schème "fait la jonction... entre les dominantes réflexes et les représentations...; ainsi, au geste postural correspondent deux schèmes: celui de la verticalisation ascendante et celui de la division tant visuelle que manuelle; au geste de l'avalage correspond le schème de la descente et celui du blotissement dans l'intimité." (Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 61).

conquête diurne du temps. Par le fait même, il appartient au monde lumineux et se caractérise par un schème ascendant (vu le sens également des deux derniers vers). Au contraire, "paix" est sous le schème de la descente vers l'amour (s. 6). Ce dernier évolue nettement dans un univers plus bas que la guerre. D'ordre plus tellurique, il génère la survie et appelle une potentielle intimité conciliatrice.

Le poème "Le Long de l'eau..." privilégiait le principe ouranien de l'élévation, soit une structure schizomorphe²³. Or, "Paix..." part de celle-ci pour la démentir et préférer la chaude et tranquille intimité de l'amour. En effet, la structure schizomorphe concorde ici négativement avec le symbolisme guerrier et le ton de rationalité qui l'accompagne. En ce sens, on comprend mieux la nature du titre qui couronne une nette option en faveur d'un monde utérin. Or, des trois dominantes réflexives de l'image: posturale (régime diurne), digestive (régime nocture) et rythmique (régime nocture)²⁴, on sait que le profil schizomorphe appartient à la première et l'utérin, aux deux dernières. Le narrateur, dans les deux derniers vers du poème, laisse donc transparaître sa préoccupation première: l'amour et sa tendance à dévaloriser une conquête extériorisée du cosmos. Comme le rappelle Gilbert Durand, "si l'ascension est appel à l'extériorité, à un

23 Dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 202-215, Gilbert Durand se sert du mot schizomorphe pour dénommer les structures psychiques du régime diurne de l'imaginaire, structures qui se caractérisent par un rationalisme extrême et à la limite, morbide, comme on peut le constater chez certains schizophrènes. Par extension, le terme désigne la tendance à percevoir l'univers et l'existence sous le signe triomphant de la lumière, par opposition aux emboîtements d'ordre intime du régime nocture.

24 Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 227.

au-delà du charnel, l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet²⁵. En définitive, le poème privilégie une structure de l'imaginaire régie par le régime nocturne de l'image. Il dénote une option claire en faveur d'une démarche basée sur une perception involutive des mystères à venir.

²⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 227.

POÈME 4

CIMETIÈRE

1

1 le vent parfois te visitera
2 pour départager les parfums

2

3 personne n'a donc jamais songé
4 à en faire des murs ou des années?
5 pourquoi toutes ces pierres levées
6 qu'on n'a pas encore jardinées?

3

7 le temps n'est pas à négliger
8 il a aussi son parfum

4

9 j'ai remis mon cœur à plus tard
10 les souvenirs descendent l'eau
11 que remontent les rivières
12 la mort n'est pas une manière
13 d'engranger la fin du monde
14 seul le présent ne passe pas

5

15 allons ma voisine avec le vent
16 répandre la bonne nouvelle

ANALYSE DU POÈME

Le titre "Cimetière"²⁶ appelle une thématique de la mort qui structure le poème en profondeur. Le sens du titre renvoie, en effet, à un univers passé sans aucun lien apparent avec le monde des vivants. Cette signification suggérée contredit cependant les valeurs positives de mouvement ("vent"), de vitalité douce ("parfums") et de devenir ("visitera") dégagées au niveau de la première strophe. Cette dualité habite la conscience agissante et fonde la dialectique de tout le poème. Elle sous-tend une contention qui invite à interroger le passé dans la perspective du présent vécu (deuxième strophe). Et dans le débat qui s'ensuit se fait jour une discordance de deux éléments symboliques, présent et passé, imagée par la verticalité et l'horizontalité. Mais la tension se résorbe rapidement en faveur d'une option pour un présent déjà habité par le devenir dès l'ouverture du poème. Ainsi, l'insertion du futur dans le présent décante le passé et incorpore le vécu amoureux dans une attente constructive, prometteuse de réunification (troisième strophe). Cette attente est une occasion offerte au "je" de transformer positivement son sentiment face à la vie (quatrième strophe). Enfin, la patience invoquée enclenche un sentiment d'altérité se traduisant par la production d'un "tu" dans le texte pour connaître par la suite des résonances collectives et cosmiques (cinquième strophe).

Formellement, le poème se répartit en trois séquences. La première comprend les deux premières strophes. Elle met en oeuvre la projection d'un destin, ouvert au "tu" dans des proportions cosmiques ("vent"),

26 Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 157.

végétales et olfactives ("parfums"). Cette vision prospective entraîne une perception évaluative du présent factuel (les deux derniers vers de la deuxième strophe), obéissant elle-même à un retour dans le temps (les deux premiers vers de la deuxième strophe). La deuxième séquence, formée des troisième et quatrième strophes, est élaborée de façon similaire au premier volet. Elle s'ouvre (troisième strophe) sur l'affirmation d'une situation axée cette fois sur le présent. Par ailleurs, elle privilégie l'élément "temps" contenu implicitement dans la première strophe. C'est pour en évaluer le poids dans le présent. Elle se ferme (quatrième strophe) sur une série de conclusions factuelles d'ordre sentimental ("j'ai remis mon coeur...", "les souvenirs descendent...") et appréciatif ("la mort n'est pas..."). Enfin, la troisième séquence (dernière strophe) débouche sur l'appel à un acte immédiat participant du devenir déjà annoncé à la première strophe.

De la première strophe ressortent deux éléments: "vent" et "parfums". Le premier vient symboliquement à la rencontre ("te visitera") du deuxième et influe décisivement sur lui. Son ascendant semble provenir de ses qualités aériennes et cosmiques. Le mouvement vers le "tu" qui l'âme exerce par ailleurs une fonction altruiste²⁷ auprès de "parfums". En effet, "départager" suppose le choix en faveur d'une des deux composantes d'une dualité. On est donc conduit à penser que l'élément "vent" possède un dynamisme qui dégage et oriente positivement certains de ces parfums vers une voie précise. En ce sens, les deux symboles participent d'un même

27 Ce rapport "vent"- "parfums" est isomorphe du "vent"- "pommiers" de "Tout peut arriver..." (p. 153).

cosmos²⁸. Par ailleurs, leur relation symbolique recouvre une dimension concrète passant par la présence du "tu" ("te"). Ce "tu", s'adressant vraisemblablement à une femme²⁹, renoue avec les préoccupations des deux poèmes précédents entourant le couple et l'amour. Ainsi, en se rappelant les difficultés de couple présentes constamment en filigrane dans "Le Long de l'eau..." (p. 154-155) et "Paix" (p. 156), on s'explique mieux la dualité amoureuse du couple investie dans le "tu". On comprendra mieux également le rôle messianique dévolu au vent ainsi que le sens du titre qui, lui, renchérrait sur l'échec de l'intimité recherchée par les partenaires du couple. Somme toute, en regard de ces liens, la nature des deux symboles en présence devient plus claire: le caractère fluide, aérien du vent de même que les doux effluves, également fluides, des parfums participeraient du vocabulaire de l'amour. Mais comme la suite du poème le dévoilera, le déroulement du syntagme tendra à confondre "parfum" et "temps". La métaphore du temps bénéfique qui en résulte concorde avec l'esprit du titre du recueil: Ballades du temps précieux de même que les symboles valorisants faisant échec au silence dans "Tout peut arriver..." (p. 153).

Toute la deuxième strophe concourt à définir davantage l'élément "parfums". D'abord, le cours de la lecture y rattache syntaxiquement "en" qui le remplace. Par leur qualité plurielle, "murs" et "années" s'adjoignent l'un à l'autre. Enfin, le démonstratif "ces" établit une relation

28 La convergence apparaîtra plus nette à la fin du poème alors que le "nous", investi d'un temps qui aura préalablement été rapproché de "parfum" (troisième strophe), empruntera la trajectoire, si on peut dire, du vent.

29 Cette parenté est confirmée à la fin du poème par l'expression "ma voisine" et par la présence de l'impératif qui rassemble le "je" et le "tu".

d'équivalence entre l'élément en question et "pierres". Toutefois, l'examen plus approfondi des substantifs et de leurs valeurs laisse voir une orientation modifiée des valeurs douces transmises par "parfum". Ainsi, "mur" transforme leur fluidité en dureté verticale et "pierres", par son qualificatif ("levées"), accentue cette orientation vers le haut. Quant à "années", il ajoute une temporalité dont le caractère principal est la durée ou la continuité répétitive pouvant être interprétée comme une solidité rassurante. Ce croisement du fluide et du dur surprend à première vue. D'une part, si on accordait au passé composé, aux pronoms "personne" et "on" une valorisation identique à celle qu'ils détenaient dans les poèmes précédents, reliée au passé négatif et au cosmos hostile qui l'accompagne, tous les substantifs en présence traîneraient alors avec eux un poids de mort. En ce sens, les connotations négatives "n'a donc jamais" et "on n'a pas encore" renforceraient l'idée que les parfums ont, pour ainsi dire, échappé à l'autorité de la mort. Alors l'espoir relié au futur mis en branle dès le début du poème s'en trouverait davantage éclairé et justifié. D'autre part, la présence de "jardinées" dont le sens connote habituellement la fécondité donne lieu à un croisement du vertical et de l'horizontal. Il est alors possible que l'interrogation en présence contienne un certain étonnement face à l'absence de consolidation (à l'exemple du passé et de la mort) positive des parfums dans le vécu passé. Mais en définitive, tout le symbolisme de la strophe converge vers l'oubli des valeurs positives de "parfums" dans la consolidation temporelle du vécu issu du passé. Quoi qu'il en soit, on peut dire qu'à ce stade deux temps principaux habitent la conscience. L'un est le passé ("pierres levées") présentifié, perçu comme une consolidation potentiellement immuable et par là négative de la vie. L'autre, déjà pressenti dans la première strophe ("vent", "parfums"), est ressenti comme une oeuvre à faire, comme un remodelage du passé à la mesure des vivants.

En privilégiant le singulier de "parfum", la troisième strophe dégage la nature d'un parfum: le temps. Cette spécification, conséquente de l'option exprimée à la première strophe, sous-tend une invitation positive à la patience. Cette dernière, provenant de la coalition temps-parfum, tire sa force d'un rapport synesthésique entre l'imaginaire (temporalité) et le monde réel (le végétal). Plus précisément, l'insertion du végétal dans l'organisme imaginaire confère à ce dernier la puissance du réel qui permet de transcender le monde inférieur de la mort.

La quatrième strophe donne lieu à une juxtaposition syntaxique, sémantique et symbolique de quatre conséquences découlant de l'appel à la patience bénéfique issue de la transfusion végétale. En ce sens, l'étendue de ces effets révèle la puissance du temps à prendre en charge et à assumer toutes les couches du vécu. En effet, véritable catharsis, le temps opère, au coeur de la conscience agissante, sa propre euphémisation. Adoucissant ses visages sous l'impulsion végétale, il convie à une ouverture cosmique qui revigore les forces vitales et les inscrit dans le devenir. À cet égard, se substituant au temps amoureux ("j'ai remis mon coeur..."), il en atténue la douleur; il équilibre les temps jusque-là discordants du souvenir et de la conscience conflictuelle ("les souvenirs descendent l'eau que remontent les rivières"); il rejette le passé de mort qui poursuit le présent vécu ("la mort n'est pas une manière") et trace les chemins du futur ("d'engranger la fin du monde"). Enfin, il arrête la fuite du temps; en effet, à partir d'un jeu de mots sur le passé ("seul le présent ne passe pas") se manifeste l'antiphrase virtuelle par laquelle s'infléchira le vécu total vers un avenir réconciliateur.

La cinquième strophe définit le type d'action immédiate à tenter pour soutenir le temps bénéfique inauguré auparavant. Une parole libératrice ("la bonne nouvelle"), réunissant les partenaires du couple dans un acte commun ("répandre"), ouvre une perspective extérieure susceptible de modifier complètement la perception commune, collective du passé. En ce sens, la réminiscence biblique ("répandre la bonne nouvelle") trahit le caractère presque messianique de la mission que le "je" confie au "nous" réunifié pour l'occasion. De plus, la réapparition de "vent" ("avec le vent") souligne la convergence de l'humain ("nous") et de toutes les composantes imaginaires et cosmiques ("vent", "parfum", "temps") dans cette visée. Dès lors, le monde minéral, dur, pétrifié du passé, est brisé par un devenir impérieux, proprement aérien et libérateur par sa mouvance même et qui convie la conscience agissante du "nous" à l'avènement d'une parole nouvelle.

La dualité symbolique au centre de "Cimetière" se manifeste donc en partie, comme dans les poèmes précédents, à travers le contraste de deux schèmes: descendant et ascendant, de deux lignes de force: horizontale et verticale ainsi que de deux univers: l'un minéral et l'autre végétal et aérien. La perpétuelle aspiration à l'équilibre des différents antagonismes se pose d'abord à la conscience agissante dans un rapport avec le passé (deuxième strophe). Dans cette optique, l'harmonisation des contraires aurait pu ne pas faire problème. Cependant, à cause de la mort, le passé ne peut garantir la vie du couple, de l'amour, ainsi que le devenir individuel et collectif. Sa réitération condamnerait le présent vécu à l'immobilisme. Aussi son rejet nécessite-t-il un nouveau départ suscité par l'espérance d'un futur innovateur, ce dernier inauguré par le temps intermédiaire de la

patience (troisième strophe). Par ailleurs, l'expérience amoureuse en filigrane, véritable toile de fond du poème, s'éclaire. Ainsi la dernière strophe contredit-elle nettement le titre du poème. L'antinomie ressortissant à ce décalage sémantique donne la clé du poème dans la mesure où, comme l'a bien démontré Gaston Bachelard, la mort peut contenir sa propre inversion:

La mort dans la flamme est la moins solitaire
des morts. C'est vraiment une mort cosmique
où tout un univers s'anéantit avec le penseur.
Le bûcher est un compagnon d'évolution³⁰.

Gilbert Durand renchérit sur cette notion d'inversion avancée par Bachelard:

L'étymologie de cimetière révèle que celui-ci
veut dire chambre nuptiale. C'est dans la
tombe, semble-t-il, que se joue l'inversion
euphémisante: le rituel mortuaire est anti-
phrase de la mort³¹.

Dans ce sens, l'amour du couple auparavant compromis est relancé à travers le symbolisme d'une "bonne nouvelle" (v. 16) à vocation collective. La vie de ce couple ne peut alors être modifiée, semble-t-il, que par une métamorphose de l'univers ambiant. En définitive, la parole, provenant d'une bonification du temps, est le stimulus qui provoque l'inversion d'un régime diurne de l'imaginaire régissant l'univers minéral ("murs", "pierres")

³⁰ Gaston Bachelard, La Psychanalyse du feu, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1949) 1979, p. 39.

³¹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 271.

au profit d'un régime nocturne qui appelle, lui, des valeurs et des techniques plus douces, plus féminines, pour maîtriser le temps. En ce sens, "Cimetière" éclairerait la fin du poème précédent, "Paix", où la conscience agissante sollicitait pour l'amour et le couple un milieu sensible, moins agressif.

POÈME 5

LÉGENDAIRE...

1

1 les enfants mes enfants
2 ont usé les fonds
3 de culotte du temps

2

4 et le temps leur est apparu à l'orée
5 d'un grand bois trop près de la durée

3

6 tant et tant de prodiges nous entourent
7 impunément!

4

8 ce qui arrive
9 arrive à ne plus nous surprendre
10 et à force de tout comprendre
11 avons élevé un mur autour du verger
12 du verger pour l'amoindrir

5

13 arrive, arrive la belle
14 arrive, arrive le navire
15 la tour, le palais,
16 le temps, le lieu

6

17 un grand poisson entoure les îles
18 et le grand émoi des capelans femelles...
19 les outardes au vol pointu
20 surveillent la délivrance des lacs...

7

21 et les herbes aiguës percent le froid
22 du petit matin...

8

23 le temps nous arrive
24 d'où il vient
25 qu'en ferons-nous
26 jusqu'à demain

9

27 car pour passer, le temps peut se passer de nous!

10

28 arrive, arrive
29 ce temps où les fils
30 parleront de leur père
31 avec les mots légendaires

POEME 5 (suite)

LEGENDAIRE...

11

32 un cheval de sable prétend que ces rivages
33 sont inhabités par le silence des moissons .

12

34 les enfants, mes enfants
35 que ferons-nous du temps
36 qui nous arrive
37 à tombeau ouvert

ANALYSE DU POÈME

Le poème "Léendaire..."³² oppose la durée au temps, l'immobilité de l'univers de l'homme au temps dévorateur ("qui arrive à tombeau ouvert"). Les sept occurrences du terme "temps" sont révélatrices des préoccupations de la conscience agissante dans le sens d'une continuité avec le poème précédent, "Cimetière", où le temps, facteur d'homogénéité, permettait une dénonciation implicite de la mort et de ses attributs. Cependant, l'exploration poétique s'oriente ici du côté d'une recherche plus définie de la notion temporelle. Elle s'attarde à approfondir un temps plus précis: le temps légendaire (déjà souligné par le titre) dont l'instauration bénéfique est perçue à travers une temporalité idéalisée (cinquième et dixième strophes). Toutefois, ce devenir souhaité ressort préalablement d'une symbolisation spatiale qui repose sur des jeux de navette entre des plans perceptifs et descriptifs tantôt agrandissants, tantôt rapetissants. Par ailleurs, la représentation spatiale concorde avec une trajectoire temporelle dessinée à la mesure du passé, du présent et du futur. Ainsi, soulignée par de constantes oscillations d'un fragment du monde à un autre, d'une couche temporelle à une autre, la structure du discours a une allure syncopée.

Le poème se divise en huit séquences, chacune caractérisée par une coloration verbale et un ton propres. La première, comprenant les deux premières strophes, est dominée par un retour au passé; le locuteur observe l'usage fait du temps par les enfants (première strophe) et l'expérience

³² Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 158-159.

acquise par ceux-ci (deuxième strophe). Les troisième et quatrième strophes, animées par le présent, forment la deuxième séquence. La troisième strophe rend compte d'une observation portant sur le milieu qui enveloppe l'humain, ce dernier élargi aux proportions d'un "nous". Dans la quatrième strophe, le locuteur confronte le résultat de l'observation préalable avec le vécu humain. Alors, une nette discordance se fait jour. La troisième séquence (la cinquième strophe) est dynamisée par un présent d'anticipation appelant un temps cosmique d'harmonisation des contraires déjà annoncé. La quatrième séquence, constituée par les deux strophes suivantes (sixième et septième), imagine dans l'ordre du réel une représentation spatiale du temps imaginaire ressortissant à la séquence précédente. Dans la cinquième séquence (huitième et neuvième strophes), la conscience agissante revient au temps global. Elle en évalue l'utilisation future (huitième strophe) et met en garde contre sa nature autonome (neuvième strophe). Cette confrontation des activités du "nous" face au temps recouvre déjà un appel au temps créateur. La sixième séquence (dixième strophe) marque un retour du temps anticipé de la troisième séquence. Toutefois, le locuteur en définit clairement la nature et qualifie le titre du poème en l'insérant dans le syntagme "avec les mots légendaires". La septième séquence (la douzième strophe) joue par rapport à la séquence précédente un rôle d'intégration dans le réel, similaire à celui joué par la quatrième séquence par rapport à la troisième. Cependant, contrairement à la quatrième séquence, elle introduit une note discordante. Enfin, la huitième séquence (dernière strophe) pèse de nouveau le futur à la lumière du présent. Par ailleurs, la redondance d'éléments de la huitième strophe de même que la reprise intégrale du premier vers du poème inscrivent la structure morcelée du poème dans une structure globale à caractère circulaire.

La première séquence s'élabore à partir d'un rapport de cause (première strophe) à effet (deuxième strophe), ses composantes étant liées par le moyen d'une coordination "et" (s. 2, v. 4). Dans le premier vers de la première strophe, le passage d'une dimension plus grande à une plus petite, indiqué par le glissement de l'article défini vers le possessif, dénote d'abord un souci d'unir le collectif et l'individuel dans une expérience commune. Cependant, le terme "enfants", fortement mis en relief par sa prédominance au niveau du vers, sa répétition et sa fonction de sujet, concentre toutes les forces de la représentation sur une image du devenir, de renouvellement dans le temps. Cette focalisation ressort également du type d'action de même que du caractère familier de l'image soutenant cette action. En effet, le sens de "usé" (v. 2) ainsi que le rapport métaphorique entre "fonds de culotte" et "temps" (v. 2-3) répondent, de la part des enfants, à un apprentissage du temps global. Cette strophe relate donc une expérience passée, d'ordre synthétique, qui lie le visible et l'invisible, le devenir humain et le cosmique.

Cependant, la deuxième strophe dément la validité de cet apprentissage temporel. L'apparition d'un élément spatial représenté par "bois" est significative. D'abord, l'ampleur dénotée par "grand" et "durée" rapproche espace et temps. Par ailleurs, l'adverbe "trop près" incorpore à cette localisation sinon une note négative, du moins un jugement porté par la conscience sur la validité de cette expérience. L'expression introduit en effet une discordance au cœur du vécu spatio-temporel. En fait, il y a opposition entre "temps" (ce qui passe) et durée (ce qui dure). En ce sens, elle suggère l'uniformité ou encore, une expérience hâtive du temps qui

aurait amené trop rapidement les enfants) à un vécu fabriqué. Paradoxalement, cette temporalité grossière (qui nous est pourtant donnée à travers une expérience totale) n'aurait pas permis un apprentissage authentique du vécu humain; représenté spatialement ici par "à l'orée d'un grand bois". Dès lors, on peut conclure que cette première séquence évalue globalement, mais négativement, le vécu individuel ("~~mes~~ enfants") et collectif ("les enfants") de l'univers auquel appartient le locuteur³³.

Dans la deuxième séquence, la conscience agissante saisit pour le présent la portée du jugement sur le passé contenu dans les deux premières strophes. Elle procède de la même manière qu'auparavant. Elle constate (troisième strophe) puis évalue le fruit de son observation (quatrième strophe). Cependant, contrairement à la première strophe, elle tourne d'abord son attention du côté d'une appréciation admirative (la répétition de "tant" et la tournure exclamative) de la richesse cosmique dans laquelle baigne l'univers humain rassemblé dans le "nous". Par ailleurs, "prodiges" et "impunément", en contraste avec l'attitude plus négative de la strophe précédente, jettent plus de lumière sur l'interdiction ou la crainte des enfants face au cosmos. L'adverbe dit en particulier le caractère inoffensif des merveilles environnantes. En outre, il dénonce implicitement la fausse crainte ou l'erreur de ne pas s'y ouvrir.

La quatrième strophe contient une nouvelle évaluation qui rassemble tous les aspects fournis jusqu'ici. L'observation (les deux premiers

33 Le motif "les enfants mes enfants" provient d'un dédoublement du "je" correspondant à la dialectique du poème où se confrontent "durée" (éternité, permanence), "temps" (ce qui passe) et mort ("à tombeau ouvert").

vers) et le jugement (les trois derniers vers), le présent (les deux occurrences de "arrive") et le passé ("avons élevé") se coordonnent dans un mouvement global qui, en marquant l'apogée d'une prise de conscience en rapport avec le passé, éclaire la dichotomie de l'humain et de son environnement. S'ensuit l'appellation d'un temps nouveau qui corrigerait le présent lacunaire. En ce sens, la première occurrence de "arrive" et de "ce qui" renvoie au flux spatio-temporel et cosmique des événements surgissants. La deuxième occurrence de "arrive", renforcée par "à ne plus nous surprendre", appartient au constat et dénote le désabusement avec lequel le "nous" accueille le temps et le flux phénoménologique. Le troisième vers explique la cause véritable, d'ordre rationnel, à la source de la dissociation de l'humain et du cosmos. Les deux derniers vers rendent une géographie de ce divorce: "mur" et "amoindrir" renchérisent sur l'obstacle posé par le "nous" et sa fonction auprès du "verger". Quant à ce dernier, il désigne le monde où évolue le "nous". Fait à noter, le verger, qu'on peut rapprocher de "prodiges" et vraisemblablement de "bois" par sa configuration circulaire, contraste toutefois avec ces derniers. En effet, le "nous" crée précisément un univers réduit, familier, pour se garer de la menace du temps (le verger est la réduction de "grand bois"). Dès lors, du point de vue des sentiments de la conscience agissante, on peut penser que le "verger" se situe à une croisée: il rassemble toutes les promesses d'un cosmos extérieur et tous les empêchements à l'encontre de ces promesses. Par conséquent, il appelle une délivrance face au sentiment de protection contre le temps qui passe.

La troisième séquence tranche sur les précédentes par la force de son anticipation harmonisatrice. À ce propos, la réitération de "arrive"

est significative. Les quatre occurrences de ce subjonctif, qui devient un verbe à l'optatif par la suppression de l'élément conjonctif habituel, l'accentuent au point que ses valeurs éclipsent totalement celles attribuées aux deux occurrences du terme dans la séquence précédente. Une telle force d'anticipation concorde donc avec le désir impératif de créer un devenir cosmique qui briserait l'enfermement du "nous" et du verger. La femme ("la belle"), l'espace étranger soupçonné ("le navire"), la richesse d'un passé courtois ("la tour, le palais"), le temps total ("le temps") retrouvé de même que toute la spatialité concentrée dans un espace précis ("le lieu") répondent aux "prodiges" déjà entrevus et confirment l'hypothèse heureuse d'un cosmos harmonisé où s'équilibrent les contraires. Somme toute, la strophe entière est un couplet folklorique où, parmi les termes décoratifs, ressurgissent les éléments problématiques: "temps, "lieu". Dans ce sens, ce couplet rend compte d'un effort à nier ce qui sans cesse "arrive".

La quatrième séquence ramène la cosmogonie imaginée de la séquence précédente aux proportions du réel. L'apparition de composantes d'ordre faunique et végétal, animées par un présent factuel identique à celui des troisième et quatrième strophes, témoigne de ce fait. Par ailleurs, ces composantes sous-tendent des aspects bien humains. En effet, la description du renouveau printanier concorde avec un renouveau de l'univers intérieur. Ce symbolisme de la vie recommencée signifie alors l'abolition des frontières levées par le mur et, en conséquence, l'ouverture du verger, c'est-à-dire de l'univers intérieur sur l'extérieur. La nouvelle cosmogonie remplace donc l'intériorité atrophée, construite jusque-là par le "nous".

Une remarquable efflorescence substantive, qui emprunte aux amours de frayères et à la venue du printemps, symbolise cet éclatement. À ce propos, "poisson" inaugure la constellation bénéfique. Il se substitue à "mur" ("entoure les îles" --- "un mur autour") tandis que "îles" concurrence "verger" et le pluralise. Par ailleurs, le temps printanier, sonnant le temps des amours ("grand poisson entoure": principe mâle actif --- "grand émoi des capelans femelles": principe femelle passif), occulte le temps rationnel à la source du mur limitant le verger. Enfin, ce vaste univers (dont l'ampleur est soulignée par les deux occurrences de "grand") de la fertilité se dilate encore sous l'intimation d'un cosmos faunique ("outardes") et végétal ("herbes") obéissant à un schème ascendant ("pointu" --- "aiguës") et placé sous le signe de l'envolée aérienne bénéfique ("vol pointu" --- "percent"). Au plan du fonctionnement de l'imaginaire, ce repeuplement euphémisant s'organise autour des schèmes verbaux ("entoure", "surveillent", "percent") qui activent une série de symboles isomorphes et intermédiaires: "poisson", "outardes", "herbes". À leur tour, ces derniers mettent en branle les isomorphes du verger: "îles", "lacs", "froid". C'est donc sous le signe du mouvement que se rouvrent les frontières du cosmos humain, c'est-à-dire l'intériorité de l'homme.

Les huitième et neuvième strophes, constituant la cinquième séquence, forment un tout syntaxique coordonné par la conjonction "car". Elles comprennent le retour du présent et par là renouent avec le vécu actuel déjà contenu dans la deuxième séquence ("ce qui nous arrive" --- "le temps nous arrive"). La liaison est confirmée par une nouvelle occurrence de "arrive". Par ailleurs, le facteur d'homogénéité présent tout au long de

cette séquence-ci est l'élément "temps" par lequel la conscience repose la problématique du vécu. Dès lors, la conscience de l'autonomie complète du temps global, fortement accentuée par les détachements syntaxique et strophique, la ponctuation (la virgule) et par un jeu de mots ("car pour passer, le temps peut se passer de nous!"), incite à une appropriation créatrice ("qu'en ferons- nous"). Cette invitation à une intervention personnelle dans l'ordre abstrait du temps conditionne, rappelons-le, la formation d'un cosmos spatial à la mesure du "nous". Enfin, elle se fait d'autant plus pressante, immédiate ("jusqu'à demain"), qu'elle est soulignée par la concentration de fortes tonalités exprimées par l'interrogation et l'exclamation et connotant l'inquiétude et même l'ironie, nous semble-t-il.

D'une part, la répétition de "arrive arrive" situe la sixième séquence (dixième strophe) dans le prolongement de la troisième séquence (cinquième strophe). D'autre part, cette séquence est sémantiquement et symboliquement une continuité de l'urgence signalée à la séquence précédente. En définitive, elle ferme le mouvement d'anticipation contenu dans le poème. En ce sens, elle marque un pas en avant en doublant l'anticipation fictive, engrenée dans le subjonctif, d'une réalité campée dans l'avènement certain ("parleront"). Dans une telle prospective, le futur assume les valeurs intimes de l'album familial étendu ici à la communauté, puis à l'hérité psychique universelle (de père en fils et vice-versa). Cet appel au "trajet anthropologique" conduit aux sources de l'enracinement humain et constitue le temps ultime revendiqué par le "je" pour assurer et assumer le devenir du verger, à grandeur de pays et de terre. Ainsi, le temps légè-

daire (car il s'agit bien de lui) garantit d'abord l'amour. Mais il se réclame d'une parole soutenance, vigilante, qui a pour mission de magnifier constamment la tradition dans le sens du trajet anthropologique énoncé auparavant. Car la légende est une enfance par en avant tant elle promet, à qui la rappelle pour la vivre, une continuité temporelle permanente qui revivifie le passé pour fonder le présent et le projeter dans le devenir³⁴. Dès lors, nous sommes fondés à croire que la désuétude de ce temps dans le vécu actuel explique l'atrophie du verger.

La septième séquence (onzième strophe) rappelle par son actualisation les deuxième et quatrième séquences. Sa représentation spatiale évoque particulièrement celle de la quatrième séquence. Cependant, une discordance replace la reconstruction temporelle dans sa véritable perspective, c'est-à-dire le présent actuel. En effet, "cheval de sable", pouvant emprunter à une image temporelle d'ordre mythique mais appelant la porosité ou la friabilité ("sable"), rappelle le "on" de "Le long de l'eau..." (p.155). L'élément verbal "prétend" semble pour sa part s'apparenter à l'ordre rationnel évoqué précédemment (quatrième strophe). Mais "inhabités" indique la négation du devenir ("le silence des moissons") optimiste construit pour le monde-verger par la conscience agissante. On peut donc penser que l'échafaudage spatialisé en présence constitue la négation du cosmos heureux dessiné auparavant dans la quatrième séquence.

34 "L'histoire humaine, comme celle des peuples, est faite autant de légendes que de réalité et l'on n'exagérerait point en affirmant que la légende est une réalité supérieure. Je dis la légende et non l'anecdote; l'anecdote décompose, la légende construit." (Franz Hellens, Documents secrets, cité par Gaston Bachelard dans La Poétique de la rêverie, Paris, Presses universitaires de France, (1960) 1978, p. 116-117, note 2).

La huitième séquence (douzième strophe), par ses retours de la structure de fond, privilégie le plan du poème gravitant autour du temps global, indifférencié, qui incite le "nous" à se l'approprier et à le modifier dans le sens du temps légendaire défini auparavant. La reprise intégrale (le premier vers) du premier vers du poème et la redondance (dans les deux vers suivants) des trois premiers vers de la huitième strophe suffisent à dire que tous les plans temporels et spatiaux du poème se ramènent à la saisie de la condition présente du "nous" face au temps. Par ailleurs, l'insistant leitmotiv interrogatif et l'expression finale "à tombeau ouvert", qui signifie littéralement: le temps nous arrive "avec une telle vitesse qu'on risque un accident mortel"³⁵, sont un appel à l'acte urgent de maîtriser le temps. Dès lors, l'apparente contradiction qui ressort de la comparaison du titre et du plan principal du poème axé sur le présent s'éclaire: le "je" aura défini par avance l'orientation du temps à suivre (le temps légendaire) pour éviter la chute dans le temps banal, infructueux. En ce sens, le titre est déjà une exhortation à exorciser le mauvais temps actuel vécu par le "nous".

Toute la représentation contenue dans le poème polarise donc autour de l'angoissante définition des destins individuel et collectif³⁶. Elaborée à partir d'une remise en question de l'apprentissage temporel en regard du passé, cette définition pousse la conscience agissante à ressentir

35 Le dictionnaire Robert, p. 1974

36 En ce sens, le dynamisme humain, rappelons-le, ne se construit pas uniquement autour d'un noyau familial personnel comprenant le "je", la "belle" et "mes enfants", mais incorpore également "les fils" et "le père", donc l'humanité entière.

une vacuité au coeur du présent. Ce processus permet d'identifier et de dénoncer implicitement la conduite du "nous", agent conditionnant ce vide. Ce dernier peut se définir comme un écart existant entre les potentialités illimitées offertes par le temps global et les proportions timides, limitées, de ce temps que le "nous" s'est approprié par le passé et continue de s'accorder dans le présent. Au plan de la représentation symbolique et imaginaire, la dichotomie temporelle à la source du vécu restrictif nous est fournie par la spatialisation d'un cosmos limité, le verger, placé sous le signe d'une verticalité négative ("le mur"), qui est donc exposé à une chute du temps humain dans le temps global. L'organisation de ce cosmos, uniforme et sans espoir parce qu'il est sans horizon, relève d'une organisation polémique, rationnelle du temps, donc d'un régime imaginaire à forte teneur diurne et perçu comme essentiellement négatif, voué à la tranquille inertie d'une mort déjà bien installée dans toutes les couches du vécu³⁷. C'est pourquoi toutes les forces vives de la conscience appellent un régime compensatoire, équilibrant. Dès lors, le passé et le présent sont réinventés à partir d'un devenir anticipé qui a la puissance de se substituer au temps mal vécu pour le recomposer positivement. En effet, seul le temps légendaire semble posséder la faculté de remonter jusqu'à la source de vie (de fils en père et vice-versa). La légende détient donc le pouvoir de perpétuer l'enracinement et de le projeter en avant, à condition qu'on y accède d'emblée. Par ailleurs, au temps légendaire répond symboliquement le

37 La présence de ce régime ne cesse de s'affirmer comme une constante à travers les poèmes. À cet égard, rappelons le silence qui menaçait les pommiers du verger dans "Tout peut arriver..." (p.153), la présence discordante du "on" et du symbole guerrier limitant l'accès du couple à l'amour total dans "Le Long de l'eau..." (p. 154-155) et "Paix..." (p. 156), enfin le symbolisme minéral rattaché à la mort dans "Cimetière" (p. 157).

temps printanier qui donne accès, au plan de la représentation spatiale, à un cosmos réinventé, imaginé selon un ordre faunique et végétal qui rappelle l'univers invoqué dans "Le Long de l'eau..." pour "retrouver le passage tout entier de l'absence" (p. 155). Cette cosmogonie, qui apparaît de plus en plus comme un univers de la rondeur du fruit et de l'éclatement heureux de l'amour sous toutes ses formes, ne cesse d'étoffer un régime nocturne de la représentation placé sous le signe d'une douce fécondité terrestre par ailleurs doublée d'une verticalité aérienne qui change la terre en un cosmos idéalisé³⁸. Cependant, tout cet équilibre à saveur d'antiphrase n'est qu'imaginé. Il appelle une virtuelle insertion dans l'humain et demeure pour le moment problématique si on se fie au ton pessimiste qui clôt le poème.

38 Ou'on se rappelle les symboles de la dynamique aérienne des poèmes précédents et qui accompagnent le cosmos végétal, animal et amoureux: le vent et l'oiseau dans "Tout peut arriver..." (p.153), l'oiseau dans "Le Long de l'eau..." (p. 154-155), le vent et les parfums dans "Cimetière" (p. 157).

POÈME 8

OUTARDE

1

- 1 une ligne droite
- 2 telle une idée fixe
- 3 dans le corridor
- 4 étroit
- 5 des migrations

2

- 6 frappé par un bruit
- 7 le canard tombe
- 8 dans l'eau crevée
- 9 de joncs
- 10 abandonnant
- 11 l'enjeu des directions

3

- 12 les soleils aussi
- 13 tombent dans la nuit
- 14 les constellations
- 15 dans l'astrologie
- 16 le fleuve dans le silence
- 17 la terre dans les fruits

4

- 18 cependant, haut, très haut, un cri sans amertume
- 19 disposé en pointe de flèche atteint l'homme
- 20 inférieur et le dépouille de ses victoires
- 21 faciles

ANALYSE DU POÈME

Tout l'univers symbolique et imaginaire de "Outarde"³⁹, placé sous le signe du présent, est dynamisé par les notations visuelles et auditives. Ces dernières soutiennent par ailleurs un double plan de l'image animé par un double schème: ascendant et descendant, renforcé encore par la verticalité et l'horizontalité. En effet, la première strophe suggère un schème ascendant (le symbolisme ailé rattaché à la migration). Pour sa part, le sémantisme des deuxième et troisième strophes favorise l'inversion du schème initial. D'ascendant il devient descendant (la chute libre du canard). La quatrième strophe rétablit le schème ascendant. L'interversion est rendue possible grâce à l'apparition d'une nouvelle substance symbolique (imagée par le monde de l'outarde) qui triomphe définitivement des forces obscures conditionnant auparavant la chute dans l'imaginaire. Ces observations nous amènent à diviser le poème en deux séquences, répartition justifiée par un ensemble de marques dont l'adverbe disjonctif "cependant", l'usage de la virgule, le sémantisme de l'altitude et de l'ascendant, l'ampleur du mètre liée à l'expansion syntaxique. La première (les trois premières strophes) nous donne à voir, dans un premier temps (première strophe), un univers aux valeurs vraisemblablement positives (impression obtenue par l'image des migrations). Cependant, dans un deuxième temps (deuxième et troisième strophes), les valeurs de ce monde sont inversées par l'apparition du symbolisme de la mort. La deuxième séquence (dernière strophe) tranche sur la précédente par la venue des éléments distinctifs mentionnés aupara-

39 Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 160.

vant et qui reflètent la mise en relief de "outarde", symbole fort qui nous convie à une intériorité redimée⁴⁰.

L'ellipse du verbe à la première strophe traduit la perspective visuelle d'un portrait dont le statisme ne met que mieux en évidence les composantes. Cette apparente fixité est d'ailleurs renforcée par le caractère géométrique et abstrait du symbolisme spatial en présence: "ligne droite" et "corridor étroit". Cependant, cette géographie s'étend au plan humain. En effet, la comparaison "telle une idée" vient en ce sens la substantialiser. Elle fait surtout comprendre que la dimension initiale, géométrique et spatiale ("ligne droite"), signifie l'ampleur des préoccupations psychiques. Au plan symbolique et imaginaire, les épithètes "droite" et "fixe" suggèrent une orientation volontaire par rapport au but à atteindre. Par ailleurs, "corridor des migrations", tout en renforçant cette détermination, précise le lieu restreint, ascétique d'un passage vers une autre dimension⁴¹. Enfin, "migrations" dit bien l'ouverture d'un cosmos sur un autre, le désir ou la nécessité de quitter l'un pour l'autre ou encore, le besoin d'élargir l'un par l'autre. En ce sens, la conjugaison d'une verticalité (dimension ailée du vol par laquelle s'accomplit les migrations) et d'une horizontalité (déplacement d'un espace vers un autre) traduit bien la rêverie à la fois idéalisée et volontaire rattachée au symbolisme des migrations.

40 Apparaissant dans le titre, le terme "outarde" rassemble toutes les valeurs de rachat mises de l'avant dans le poème. Toutefois, il disparaît du discours où ne subsiste qu'un élément symbolique ("cri sans amertume") parce que le pittoresque devient métaphysique.

41 "Corridor" rappelle ici "le passage tout entier de l'absence" du poème "Le Long de l'eau..." (p. 154-155, s. 7, v. 20-21). En ce sens, le terme indique l'appel à un cosmos extérieur dont l'accès est cependant tributaire d'une conduite précise, sans écart, si on se fie aux bornes du corridor au-delà desquelles semble subsister le chaos.

La deuxième strophe introduit un contraste par rapport à la première strophe. Se poursuivant jusqu'à la fin de la strophe suivante, cette antithèse consiste en une image de chute et s'organise autour du thème de la mort: un chasseur tue un canard en plein vol. Ce tableau illustre la dégradation humaine. Banalisation de l'outarde, le canard symbolise dans ce sens l'"homme inférieur". Cependant, voyons pour le moment comment s'accomplit une remarquable métamorphose d'ordre symbolique et imaginaire. Le tableau statique donné à voir à la strophe précédente s'anime par une notation auditive ("bruit") et une abondante représentation d'ordre verbal autour desquelles s'élabore un rapport symbolique de cause à effet. À ce propos, "bruit", renvoyant au coup de fusil meurtrier, englence une action dont les effets se répercutent sur l'ensemble symbolique en présence. Les conséquences sont développées à travers quatre verbes: "frappé", "crevée", "tombe" et "abandonnant". Les deux premiers, dont la forme participiale est déjà un indice d'impuissante soumission, soulignent la conséquence immédiate entraînée par le coup de fusil: la chute. En ce sens, "frappé" renvoie directement à "canard" tandis que "crevée", marquant une transposition symbolique de l'animal au végétal, vient préciser la force de répercussion du "bruit", c'est-à-dire de la mort. Par ailleurs, "tombe" et "abandonnant" frappent par leur dynamisme. Cette première apparition de temps verbaux actifs accentue d'autant le mouvement de chute et, par le fait même, l'inversion du schème antérieur de la hauteur fortement mis en relief, rappelons-le, par le statisme. On voit donc que tout le symbolisme de vie converge ici vers la négativité. Enfin, "l'enjeu des directions" rappelle "migrations" et permet de rattacher "canard" à "ligne droite" et à "idée fixe". Par ce rapprochement du psychique et de l'animal, on remarquera une fois de plus l'animalisation de la pensée par laquelle se traduisent les

manifestations de vie les plus élémentaires et les plus pures, donc les plus vitales⁴², et que la mort menace d'étouffer.

La troisième strophe prolonge étroitement la continuité sémantique, symbolique et imaginaire par "aussi" et par la répétition du verbe "tomber" de la deuxième strophe. Par ailleurs, l'élargissement de l'image simple du canard à des proportions cosmiques témoigne de la mairmise décisive de la mort sur toutes les couches vitales du vécu. En ce sens, la conjonction de la totalité galactique verticale ("soleils" et "constellations") et de la totalité terrestre horizontalé ("fleuve" et "terre") est significative. Par ailleurs, les quatre occurrences de "dans" soulignent une régression vers une fermeture, à l'opposé de l'univers migratoire représenté auparavant. Ainsi, "nuit", "astrologie", "silence" et "fruits" sont-ils ici dénominatifs de l'absence de mouvement et de vie.

La deuxième séquence (quatrième strophe) contient tous les signes d'une antiphrase symbolique⁴³. À cet égard, l'amplitude du vers et l'opposition littéraire marquée par "cependant" servent à valoriser un schème vertical ascendant qui manifeste l'inversion des valeurs entourant la chute libre contenue dans les deux strophes précédentes. Cette transmutation

42 Comme l'écrit Gilbert Durand, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 74, "l'animisme se porte naturellement vers le symbole animé, c'est-à-dire vers l'animal. L'homme incline ainsi à l'animalisation de sa pensée et un échange constant se fait par cette assimilation entre les sentiments humains et l'animation de l'animal."

43 Rappelons que "l'antiphrase constitue une véritable conversion qui transfigure le sens et la vocation des choses et des êtres tout en conservant l'inéluctable destin des choses et des êtres." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 232-233).

d'ordre imaginaire s'accomplit par une substitution au sein de la représentation symbolique. En effet, l'outarde, par sa position de hauteur ("haut, très haut") échappe à toute atteinte et la pureté de son cri ("cri sans amertume") remplace le canard, sa condition déchue ainsi que les valeurs péjoratives attribuées à "bruit". Par ailleurs, le schème de la hauteur, dynamisant le nouvel élément thériomorphe, emprunte le schème descendant relié à la chute du premier oiseau ("atteint l'homme inférieur"). Ce phénomène d'emboîtement, en complétant le processus symbolique et imaginaire d'équilibre des contraires, permet la dénonciation de l'homme, véritable facteur de dégénérescence à la source de la détérioration. Ainsi, la limitation ("inférieur") de l'homme entraîne-t-elle des actes fermés ("victoires faciles") et par là appauvrit-elle la vie intérieure. Mais encore une fois, le devenir prédominant (souligné par la mise en relief de "outarde" dans le titre) maintient l'espoir d'un dépassement de la condition actuelle et accomplit déjà une catharsis ("dépouille"), prometteuse de réalisation positive dans l'ordre humain.

Pour conclure, on peut d'abord dire qu'un obstacle extérieur (imaginé par le coup de fusil), perturbant un univers intérieur où s'équilibrent temporalité et cosmicité (le temps saisonnier des migrations), polarise toute la dialectique symbolique et imaginaire du poème. La dichotomie qui s'ensuit est si importante qu'elle sous-tend la disparition totale de la conscience initiale. Le retour à la cosmogonie originelle n'est possible que par l'avènement d'un univers idéalisé dont le symbole de l'outarde est la représentation spatiale. Cette intervention d'un temps et d'un cosmos sublimés éloigne le temps lacunaire de la mort habitant l'homme.

Dans toute cette symbolique de la dualité intérieure, on retiendra le processus d'animalisation par lequel s'accomplit l'augmentation de conscience par rapport aux poèmes précédents. En effet, de l'animalisation triomphante ressort le symbolisme de l'oiseau qu'il est légitime de relier à la parole libératrice. L'oiseau détient les mêmes propriétés aériennes et cosmiques que le vent⁴⁴. Enfin, l'action de l'oiseau-parole auprès de "l'homme inférieur" nous est transmise à travers un régime diurne, de la représentation, aux connotations visuelles et lumineuses. Plus précisément, c'est par le schème de l'image utilisé pour traduire l'action négative, guerrière, de "l'homme inférieur" par rapport à "canard" que la conscience agissante choisit de représenter en sens inverse ("en point de flèche") le dynamisme de l'oiseau-outarde. Ce dernier se substitue alors à "l'homme inférieur" et le supplante. En ce sens, sous-tendue à l'origine par un symbolisme nocturne, la parole devient paradoxalement conquérante, diurne⁴⁵. Ainsi, au plan de l'imaginaire, l'affirmation d'un régime nocturne (le monde de la parole fertile dié au symbolisme de l'outarde et des migrations) revêt les attributs du régime diurne de l'image pour triompher de la mort et assurer une possibilité d'avènement.

44 On se souviendra que dans "Tout peut arriver..." (p. 153), c'est le vent qui "élève la voix" (s. 2, v. 4) et dans "Cimetière" (p. 157), le vent côtoie le "nous" dans sa propagation de la "bonne nouvelle" (s. 5, v. 16).

45 Cette attitude est isomorphe de la conquête prométhéenne de la nuit à la fin de "Le Long de l'eau..." (p. 155, s. 9).

POÈME 7

SEUL CONTRE LE VERGER

1

1 la chair passe inaperçue
2 et ne gardons mémoire
3 que des saveurs...

2

4 j'ai le ciel en tête

3

5 et la pomme d'un matin d'octobre
6 que nous tenions à belles dents
7 de très loin me regarde: on dirait
8 qu'elle cherche à m'éviter

4

9 et j'ai le ciel en tête

5

10 mais un jour mal compris par le froid
11 nous garde à distance: aurions-nous
12 trop attendu le temps qui nous étonne

6

13 j'ai le ciel en tête

7

14 et la chair passe inaperçue
15 ne gardant mémoire
16 que de cris d'oiseaux morts
17 sur les blasons

ANALYSE DU POÈME

Un net contraste se fait jour dans le titre même de "Seul contre le verger"⁴⁶. Il nous est fourni par l'image d'une identité individuelle ("seul" opposée à un cosmos extérieur circonscrit ("verger")). Cependant, cette disproportion d'un cosmos humain et d'un cosmos matériel et végétal, passe par la désunion du couple et de son environnement familial. Plus d'un plan de l'image étoffe cette situation conflictuelle. Bouleversé dans sa condition charnelle, le couple est d'abord subordonné à une distanciation du présent et du passé (première strophe). Par la suite (troisième strophe), la dichotomie temporelle se double d'une représentation spatiale ("pomme", attribut de "verger") contribuant à préciser la nature de l'en-dehors cosmique auquel est confronté le "nous" dans le présent. La cinquième strophe énonce la cause de la dialectique du dehors et du dedans dessinée dans les strophes précédentes. En effet, la représentation spatiale du conflit s'explique ici par les rapports négatifs, depuis le passé, du couple (le "nous") avec le temps. En conséquence, tout le vécu amoureux actuel se teinte d'un dynamisme négatif (septième strophe) qui paralyse totalement ("cris d'oiseaux morts") ses facultés expressives. Ce tableau sombre et horizontal des univers passé et présent du couple, véhiculé à travers les strophes impaires du poème, est compensé imaginativement par l'attitude du "je" à assumer, au nom du couple, un monde de la hauteur dont la fonction consiste à maintenir l'idée d'une réunification amoureuse et cosmique. Ainsi, les strophes paires contiennent-elles un schème ascendant. Fortement

⁴⁶ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 161.

mis en relief par les trois occurrences d'un même vers, ce dernier possède la puissance d'une occultation éventuelle des temps (passé et présent) inhabitables. C'est le dernier contraste entre le sémantisme global des strophes impaires et paires qui éclairera définitivement le titre et le sens du poème.

Formellement, le poème se divise en quatre séquences. Dans la première (première strophe), par le biais d'un présent factuel, la conscience agissante constate la situation actuelle du couple. Dans la seconde, composée des deuxième et troisième strophes, la démarche acheminante s'enrichit de deux nouvelles observations distribuées d'égale manière dans chacune des deux strophes et coordonnées par "et". Dans un premier temps (deuxième strophe), la conscience isole une composante du vécu actuel ("j'ai..."), axée sur le devenir. Dans un deuxième temps (troisième strophe), elle fait remonter son observation jusque dans le passé ("que nous tenions..."). La troisième séquence (quatrième et cinquième strophes) a une structure de fond similaire à la seconde. D'une part, la composante à caractère anticipé est réaffirmée (quatrième strophe). D'autre part, la spatialisation du conflit intérieur de la troisième strophe s'enrichit d'une représentation d'ordre temporel ("jour"-"temps"). Cependant, la coordination "mais" introduit une appréciation du chemin parcouru jusque-là. Enfin, la quatrième séquence (les deux dernières strophes) réaffirme la discordance habitant la conscience agissante. D'un côté, elle souligne de nouveau (sixième strophe) la potentialité factuelle d'un futur positif. Mais de l'autre, la reprise du vers initial du poème rappelle l'inertie actuelle de ce devenir et renforce doublement l'idée d'atrophie de l'univers charnel du couple en désinvestis-

sant même la mémoire des "saveurs", au profit d'un univers en chute libre vers la mort.

La première séquence (première strophe) décrit l'habitation intérieure du couple ("nous" sous-entendu). Ordonnée par un présent factuel, cette description s'organise à partir d'un rapport d'ordre synesthésique entre la dimension corporelle de l'amour ("chair") et le monde végétal ("saveurs"). Le terme "saveurs", dégageant des connotations positives et s'associant à un univers fruitier, sera, dans la suite du poème, celui de la pomme et, par extension, du verger. Cette association symbolique lie la réalité amoureuse du couple à un cosmos extérieur d'ordre gustatif, donc hospitalier et bénéfique. Par ailleurs, l'apparition de "mémoire" insère dans le présent en cours une dimension du passé. Or, les connotations négatives dégagées par "inaperçue" de même que par "ne...que" annulent, au niveau du présent, le vécu amoureux suggéré par le rapport synesthésique déjà mentionné. On peut donc conclure que l'édén amoureux rappelé n'existe que dans le souvenir. En ce sens, le présent ne s'inscrit plus dans le prolongement du passé heureux et un fossé se creuse entre le cosmos extérieur et le cosmos intérieur relatif au couple. Cette discordance annonce l'éloignement, sinon l'hostilité du "verger" à l'endroit du couple ainsi que l'attitude du "je" à vouloir compenser la vacuité conséquente au conflit de la chair et du désir.

La deuxième strophe est fortement marquée par un schème de la hauteur. En effet, le terme "ciel" apporte une dimension de l'imaginaire qui agrandit l'univers corporel et végétal de la strophe précédente jusqu'à lui

faire prendre des dimensions cosmiques. Par ailleurs, l'expression "en tête", qu'on peut rapprocher de "mémoire", associe "ciel" aux valeurs positives dégagées par "saveurs" et en fait un isomorphe. Cependant, en nous rappelant la rupture du présent avec le passé, marquant la fin de l'efflorescence amoureuse soulignée par "saveurs", on peut penser que "ciel" participe d'une mémoire par en avant qui tend à maintenir avec nostalgie la conscience du temps édénique périmé, dans le but de le recréer virtuellement. À ce propos, cette valorisation potentielle du devenir est doublement soulignée par la mise en relief graphique et par la répétition en refrain aux quatrième et sixième strophes. Dès lors, symboliquement, les strophes paires soutiennent des valeurs positives de lutte du "je" ("j'ai...") contre le verger devenu hostile, valeurs déjà affirmées par le titre du poème. En revanche, les strophes impaires servent à développer le symbolisme enveloppé dans la réalité du verger.

Syntaxiquement, la coordination "et" situe la troisième strophe dans le prolongement de la seconde. Cependant, par les valeurs symboliques négatives qu'elle contient, cette strophe se rattache plus directement au symbolisme de la première strophe. En rapport avec la strophe précédente, les syntagmes "de très loin me regarde" et "cherche à m'éviter" traduisent de la part de "pomme" un éloignement dans le temps et une attitude méfiante, sinon hostile à l'endroit du "je". Cette discordance des protagonistes éclaire davantage le fossé séparant le "je" du cosmos fruitier représenté par le verger. Par ailleurs, la personnification et la féminisation du symbole de la pomme, empruntées à l'interprétation traditionnelle de la Genèse où la pomme représente la chair, concourent à l'hypothèse d'une discorde

entre les partenaires du couple. Par rapport au symbolisme de la première strophe du poème, "pomme" est isomorphe de "saveurs" par son affiliation gustative et, par le sens allégorique du discours, ce terme s'apparente à "chair". Par ailleurs, la réapparition du "nous" et de l'imparfait renvoie au passé édénique auquel "mémoire" faisait allusion. Enfin, "matin d'octobre" et "tenions à belles dents" confirment davantage l'ancienne appropriation et la libre jouissance du verger par le "nous". Nous sommes donc en présence d'un croisement symbolique dichotomique. D'une part, la personnification féminisée de la pomme contraste avec l'attitude du "je" dont le cheminement est actuellement motivé par un schème de la hauteur. D'autre part, l'isomorphisme de la pomme, du verger et de la chair traduit un cosmos inhibé. Le divorce au sein de cette double constellation creuse un fossé entre le passé et le présent, de même qu'entre le passé et le futur. L'élément de dissociation provient d'un présent amoureux ne se situant plus dans la continuité du passé. Désormais, tous les rapports temporels sont faussés et marquent la discordance des cosmos intérieur et extérieur. Toutes les promesses fructifères de l'éden s'en trouvent compromises.

Les quatrième et cinquième strophes, formant la troisième séquence, sont unies syntaxiquement par un lien de coordination comme les deux strophes précédentes⁴⁷. Cette similitude de structure, renforcée également par la présence des deux points, manifeste une volonté certaine de maintenir les composantes de fond dans la ligne de celles des séquences

47 Cependant, au plan de la lecture, contrairement à la séquence précédente, cette coordination (marquée par le "mais") agit dans un seul sens, en continuité directe avec le sens de la strophe précédente, soit la quatrième strophe.

précédentes, en particulier de la dernière. En effet, "jour", par la nature de l'action qu'il exerce ("garde à distance"), est à "nous" ce que "pomme" était au "je" dans la troisième strophe ("de très loin me regarde"---"cherche à m'éviter"). Par ailleurs, la nature restrictive du lien coordinateur introduit une composante introspective qui modifie le discours, jusque-là purement symbolique, dans le sens d'une augmentation de la prise de conscience. Ainsi, le déplacement de "jour" vers "temps" nous apprend-il la cause véritable des dichotomies exprimées dans les strophes précédentes. À ce propos, la distance entre le "je" et la "pomme" de la troisième strophe, reprise ici au compte du couple et soulignée par "froid", sous-tend la dissociation plus globale du dedans et du dehors, du couple et du verger. En approfondissant davantage le symbolisme, la trop grande attente du "nous" ("aurions-nous trop attendu") est la réplique vécue, humaine, de la représentation symbolique et imaginaire qu'est "jour mal compris par le froid". Négative dans son effet ("le temps qui nous étonne"), l'attente correspond donc symboliquement au froid, c'est-à-dire au temps hivernal qui s'oppose à la fois au temps estival du mûrissement et au temps automnal de la cueillette, tous les deux suggérés par l'ancienne cosmogonie heureuse du verger. En définitive, la concordance du conflit amoureux et de la division cosmique est absorbée ici par la discordance du temps global ("le temps") et du temps intime ("qui nous étonne").

Dans la quatrième séquence (les deux dernières strophes), la coloration pessimiste marquant la perception du vécu actuel occulte (à la septième strophe) la nostalgie édénique pourtant affirmée fortement tout au long du poème. Ainsi se confirme la solitude dramatique du "je" reflétée par le titre du poème. L'inversion des deux dernières strophes par rapport

aux deux premières du poème, la reprise intégrale de "la chair passe inaperçue", la redondance de l'élément verbal garder ("gardons" --- "gardant") ainsi que le retour du terme "mémoire" confèrent au poème une structure circulaire où triomphe l'immobilisme (à l'image d'un cercle vicieux) dans lequel s'engluie le présent vécu. Cette impasse, impliquant le temps et l'espace reliés au couple et à son environnement, s'accentue encore par la disparition de la seule composante à connotations positives ("saveurs") subsistant au sein de la mémoire. En effet, partant d'une même construction syntaxique ("la chair passe inaperçue et ne gardons mémoire que..." --- "et la chair passe inaperçue ne gardant mémoire que..."), "cris d'oiseaux morts" se substitue à "saveurs". Toujours par le biais d'une mémoire qui nous convie à un retour dans le temps, le passé heureux est lui-même aboli au profit d'une totale occupation du souvenir par la mort, donc du vécu. Une uniformisation du passé et du présent vécus s'ensuit. Elle éclipse la possibilité de transmuier le monde de la hauteur (indiqué par "ciel en tête") en réalité immédiate. Enfin, toujours en comparant la première et la septième strophe, on remarque un déplacement de la coordination dans la dernière. Il en résulte une condensation des sujets et des composantes sémantiques et symboliques au profit de l'élément "chair". Dans la première strophe, "chair" et "nous" sont les dépositaires des "saveurs". Ici, la fonction corporelle désigne toutes les dimensions de la personne et, en ce sens, dit bien l'importance accordée aux connotations charnelles, voire sexuelles, dans le processus de cristallisation de la parole comme agent de libération. Toutefois, le syntagme "cris d'oiseaux morts" exprime sa valorisation négative et par là l'atrophie de la parole, paralysie déjà annoncée dans la cinquième strophe par le symbolisme du froid.

"Seul contre le verger", met donc en oeuvre une importante dissociation temporelle se manifestant par une rupture entre le passé et le présent, puis entre le passé-présent et le futur dont les chances de réalisation sont pour le moment suspendues. En ce sens, par son comportement, le "je" reflète l'oscillation même de la temporalité, faisant la navette entre une unité de couple et une identité de solitaire. Soumis au froid engendré par le couple, le temps se retourne pour ainsi dire contre ce dernier et son vécu. Par ailleurs, la difficulté à maîtriser le temps trouve sa représentation spatiale dans l'anonymat du charnel (première et dernière strophes), dans l'évanescence des saveurs (première et dernière strophes également) et dans l'inversion négative des valeurs reliées initialement à la pomme et à son isomorphe cosmique: le verger (titre et troisième strophe). Toute cette panoplie symbolique, convergeant vers une inversion des valeurs temporelles actuelles, est sous-tendue par deux schèmes verticaux. L'un, vers le bas, canalise tous les isomorphes d'un passé bénéfique devenu malheureux:

"verger", "chair", "jour", "froid", "cris d'oiseaux". L'autre, vers le haut, souligné par le symbolisme du "ciel", demeure toutefois en puissance seulement. Il ne réussit pas, au plan du présent vécu du couple, à inverser la trajectoire de l'amour en chute libre qui entraîne la chute temporelle et cosmique. Il compense imaginativement seulement pour la parole de chair actuellement en péril.

Somme toute, le poème repose sur un contraste entre la "chair" et le "ciel", le "nous" (le couple) et le "je", les tercets-quatrains descriptifs et le vers unique, détaché et répétitif. Deux perspectives complémentaires s'offrent alors à l'interprétation. D'une part, la série de procédés

énumérés auparavant recouvre un écart profond entre un passé heureux, où fleurissaient l'amour charnel du couple, et un présent malheureux, où le couple est estompé parce que "la chair passe inaperçue". Il en découle un "je" solitaire qui regrette l'amour édénique. Dans cette optique, le syntagme "j'ai le ciel en tête" sous-entend le souvenir d'un passé heureux vécu par le couple dans sa chair. Mais toute nostalgie comporte le désir de rétablir un univers primordial, surtout si ce monde fut un paradis comme c'est le cas ici. Alors, "ciel" symboliserait l'aspiration à revivre l'amour tel que vécu dans le passé. D'autre part, toute méditation sur le temps est la conséquence d'un déchirement existentiel profond qui porte l'être à interroger les mystères de sa destinée:

... l'attitude angoissée de l'homme devant la mort et devant le temps se doublera toujours d'une inquiétude morale devant la chair sexuelle et même digestive. La chair, cet animal qui vit en nous, ramène toujours à la méditation du temps⁴⁸.

Dès lors, le contraste entre la "chair" et le "ciel" refléterait chez le locuteur un déchirement entre la chair et la spiritualité. Le symbole "ciel" traduirait une attitude ascétique devant la chair, révélatrice d'un souci de maîtriser le temps et la mort⁴⁹. Mais en définitive, les deux

⁴⁸ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 133-134.

⁴⁹ A ce propos, dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 134, Gilbert Durand ajoute encore: "Et lorsque la mort et le temps seront combattus au nom d'un désir polémique d'éternité, la chair sous toutes ses formes, spécialement la chair menstruelle qu'est la féminité, sera redoutée et réprouvée en tant qu'alliée secrète de la temporalité et de la mort."

interprétations ne se contredisent pas. En effet, à partir des allusions à la Genèse, on peut croire que le présent est un temps dégradé. Au Paradis terrestre, la chair était pure, pour ainsi dire spirituelle. C'est cette chair sublimée que le locuteur a en tête.

POÈME 8

PAYSAGE

1

1 les couleurs pour se percher
 2 trouveront les branches
 3 que les oiseaux du soir
 4 s'empressent d'oublier

2

5 ce qui est
 6 dans la fleur
 7 n'est pas là
 8 pour rester

3

9 c'est le temps de battre
 10 tout l'or qui nous fut donné

4

11 sur les branches
 12 courbes, les fruits
 13 nous font tourner
 14 la terre

5

15 tout ce qu'on a perdu à habiter le silence
 16 tout ce qu'on a mis à vivre au futur

6

17 une fille autour
 18 de l'eau parmi
 19 les herbes
 20 de sa chemise

7

21 son père était mon voisin
 22 et son sein gauche si droit
 23 et si loin de l'autre si seul...

8

24 comment les réunir?

ANALYSE DU POÈME

Le poème "Paysage"⁵⁰ constitue une nouvelle exploration de l'imaginaire par laquelle la conscience agissante tente de maîtriser les visages destructeurs du temps. S'élaborant autour d'un symbolisme arboricole de la fertilité, son discours est inauguré (les deux premiers vers de la première strophe) par un tableau de l'ordre de la perspective où la conscience dynamisante anticipe un devenir harmonieux. Par ailleurs, cet univers équilibré est immédiatement démenti (les deux vers suivants) par la vision négative d'un présent désaccordé. Cette dichotomie temporelle enclenche un processus qui pousse le locuteur, à partir d'une symbolisation d'ordre végétal, à prendre conscience (deuxième strophe) de la continuité qui ordonne toute vie élémentaire, puis à désirer inscrire (troisième strophe) le "nous" dans cette continuité vitale du mouvement. Le désir d'insertion est fort au point d'inventer un ordre du réel (quatrième strophe) où la splendeur végétale est, aux yeux du "nous", exemplaire d'une efflorescence totale du vécu terrestre. Le présent de conscience ressortissant à ce symbolisme fruitier, copie exacte des potentialités humaines actuelles, provoque une évaluation négative du passé (cinquième strophe) perçu comme inhabité ("silence") parce qu'invécu ("amis"). Cette introspection anticipe une transmutation du cosmos végétal symbolique en un cosmos humain fertile, ordonné par les partenaires du couple de nouveau réunis (septième et huitième strophes).

⁵⁰ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 162-163.

Le poème se divise en trois séquences. La première, constituée par la première strophe et animée par un présent descriptif, nous donne à voir un tableau temporel dichotomique alors que l'antinomie joue au niveau de la symbolisation en présence. La deuxième, formée des quatre strophes suivantes, est largement dominée par un présent de conscience et un leitmotiv pronominal: "ce". Le présent de conscience saisit et évalue ici le passé (cinquième strophe) à la lumière du présent (deuxième, troisième et quatrième strophes)⁵¹. Dans la troisième séquence, comportant le reste des strophes (sixième, septième et huitième strophes), le locuteur, dont l'identité se précise par une dénomination en "je", est amené à aborder le problème de reconstruction du réel à partir d'un nouveau départ inspiré par la recomposition du couple. Cette consolidation du réel se situe dans le prolongement du monde de fertilité imaginé auparavant.

La première séquence donne lieu à un chevauchement dichotomique du futur ("trouveront") et du présent ("s'empressent"), repérable grâce à l'antinomie symbolique en présence. D'une part, la seule apparition du futur dans tout le poème sert à mettre au jour la vision d'un devenir optimiste dont l'harmonie est soulignée par l'étroite continuité des couleurs et des branches. D'autre part, l'univers actuel représenté dans les deux derniers vers de la première strophe, contredit la perception idéalisée de ce devenir, bien qu'il s'agisse du même monde, le lien étant fourni par "se

51 Tout ce processus de prise de conscience connaît son point culminant à la cinquième strophe alors que se font jour des connotations émotives perceptibles à la répétition de l'expression "tout ce qu'on a" et à une amplification de la longueur des vers (13 et 11 syllabes) par rapport à celle des strophes précédentes: première strophe: 7, 5, 6 et 6 syllabes; deuxième strophe: 3, 3, 3 et 3 syllabes; troisième strophe: 5 et 7 syllabes; quatrième strophe: 3, 4, 4 et 2 syllabes.

percher" qui permet l'isomorphie de "couleurs" et "oiseaux". Ainsi, "s'empressent d'oublier" dit bien la dissociation de "oiseaux" et "branches" dans le présent. La régression du futur au présent à laquelle nous assistons vise donc essentiellement à souligner symboliquement la discordance du vécu futur prévu et du vécu présent. Enfin, ce divorce, encore renforcé par des notations d'ordre visuel (les couleurs pour être visibles étant nécessairement sous le signe de la lumière et les oiseaux, sous celui de l'obscurité ("soir"), ce qui expliquerait leur oubli des branches), la conscience tentera de l'abolir en acheminant le présent vécu dans la voie du cosmos heureux entrevu auparavant pour le futur.

La première strophe (deuxième strophe du poème) de la deuxième séquence inaugure donc ce processus, mentionné auparavant, qui conduit la conscience à diriger le vécu présent vers l'univers de fertilité envisagé dans les deux premiers vers du poème. Le premier lien avec cette intention apparaît à travers l'élément "fleur" qui, par ses connotations visuelles, est un isomorphe de "couleurs". Par ailleurs, la double occurrence du verbe "être" insiste sur l'attente, l'immobilisme du présent. Cet état de latence est encore surdéterminé par l'anonymat et la passivité de la substance vitale représentée par "fleur" de même que par l'abstraction dénotée par les pronoms "ce" et "qui". Cependant, toute cette constellation de la passivité appelle une valorisation de la substance florale. En effet, la locution "ne...pas", adjointe à "rester", inverse les valeurs de statisme connotées par ce dernier et place la composante florale sur la trajectoire d'un mouvement virtuel.

La troisième strophe se situe dans une étroite continuité de ton avec la strophe précédente. Par le biais de "c'est", condensé de "ce qui est" de la strophe précédente, le locuteur signifie sa volonté de conserver le même ton affirmatif qu'auparavant. Ce dépouillement, visant la recherche d'une vérité élémentaire, est d'ailleurs appuyé par une réminiscence proverbiale: "le temps de battre tout l'or", copie modifiée du dicton populaire: "battre le fer pendant qu'il est chaud". Par ailleurs, une autre réminiscence d'ordre biblique cette fois et rappelant la parabole des talents; renforce encore, nous semble-t-il, l'idée de mettre en valeur toutes les potentialités dont dispose le "nous" ("tout l'or qui nous fut donné"). A cet égard, "or" dégage des valeurs nettement positives qu'on peut ajouter à la constellation déjà formée par "couleurs" et "fleur". Cependant, ses connotations d'ordre minéral invitent à établir un rapport qui souligne fortement la coïncidence entre le temps global ("c'est le temps de battre") et la substance cosmique et intime dont "or" serait un symbole de splendeur, de richesse et de plénitude. Par le fait même, cette coïncidence indique la conjoncture favorable dans laquelle se trouve le couple à l'heure actuelle.

La quatrième strophe délaisse le ton de vérité générale des deux strophes précédentes. Elle est un tableau de rêverie symbolique et imaginaire qui actualise cependant, par anticipation, la situation favorable offerte au couple. En ce sens, sa haute teneur symbolique renvoie à la première strophe et au symbole "fleur" de la deuxième strophe. Sur cette même ligne, la brusque accélération du processus de maturation (de "fleur" nous passons rapidement à "fruits") ne peut s'expliquer que par l'enthousiasme à donner un visage réel à l'harmonie temporelle pressentie préalable-

ment. Par ailleurs, cette strophe complète symboliquement le cosmos arboricole de la fertilité inauguré dès le début du poème. Ainsi, "branches" et "fruits" sont des isomorphes de "couleurs", "branches", "fleur" et "or". Toute cette constellation converge vers un univers de fécondité réussie, de plénitude, et qui aspire à une conquête totale du terrestre. Ainsi, "courbes" exprime la richesse d'une saison parvenue à terme, mais sous-tend également une symbolique du cercle qui prend toute son ampleur dans "tourner" et "terre". En effet, cette circularité, image d'une totalité enfin atteinte, prend ici sa source dans un jeu de mots ("nous font tourner la terre") s'inspirant de l'expression populaire: "nous fait tourner la tête" et qui dénote l'ivresse et le vertige devant autant de richesses qui s'offrent aux yeux et à la jouissance. Enfin, le lien étroit unissant "fleur" et "fruits" dégage des connotations d'amour, sinon d'intimité, convergeant vers l'évocation charnelle et féminine des strophes suivantes. Somme toute, l'arbre fruitier s'avère un symbole qui nous invite à la vision d'un cosmos harmonieux où est rétabli imaginativement un amour dont l'épanouissement est souligné par la splendeur des fruits⁵².

La cinquième strophe, fermant la deuxième séquence, correspond à l'apogée du travail évaluatif effectué par la conscience dans le poème.

52 Dans le même ton, rappelons que dans les deux poèmes précédents, "Outarde" (p. 160) et "Seul contre le verger" (p. 161), l'oiseau est associé à la parole. Plus particulièrement dans le dernier ("cris d'oiseaux morts sur les blasons") et ici ("les branches que les oiseaux du soir s'empressent d'oublier"), on remarque que le pluriel est utilisé lorsque le symbole transporte des valeurs négatives. C'est le contraire pour le singulier dans "Outarde" et antérieurement, dans "Tout peut arriver...". Mais l'important à retenir, c'est que le cosmos heureux suppose une valorisation positive de l'oiseau et à ce compte, ce dernier participerait de l'arbre fruitier.

À ce chapitre, "tout ce" rappelle le ton de vérité générale des deuxième et troisième strophes. Par ailleurs, les passés composés en présence indiquent que le cheminement critique suivi se termine par un retour dans le temps qui vise à apprécier le vécu passé. A cet effet, "perdu à habiter le silence" exprime la vacuité d'un passé vécu en dehors de la parole; "a omis de vivre au futur" souligne la nécessité qu'il y aurait eue à vivre alors au présent ou dans le moment présent, dans le sens de l'amour consommé et épanouissant représenté à travers le cosmos végétal des strophes précédentes. Nous sommes donc conduit à penser que le jugement négatif porté ici sur le passé origine précisément de la vision heureuse de l'édén fruitier évoqué auparavant.

La troisième séquence (sixième, septième et huitième strophes), dominée par le présent, contient un retour au réel. Cependant, de nouveaux éléments symboliques, liés directement à l'ordre humain de la fertilité, suggèrent la rencontre des deux principaux univers de la représentation contenus dans le poème: le cosmos fruitier et le cosmos humain. En d'autres termes, cette séquence démontre une tentative d'insertion dans le réel du monde heureux rêvé dans les strophes précédentes. Mais cette tentative ne se départit toutefois pas de la dichotomie présente dans la première strophe.

L'ellipse verbale pratiquée à la sixième strophe, tout en traduisant la perspective d'observation de la conscience, révèle cependant un recul par rapport à l'univers fruitier caractérisé, lui, par un chaleureux mouvement d'évolution de la fleur aux fruits. L'effet d'immobilisme obtenu,

correspondant à la distance du rêve et de la réalité, est reflété par l'article indéfini "une". Cette étrangeté ou cette distance entre le "je" et le "elle" contraste par ailleurs avec la féminisation aquatique de la fertilité désignée par "fille", "eau", "herbes" et "chemise"⁵³. Le fait de participer au monde circulaire ("autour") de la plénitude apparente en effet la femme au cosmos fruitier. Par ailleurs, l'occupation totale, si on peut s'exprimer ainsi, de la circonférence ("autour de l'eau") par cette dernière suggère la séduction et l'emprise totale que la femme exerce sur le "je" et l'univers de la fertilité. En témoigne, par exemple, l'association du féminin et du végétal ressortissant à "les herbes de sa chemise". En définitive, ce croisement symbolique des mondes humain et matériel polarise autour de l'association fille-terre⁵⁴ et par là éclaire davantage le lien entre la conquête du féminin (et de l'amour) et celle de la terre entière, la première donnant accès à la deuxième. Toute cette symbolisation, sous-tendue par la nostalgie des origines, trouve donc ici son dénominateur commun dans la femme.

⁵³ "Fille" fait penser à "la belle" du poème "Le Long de l'eau..." (p. 154-155, s. 1):

j'ai aperçu dans ses corsages
la belle plus ronde que l'anneau
la belle qui détourne les rivages
et son corps plus libre que l'eau

Nous avons déjà montré pour ce dernier poème que "la belle", par son anonymat, s'apparentait à la belle de la chanson, sinon de la légende. Cependant, la suite du poème qui nous occupe ici fait voir une plus grande proximité du "je" et du "elle" ("son père était mon voisin") bien que la rencontre n'ait pas encore lieu.

⁵⁴ Notons encore que le poème "Le Long de l'eau..." (p. 154-155) attribuait à la femme cette qualité de la rondeur terrestre: "la belle plus ronde que l'anneau" (première strophe).

La septième strophe débute par un rapprochement de l'élément féminin et du "je". Le possessif "son" et le terme "voisin" disent la proximité des deux. Une note discordante s'introduit pourtant dans la représentation jusque-là homogène du féminin par le biais de l'imparfait. En effet, "était" laisse supposer un écart entre la femme et le "je" dans le présent. Cette distance s'étend aux deux vers suivants. Elle repose sur un jeu de mots portant sur le corps féminin. Elle se fonde dans une vision dichotomique plus globale du devenir féminin ("si droit") réduit, semble-t-il, à un destin de solitude ("si seul"). À cet égard, "si loin de l'autre" cristallise ici toutes les dichotomies temporelles et cosmiques préoccupant la conscience.

La huitième strophe pose le problème de l'engagement humain, réservé au "je" semble-t-il, dans l'équilibre des contraires et dans l'harmonisation du temps discontinu. Prolongeant l'image ("les") de l'antinomie des éléments du corps féminin, elle met en relief, par un seul vers et par le procédé interrogatif, l'idée d'un rachat du passé et d'une conciliation du passé et du présent dans le sens du futur rêvé. Cependant, l'absence de détermination, traduite par l'infinitif en présence, indique que le moyen de parvenir à cet acte nécessaire ne peut être défini pour le moment. Le poème se clôt donc sur un constat d'impuissance, bien signifié par la ponctuation (points de suspension, point d'interrogation), par la tournure interrogative et enfin, par le détachement strophique dont bénéficie le dernier vers et qui met en relief l'importance de la problématique soulevée.

"Paysage" met donc en oeuvre un univers dichotomique, organisé

autour de trois rapports d'ordre temporel. Le premier de ces rapports illustre un écart entre le futur et le présent, dont la dissociation des "couleurs" et des "branches" est représentative au plan symbolique (première strophe). Enclenchant les deux autres, il naît d'un processus de la rêverie qui se nourrit d'une vision optimiste de l'avenir (v. 1-2: "les couleurs... trouveront les branches"). Cette rêverie dévoile la division régnant au sein du présent. Le deuxième rapport démontre justement l'opposition de deux sortes de présent. Le premier de ces présents s'adresse à la réalité factuelle. La division marquant cette dernière est traduite symboliquement par les "oiseaux" qui oublient les "branches" (les deux derniers vers de la première strophe). Le deuxième, décrit dans les deuxième, troisième et quatrième strophes, transmet des valeurs de potentialité qui soutiennent un univers harmonieux, illustrant une parfaite convergence de la "fleur", des "branches" et des "fruits". Cette riche fertilité (symbolisée par "l'or") était (s. 3: "... nous fut donné") et continue d'être (s. 3: "c'est le temps de battre...") à la portée du "nous", c'est-à-dire du couple, sans que ce dernier en profite. On apprend alors que le fossé séparant le vécu actuel (un monde fruitier désaccordé, tronqué) et le vécu potentiel (un univers fruitier accordé, entier) a été creusé dans le passé. À cet égard, le troisième rapport oppose le passé et le présent potentiel et explique précisément la cause de cet écart: une carence au niveau du vécu. Le "silence" (v. 15) du couple, soit une absence de transcendance, a empêché l'expansion de l'amour (v. 16: "tout ce qu'on a mis à vivre au futur"). Symboliquement, cette évocation d'un prolongement dans le temps explique la continuité de la "fleur", des "branches" et des "fruits", réclamée pour le présent à la strophe précédente. Dans le même sens, l'habitation du silence justifie

l'appel d'un destin de fertilité pour la "fleur" (deuxième strophe). En langage très simple, l'amour passé n'a pour ainsi dire pas franchi le stade de la "fleur". La prise de conscience de cet amour irréalisé, entraînant le sentiment d'être divisé dans le temps, pousse le locuteur à vouloir recommencer l'expérience amoureuse. Aussi, la fertilité arboricole des premières strophes s'absorbe-t-elle, aux trois dernières strophes du poème, dans le symbolisme entourant la femme. Cependant, bien que le poète ait affirmé, dès la première strophe, la réussite future d'une telle entreprise (la rencontre des "couleurs" et des "branches" est, à ce point de vue, exemplaire), l'amour se pose à lui, à l'heure actuelle, comme une problématique à résoudre. En effet, comment abolir les distances (v. 24: "comment les réunir") qui empêchent la rencontre de l'homme et de la femme, prémices d'un amour accordant l'être tout entier au temps? En définitive, la portée de ce discours amoureux contribue à une augmentation de conscience qui ajoute aux poèmes précédents. La recherche d'une plénitude de l'amour par le fruit ressuscite et valorise l'amour en chute libre de "Seul contre le verger" (p. 161). Elle met également au jour les valeurs humaines du "cri sans amertume" contenu dans "Outarde" (p. 160, v. 18). En ce sens, l'amour représente la quête d'une parole par laquelle le locuteur espère maîtriser le temps ressenti comme une profonde déchirure de l'être.

POÈME 9

PLUS QUE NAITRE

1

1 comme s'il s'agissait plutôt de vivre en péril
 2 avec la douceur
 3 ayant plus et mieux à perdre que l'immortalité

2

4 quelqu'un a
 5 lancé ce cri
 6 d'oiseau

3

7 alors les hautes colonnes de l'eau blanche
 8 ont crevé
 9 répandant sur l'herbe les tambours
 10 de l'effort sacré

4

11 qui a lancé
 12 ce cri d'oiseau
 13 plus mâle
 14 que femelle

5

15 la source trop étroite pour ce désir de rivière
 16 et quelqu'un déjà se déclare insatisfait
 17 de ces trompettes aboyantes qui ouvrent
 18 à deux battants les portails de chair vive

6

19 qui a lancé
 20 ce cri trop
 21 élevé pour
 22 appartenir au
 23 monde des ailes

7

24 la femme en travail décuple et sa voix étrangement
 25 grave cherche des alliances et des appuis
 26 dans les royaumes obscurs de l'air pour soulever
 27 le monde enlisé dans les sables de l'histoire

8

28 qui a lancé
 29 ce cri d'oiseau
 30 plus aigu
 31 que les migrations

PLUS QUE NAITRE

9

32 quelqu'un se trouve réduit à cette extrémité de naître
33 quelqu'un réclame le passage vers l'Inde
34 et les tissus dociles en secret se déchirent
35 sacrifiant la fermeté nubile
36 dédaignant le ventre dur et rond de l'amour
37 et de la sculpture
38 pour livrer aux vastes approches du cri
39 les neufs clefs de la citadelle la plus impérieuse

10

40 qui a tracé
41 dans l'espace
42 la forme d'oiseau
43 du cri sans douleur

11

44 car c'est par l'abîme qu'il s'affranchit...
45 et il mord la pulpe orageuse
46 et il viole les frontières des hanches et du bassin
47 et des cuisses déchaînées pour délivrer la mémoire
48 stupéfaite
49 et conjurer le sable des sabliers

12

50 qui a lancé
51 très haut
52 à la fine pointe de l'air
53 cet édit
54 proclamant
55 un itinéraire sanglant

13

56 qui a déchiré le voile des grandes orgues
57 et s'écroulent les résistances et tant d'obstacles
58 et les tabous aux formes grotesques
59 et la monotonie des invocations pieuses
60 car le cri entraîne dans ses ruines sonores
61 toutes les dévotions de la chair vulnérable
62 et la savoyane encourageant les expulsions
63 accumulées par l'orage des saisons
64 et toutes racines vertueuses à la rescousse

14

65 mais le bronze
66 ni l'or vierge
67 ni l'herbe
68 ni la neige nue
69 ni l'amande amère
70 ni l'ovule
71 n'expliqueront
72 ce cri à bras ouverts
73 qui déchire les vertes
74 parois vaginales

POEME 9 (suite)

PLUS QUE NAITRE

15

75 alors le prince, alors le héros
76 alors le capitaine de voyages au long cours
77 incomparables
78 les yeux fermés, les oreilles sourdes,
79 les pieds noués autour du sexe
80 réclame le souffle expulsé pour recomposer le cri
81 et comme un noyé qui avale sa langue
82 il détourne l'attention même de la douleur
83 et démontre l'origine de cette éclatante nuit

16

84 et que c'est lui
85 nul autre que lui
86 qui a lancé
87 l'oiseau du cri
88 à la quête des ailes

17

89 qu'on lui trouve un nom habitable
90 et un village qui lui soit pays
91 et lieu des poèmes et des départs
92 et s'il le faut qu'on change aussi le nom des chemins
93 où il passera

ANALYSE DU POÈME

Par rapport aux poèmes précédents, "Plus que naître"⁵⁵ marque un tournant dans le recueil. En effet, toute la symbolisation, élaborée autour d'une image-type: la naissance d'un enfant, constitue un apogée, un aboutissement de la totalité fructifère réclamée depuis le début du recueil sous diverses formes. Premièrement, la naissance de l'enfant accomplit sur le plan humain l'univers de fertilité composé végétalement (de la fleur aux fruits) dans "Paysage" (p. 162-163). Deuxièmement, la fille nubile et à demi rêvée de "Paysage" et de "Le long de l'eau..." (p. 154-155) devient femme, c'est-à-dire le fruit capable d'engendrer d'autres fruits. À son tour, la femme fertile sous-tend une réalisation du couple et de l'amour. À cet égard, le rapprochement des partenaires du couple est une valorisation des univers déchirés de "Paix..." (p. 156), de "Cimetière" (p. 157) et de "Seul contre le verger" (p. 161). Dans ces derniers, la conscience agissante déplorait la mort du couple et invoquait en revanche sa reconstruction en recherchant un équilibre des contraires, puisé dans un devenir positif qui aurait la fonction de rédimmer le mauvais passé. Par ailleurs, le titre du poème suggère une transgression de la physiologie de la naissance et, par une nouvelle substantialisation d'ordre temporel, appelle un deuxième univers qui, en dépassant le premier, apporte une réponse aux dichotomies temporelles également évoquées dans les poèmes précédents. Ce deuxième plan de l'imaginaire est étoffé par un réseau complexe d'images alimentées à des sources mythiques. En effet, le travail de la femme se transmue en immolation sacrée et

⁵⁵ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 164-167.

s'inscrit sur une trajectoire millénaire. Il s'identifie par là au travail même de la terre. Sacrifice, il s'accompagne des "tambours" (troisième strophe) et des "trompettes aboyantes" (troisième strophe), des "hautes colonnes de l'eau blanche" (cinquième strophe) qui laissent place au "désir de rivière" (cinquième strophe). En outre, en contractant une alliance avec l'histoire de l'humanité, la femme assure la pérennité du monde. Le temps ainsi remis en marche par son action donne vie à son tour à une parole (le "cri d'oiseau") qui assure le triomphe du présent sur le passé. Mais la conscience agissante pousse encore plus loin son investigation et s'avive au contact de la naissance du pays à nommer pour fin d'habitation. Aussi, une insertion totale de l'imaginaire dans l'humain appelle-t-elle une incarnation supplémentaire d'ordre patriotique et historique (dix-septième strophe). En ce sens, l'enfant renvoie au rejet de la fatalité qui a pu freiner le cours de l'histoire et empêcher cette dernière de s'accomplir dans l'enracinement du temps vécu et du temps légendaire unis. Car, comme pour la femme au plan humain, le "capitaine de voyages au long cours" (quinzième strophe) a une fonction d'accoucheur au plan historique. Cette deuxième et décisive dimension accordée au symbolisme de la naissance constitue en soi une réponse aux préoccupations déchirantes entourant le temps et ressortissant surtout au poème "Légendaire..." (p. 158-159). Enfin, le cri de l'enfant et celui du capitaine sont une identification de la parole recherchée et pressentie jusqu'à maintenant à travers "la bonne nouvelle" de "Cimetière" (p. 157); le "cri sans amertume" de "Outarde" (p. 160) et les "cris d'oiseaux morts" de "Seul contre le verger" (p. 161). On verra donc que "Plus que naître" est à la fois une identification de sens et une synthèse des principales constellations symboliques ayant animé jusqu'à maintenant le recueil.

Formellement, le poème se divise en quatre séquences. La première (constituée des trois premières strophes) est aimantée par le rappel d'un événement (deuxième strophe) et par la description globale (troisième strophe) des effets provoqués par cet événement. Cependant, ce rapport de cause à effet découle d'un choix entre deux options (première strophe). Deux plans structuraux, à la fois distincts et imbriqués, constituent la deuxième séquence formée par les dix strophes suivantes (jusqu'à la treizième strophe inclusivement). Il en ressort une progression sémantique débouchant sur une identification du sens global rattaché à l'image de l'enfant vagissant. Le premier plan, évoluant dans le cadre des strophes paires (quatrième, sixième, huitième, dixième et douzième), soutient en priorité une perspective du souvenir (passé composé). Il se caractérise par un ton interrogatif ainsi que par un vers court qui attire l'attention sur l'identification de l'auteur du cri. Le deuxième plan, prenant place dans les strophes impaires (cinquième, septième, neuvième et onzième), se distingue par un vers long et sert à développer l'image initiale du cri d'oiseau. Toutefois, fait à noter, l'anecdote et la description caractérisant ce plan ne réussissent pas à se départir des interventions de la conscience agissante (s. 5: "quelqu'un déjà se déclare insatisfait"; s. 9: "quelqu'un se trouve réduit..."; s. 11: "car c'est par l'abîme qu'il s'affranchit...", etc.). En effet, cette dernière occupe peu à peu le champ anecdotique et descriptif lié au temps de la naissance et l'achemine vers une option en faveur du temps légendaire et mythique. Enfin, la séquence se ferme sur un fusionnement des deux plans. À cet égard, la treizième strophe inverse l'ordre de leur déroulement. Elle reprend le plan développé à la strophe précédente ("qui a lancé" --- "qui a déchiré") pour ensuite renouer avec le plan descriptif et anecdotique ("et s'écroulent...") et se terminer par un plan explicatif. Dans ce dernier

cas, on remarque un recouplement ("car le cri entraîne...") avec la onzième strophe ("car c'est par l'abîme..."). Cette remarquable inversion structurale, en plus de marquer une synthèse dans l'inventaire descriptif de la représentation, annonce une inversion dans l'ordre significatif de cette dernière. En effet, dans la troisième séquence (les quatorzième, quinzième et seizième strophes), comparativement à la précédente, l'ordre des plans descriptif et explicatif est permuté. Le renversement est souligné par le "mais" au début de la quatorzième strophe. A partir d'une rapide synthèse des principales composantes symboliques et descriptives antérieures, la conscience intervient ("n'expliqueront ce cri") rapidement pour déterminer l'orientation à donner au symbolisme du cri. Dès lors, la strophe suivante renoue, au plan descriptif, avec l'image de base du poème (accouchement et naissance de l'enfant), mais dans le sens de l'orientation fixée auparavant par la conscience agissante. Cette assumption par le "je" permet l'identification de l'auteur du cri (seizième strophe), qui résout le mystère entretenu depuis le début. Enfin, la quatrième séquence (dix-septième strophe) contient un présent d'anticipation qui ouvre sur une géographie à la fois matérielle, cosmique et intime du temps originel accordé à l'auteur de "l'oiseau du cri" (seizième strophe).

La première séquence introduit les bases symboliques et imaginaires développées par la suite dans le poème. La première strophe met en relief, sans toutefois les définir, les éléments symboliques de "douceur" et d'"immortalité". Une supposition ("comme si...") et une comparaison ("plutôt... que...") établissent entre les deux un rapport d'opposition d'où

ressort un choix qui élimine totalement et définitivement l'univers de l'immortalité au profit du seul monde de la douceur. Le fait de favoriser une seule composante abolit, contrairement à la plupart des poèmes précédents, toute dichotomie d'ordre temporel, cosmique, symbolique ou imaginaire autour de laquelle aurait pu s'élaborer le discours. Cependant, la présence de l'élément "immortalité" éclaire par contraste la composante "douceur". En effet, "immortalité" suggère un monde de la hauteur sublimé à l'extrême, indépendant de toute matérialité propre à l'ordre humain ou terrestre. Dès lors, on peut déduire que l'autre extrémité choisie, c'est-à-dire la douceur, participe totalement du fini, du terrestre, avec tous les dangers qui y sont inhérents ("de vivre en péril"). Même, le fait de le considérer plus que l'immortalité ("ayant plus et mieux à perdre que...") accentue au plus haut point le cosmos terrestre. Par là, la conscience dynamisante lui confère tous les attributs idéalisés de l'immortalité et plus encore. A cet égard, l'élément de comparatif de supériorité "plus que", présent dans le titre, indique déjà bien la trajectoire hyperbolique qui ouvre et prolonge vers le haut ce monde terrestre de la douceur.

Les deuxième et troisième strophes annoncent les composantes sémantiques ainsi que les deux procédés (visibles à l'amplitude des strophes paires et impaires) autour desquels s'élaborera le tissu anecdotique, symbolique et imaginaire créé pour représenter le monde de la douceur. Dans la deuxième strophe, "quelqu'un" et "cri d'oiseau" accordent déjà à l'avènement de la douceur une double dimension: humaine et symbolique. Le premier élément sera repris et développé (jusqu'à la douzième strophe) dans les strophes paires tandis que le deuxième le sera dans la symbolisation descriptive

des strophes impaires. Quant à la troisième strophe, elle fait voir la première conséquence factuelle ("alors"), consécutive au "cri d'oiseau" poussé. Par ailleurs, elle donne le coup d'envoi au plan descriptif du discours qui étoffera prioritairement les strophes impaires jusqu'à la fin du poème. Aux plans sémantique et symbolique, le déroulement de cette troisième strophe s'effectue selon un rapport de cause (les deux premiers vers) à effet (les deux derniers vers), alimenté par l'image double de la crevasse des eaux ("les hautes colonnes de l'eau blanche ont crevé") et du travail de contractions ("les tambours de l'effort sacré") précédant l'accouchement. Ce langage imagier puise à son tour dans le symbolisme végétal. Il donne lieu au croisement de deux schèmes: le vertical et l'horizontal. D'une part, l'univers foetal, associé au symbolisme aquatique, a d'abord force et puissance signifiées par la verticalité (chutes d'eau). D'autre part, il perd sa faculté verticalisante sous l'empire d'une gravité terrestre, proprement horizontale ("répandant sur l'herbe"). Ce déplacement de la hauteur vers le bas, de l'idéalisation vers l'ordre du réel, rend donc bien le phénomène d'insertion du symbolisme temporel de l'amour accompli dans l'ordre matériel. Enfin, "tambours de l'effort sacré" annonce le caractère mythique de la parole rattaché au travail de la femme⁵⁶.

56 "Tambours" insuffle au travail de la femme une qualité de parole particulière. Ainsi, le ventre sexuel et fertile, les tambours et le cri d'oiseau constellent autour d'une parole naissante (à l'image de l'enfant naissant) dont le pouvoir n'est pas loin d'être prophétique chez Pierre Perrault. En témoin, par exemple, ce passage éclairant de Toutes isles: "Or un vieux sage un peu sorcier se charge du tambour: sur la cage fragile et creuse il tend un ventre de peau renfermant l'oiseau des sons: et de quoi s'agit-il sinon d'un être doué de toutes paroles." (Pierre Perrault, Toutes isles, coll. Petite bibliothèque canadienne-française, Montréal, Fides, (1963) 1967, p. 206.).

La quatrième strophe, inaugurant la deuxième séquence, reprend la structure de la deuxième strophe. Cependant, elle en modifie le ton, de l'affirmatif ("quelqu'un") à l'interrogatif ("qui"). En outre, bien que le "qui" respecte l'anonymat de l'enfant (correspondant en cela au déroulement progressif de l'accouchement), une nouvelle information vient s'ajouter en rapport avec la nature du "cri d'oiseau". En effet, le comparatif de supériorité "plus... que" laisse entrevoir la prédominance significative du cri de l'enfant sur celui de la femme en couches ("plus mâle que femelle"). On déduit alors la fonction des prochaines strophes paires: mettre prioritairement en relief les valeurs symboliques et imaginaires confiées au cri de l'oiseau-enfant⁵⁷.

La cinquième strophe prolonge le mouvement descriptif de la troisième strophe. Toutefois, symboliquement, une antinomie renforce la mise en valeur du caractère transcendant du cri de l'oiseau-enfant annoncé à la strophe précédente. Cette accentuation ressort du symbolisme relatif au travail d'accouchement. A cet effet, "source" et "trompettes aboyantes" renchérissent sur les connotations à forte teneur aérienne et mythique dégagées par "hauts colonnes" et "tambours de l'effort sacré" de la troisième strophe. Ces éléments soulignent la primauté du féminin dans le processus

57 Cette convergence de la totalité représentative vers le symbole de l'oiseau-enfant ne cessera d'ailleurs pas, jusqu'à la onzième strophe inclusivement, d'imprégner le discours des strophes impaires, ce dernier réservé d'abord au développement de l'image relative au travail d'accouchement. Puis, suivant toujours de près le sémantisme de cette image première voulant que l'enfant soit parvenu à terme et provoque le repos de la femme, la treizième strophe se distingue par une inversion dans l'importance des cris, inversion d'ailleurs bien soulignée par un bouleversement d'ordre symbolique se traduisant par des incidences au plan strophique.

d'occultation du monde de l'immortalité au profit du terrestre. Pourtant, la volonté de naître de l'enfant ("désir de...") commence à éclipser le travail même de la femme. Cette observation trouve sa confirmation dans le rapport opposant la petitesse de l'espace physiologique féminin ("source trop étroite") et la grandeur du monde extérieur réclamé par l'enfant ("désir de rivière"). Cette discordance appelle donc un rapport de force entre la mère et l'enfant, l'intérieur et l'extérieur, la nuit et le jour. Aussi, les proportions spatiales, de nature presque gargantuesque, exigées par l'enfant et encore renforcées par des expressions comme "se déclare insatisfait", "ouvrent à deux battants" et "chair vive", s'inscrivent-elles dans la logique d'un schème de la hauteur de plus en plus prononcé. Commence alors à s'accomplir progressivement une substitution dans l'ordre symbolique des schèmes de la hauteur. Ainsi, le privilège exclusif de la hauteur, jusque-là détenu par la féminité fertile, passe-t-il aux mains de l'enfant. Le processus s'effectue par une nouvelle substantialisation de l'image au profit de l'enfant. Aux plans des valeurs symboliques et imaginaires, le déplacement de la fonction verticalisante de la femme vers l'enfant confère à ce dernier tous les pouvoirs féminins plus une omnipotence, par rapport à l'immortalité, que ne détient pas la femme dont le rôle semble être de transition.

Le symbolisme de la sixième strophe ajoute encore à la hauteur du cri d'oiseau. La conscience pousse l'accentuation jusqu'à une sublimation immatérielle qui permet de dépasser l'univers à caractère animalisant utilisé jusque-là pour qualifier ce cri. En effet, en indiquant le détachement en même temps qu'une supériorité par rapport au "monde des ailes", le

superlatif "trop élevé" accorde au cri des affinités avec un monde de l'extrémité qui n'a plus de rapport avec le monde du réel. Mais cette accentuation n'a d'autre but que d'idéaliser le visage messianique du cri, tourné vers un devenir pouvant abolir le temps ancien et garantir ainsi l'avènement d'une cosmogonie nouvelle. Cette orientation se confirme à la strophe suivante.

En effet, le symbolisme de la septième strophe renchérit sur les qualités immatérielles du cri. Ainsi, à l'affirmation exceptionnelle du cri correspond d'abord le travail multiplié ("décuple") de la femme. Ensuite, cette dernière s'associe aux forces de renouvellement par les "alliances" et les "appuis" recherchés dans "les royaumes obscurs de l'air". À cet égard, "obscurs" et "air" soulignent bien l'isomorphisme des sphères communes à la femme et au cri. En outre, le rôle dynamisant du cri dans l'avènement du futur transparaît à travers la fonction transitoire, mais innovatrice, de la femme, tendue vers une régénération du passé ("pour soulever le monde enlisé dans les sables de l'histoire"). Enfin, on remarque encore que la verticalisation hyperbolique des cris trouve une justification supplémentaire dans l'inertie désespérée du monde présent ("le monde enlisé"). En définitive, à la mort excessive qui paralyse le monde terrestre ne peut concorder, inversement, qu'une égale force de contrepoids.

D'une part, la huitième strophe renoue avec la dénomination animale du cri laissée momentanément de côté à la sixième strophe. D'autre part, "plus aigu" et "migrations" ne peuvent s'expliquer ici que par une réminiscence du symbolisme rudimentaire, bien que positif, du cri présent

dans le poème "Outarde" (p. 160)⁵⁸. Mais "plus... que" vient rappeler encore une fois la supériorité du "cri d'oiseau" sur le cri de l'outarde et l'occultation de ce dernier au profit d'une substantialisation plus pleine des rapports vitaux entretenus avec le temps et le cosmos.

A partir de la neuvième strophe s'amorce le processus d'antiphrase symbolique mettant au premier plan le cri de l'enfant. Alors que les troisième, cinquième et septième strophes privilégiaient la femme et son travail et révélaient une dépendance des composantes descriptives entourant l'enfant (voir, par exemple, à la cinquième strophe: "et quelqu'un se déclare insatisfait"), on note ici que le sens s'ordonne autour d'éléments verbaux qui mettent en vedette les manifestations de l'enfant. A ce propos, le syntagme "se trouve réduit à cette extrémité de naître" exprime la vitalité irrépressible qui fait passer l'enfant de la nuit au jour tandis que "réclame le passage vers l'Inde" double la première exigence de l'enfant d'une signification déjà historique, comme la suite du poème le démontrera. S'ensuit la complète soumission du monde féminin et de l'amour à cette intimation omnipuissante de l'enfant. Enfin, le passage du monde utérin au monde extérieur ("pour livrer... la citadelle la plus impérieuse") passe par le symbolisme mythique de la mort sacrificielle de la femme. Des expressions comme "les tissus se déchirent", "sacrifiant la fermeté nubile" et "dédaignant le ventre dur..." sous-tendent la mort du temps ancien et la création d'un temps nouveau coïncidant avec la vie humaine recréée.

58 Rappelons que le "cri sans amertume" de l'outarde avait un caractère aigu ("disposé en pointe de flèche"). Sa fonction consistait à freiner la fuite de l'homme face à un espace clos et inhabitable.

Un symbolisme spatial à caractère géométrique ("à tracé", "espace" et "forme") prédomine dans la dixième strophe. Prolongeant étroitement l'image de la mise au monde de l'enfant, il a toutefois pour fonction d'annoncer plus spécifiquement l'insertion de l'enfant et de la parole dans le temps et l'espace réels. Ainsi s'explique l'apparition du terme "forme" qui modifie "cri d'oiseau" en "forme d'oiseau du cri". Par ailleurs, signifiant le dépassement des cris de la femme en travail et de l'enfant naissant, le syntagme "sans douleur" anticipe le présent consécutif à l'accouchement.

La onzième strophe revient au temps de l'accouchement et reprend le fil descriptif qui y correspond. Par ailleurs, la coordination "car" la subordonne sémantiquement à la strophe précédente. Cette étroite interdépendance syntaxique a pour effet de placer au premier plan la "forme d'oiseau du cri sans douleur" (repris ici par le pronom de "il s'affranchit") et de maintenir ainsi l'inversion symbolique inaugurée à la neuvième strophe. Cette habile composition ne cesse donc de venir appuyer la croissante affirmation spatialisante du cri, au grand détriment du monde foetal fermé, protecteur. A ce chapitre, les connotations verbales sont représentatives. Ainsi, "s'affranchit" indique la rupture avec la sujétion utérine. "Mord" et "viole" renvoient aux actions par lesquelles s'abolit l'esclavage. Enfin, les deux infinitifs "délivrer" et "conjuré" traduisent des buts dont la signification va dans le sens de la substitution des cris de l'enfant au monde utérin mentionné auparavant. En effet, les septième et neuvième strophes se terminaient comme ici, à savoir par un complément circonstanciel de but ("pour soulever..." --- "pour livrer..." --- "pour délivrer..."). Or, "mémoire stupéfaite" et en particulier "pour... conjurer le sable des sabliers" renvoient directement à "pour soulever le monde enlisé dans les sables de

l'histoire" de la septième strophe. On s'aperçoit donc que le cri d'oiseau prend en charge la fonction préalablement assumée par la femme. Par ailleurs, ce rôle est accru. En effet, "délivrer" et "conjurér" ont un sens plus fort que "soulever" et par là participent de forces libératrices et exorcisantes, absentes chez la femme.

Le symbolisme de la douzième strophe ajoute encore à la commutation des rôles. Les syntagmes "très haut" et "à la fine pointe de l'air"⁵⁹ rappellent les alliances et les appuis recherchés par la femme dans les "royaumes obscurs de l'air" (septième strophe) tandis que "proclamant un itinéraire sanglant" indique une fois de plus l'assumption de la parole nouvelle ressortissant au symbolisme de l'accouchement. Cependant, "édit" avec ses isomorphes "tambours" (troisième strophe), "trompettes" (cinquième strophe), "passage vers l'Inde" et "citadelle" (neuvième strophe) évoquent le contexte de la Renaissance et ainsi, la période des grandes découvertes. De cette dimension historique liée à l'aspect purement humain ("itinéraire sanglant") ressort un rapport entre la découverte du monde par l'enfant et la découverte de l'espace-pays par les explorateurs. Nous sommes alors fondé à croire que ce rapport repose sur la rencontre d'un symbolisme de type archétypal et d'un symbolisme historique fondé sur la découverte du Nouveau Monde à l'époque de la Renaissance.

La treizième strophe met un terme à la deuxième séquence. On note d'abord une importante volte-face dans la structure: le plan interrogatif

⁵⁹ Ces deux expressions font écho à "plus aigu que les migrations" (huitième strophe) et s'affilient au cri d'oiseau de "Outarde" (p. 160) ainsi qu'à l'auteur du cri en présence et dont le nom sera révélé plus loin.

(strophes paires), préalablement secondaire au niveau du déroulement du discours, est favorisé dès le début. Ce renversement consacre formellement la primauté du cri d'oiseau. En outre, il enclenche une nouvelle orientation du discours axé désormais sur l'élucidation de l'identité de "quelqu'un" et de "qui", c'est-à-dire du "cri d'oiseau" et de l'enfant. Par ailleurs, la réapparition des moyens de coordination "et" ("et s'écroulent...") et "car" ("car le cri entraîne..."), déjà largement utilisés dans le cas du premier⁶⁰, donne lieu à une condensation des plans descriptif et explicatif antérieurs. Cette strophe constitue donc une synthèse de tous les plans structuraux de la deuxième séquence. Dans l'ordre, on a les plans interrogatif (premier vers), descriptif (les trois vers suivants) et explicatif (les cinq derniers vers). Cette concentration converge vers une accentuation nouvelle de la puissance du cri dont l'action décisive ("a déchiré") fait éclater ("s'écroulent") le monde jusque-là clos de toutes les naissances ("le voile des grandes orgues"). Dès lors, le symbolisme lié au monde de la gestation se double d'une signification supplémentaire. En effet, "résistances", "tant d'obstacles", "tabous aux formes grotesques", "monotonie des invocations pieuses", "dévotions de la chair vulnérable" et "orage des saisons" participent d'un monde culturel, à fortes connotations religieuses. Il est alors légitime de rapprocher les intimations propres au milieu social de l'image négative du passé, suggérée auparavant par l'enlèvement dans "les sables de l'histoire" (septième strophe), par l'enchaînement de la "mémoire" et par le caractère maléfique du "sable des sabliers" (onzième strophe). En définitive, le rôle principal de cette treizième strophe

⁶⁰ En particulier dans les cinquième, septième, neuvième et onzième strophes. On rencontre le deuxième, "car", au début de la onzième strophe.

est d'expliciter la fonction première accordée à la nouvelle parole pour chasser le mauvais passé et laisser la place à un véritable enracinement.

Le moyen de coordination "mais", au début de la troisième séquence (quatorzième strophe), apporte une négation qui, en se situant prioritairement au niveau explicatif du discours, trahit le rôle de la conscience agissante dans le processus d'inversion symbolique décrit antérieurement.

Aussi, l'intervention de cette dernière vient-elle sanctionner et justifier définitivement l'orientation de sens symbolique prise depuis le début du poème par l'image première de la naissance. C'est dans cette optique que la conscience dynamisante résume toutes les grandes composantes du monde de l'amour dont le procédé anaphorique ne cesse de souligner encore l'importance. Cette fois, cependant, aucun doute n'est laissé sur l'effacement de ce monde ("n'expliqueront") devant la rénovation du monde symbolisée par l'enfant qui cherche l'espace ("à bras ouverts").

Le symbolisme de la quinzième strophe, fondé sur l'image des réactions de l'enfant vagissant, rapproche métaphoriquement "prince", "héros" et "capitaine" de l'auteur du cri, c'est-à-dire de l'enfant. Par ailleurs, les trois occurrences de "alors" nous ramènent à la troisième strophe. Ce retour de structure n'est pas gratuit. Il indique le fusionnement de la femme, de l'enfant et du héros, qui innerve toute la symbolique des recommencements sous-jacente à l'image de base. Dans cette perspective, "prince" rappelle le temps de la Renaissance déjà annoncé à la douzième strophe et "capitaine de voyages au long cours" renchérit sur l'époque des grandes découvertes, en particulier celles entourant les Amériques (voir

s. 9: "le passage vers l'Inde") et coïncidant avec la Renaissance. Ces réminiscences, liées à une période historique qui se caractérise essentiellement par l'ivresse accompagnant le sentiment de recréer le temps et le cosmos, rejoignent donc les désirs les plus profonds de la conscience agissante par rapport à son temps. Dès lors, la naissance du Nouveau Monde est isomorphe de celle de l'enfant nouveau-né. En outre, le navire-découvreur glissant sur la mer, frayant son "passage vers l'Inde", est isomorphe de l'enfant forçant les "vertes parois vaginales". Bref, tout ce réseau symbolique vise à mettre en valeur l'avènement d'un devenir fondé sur un passé historique des plus valorisants.

L'avènement souhaité d'un présent et d'un futur, nourris à l'humus d'une ancienne cosmogonie florissante, est encore mis en relief par une série d'antithèses dont la particularité est de souligner un retour dans les faits: "le souffle expulsé pour récomposer le cri", "comme un noyé qui avale sa langue" et "détourne l'attention même de la douleur". Enfin, la combinaison des temps ressort encore d'une image finale: "éclatante nuit" qui nous montre le mariage du jour et de la nuit. A ce titre, "nuit" conjugué le temps de la gestation, le passé "enlisé dans les sables de l'histoire" et l'oubli de la conquête du Nouveau Monde; "éclatante" rassemble toutes les significations rattachées à la naissance du "cri d'oiseau" et de l'enfant ainsi que celles gravitant autour de la Renaissance et, par delà, des temps mythiques.

Par la coordination "et", la seizième strophe permet l'identification de l'auteur du cri. Mis en évidence par sa double occurrence, la

répétition de "que" ainsi que la tournure restrictive marquant l'exclusion et par là l'unicité, le pronom "lui" se rattache directement à "prince", "héros" et "capitaine". Par ailleurs, véritable sujet du pronom "qui", il donne la clé de l'interrogation marquant la majorité des strophes paires. Ainsi, le "prince", le "héros" ou le "capitaine" est l'auteur du cri d'oiseau. Cependant, la transformation de cette dernière expression pour "l'oiseau du cri" est significative, à ce stade, d'une nouvelle impulsion du mouvement conférée à la parole et correspondant, au plan de l'image, à l'évolution de l'enfant nouveau dans le monde extérieur. Allant plus loin que "cri d'oiseau" et "forme d'oiseau du cri", cette nouvelle attribution a pour effet d'inscrire le cri dans l'ordre réel du monde. De plus, alors que "trop élevé pour appartenir au monde des ailes" (sixième strophe) visait purement et simplement une accentuation des valeurs prêtées au cri d'oiseau, "à la quête des ailes" indique plutôt la recherche d'une autonomie et d'un habitat propres, comme le révèle la strophe suivante.

La dix-septième strophe s'organise autour d'une anticipation marquée par le subjonctif ("qu'on lui trouve", "qu'on change"). D'abord, la conscience agissante convie implicitement la collectivité ("on") à l'accueil de "l'oiseau du cri", c'est-à-dire du héros. L'engagement souhaité est de deux ordres: langagier et spatial. A ce propos, "nom habitable" est exemplaire. D'une part, "nom" fait appel à une définition spécifique de la parole. D'autre part, "habitable" renvoie à l'occupation d'un lieu favorable par le futur nom donné au cri. Cette spatialisation de la nomination se fonde dans la notion de patrie ("pays") ramenée cependant aux proportions plus restreintes du village. Par ailleurs, bien qu'il tisse les premiers

enracinements, ce dernier connaît rapidement ses propres limites⁶¹. En ce sens, "poèmes"⁶² et "départs" substantialisent le village et l'inscrivent dans un projet permanent de renouveau.

Pour nous résumer et conclure, "Plus que maître" met en oeuvre une symbolisation de la parole, représentée par deux composantes principales: le cri d'un enfant et le cri d'un oiseau. Ces derniers se rattachent à deux sources: la femme et le "capitaine de voyages au long cours". Ce double plan de l'image soutient deux univers paradigmatiques, l'un ayant trait à un aspect féminin de la parole et l'autre à un aspect masculin. D'un côté, la constellation symbolique de la femme et de l'enfant, développée dans les strophes impaires, a un caractère prioritairement descriptif. De l'autre,

61 - Dans Un pays sans bon sens, Pierre Perrault a déjà bien expliqué le lien entre le village et le pays en même temps que les dangers d'atrophie patriotique que le village comporte:

"Le pays c'est viscéral, mais c'est aussi le village et on ne se bat pas pour un village. Il faut donc poser à tous les villages la même question, celle du destin commun qui se dissimule derrière le pittoresque. Le destin étant peut-être autant un avenir qu'un passé." (Pierre Perrault, Un pays sans bon sens, Montréal, Éditions Lidec

Inc., 1972, p. 67).

Et plus loin encore:

"Le village pose la question du pays en toute innocence. Mais comment vivre le village et résoudre la question? Car le village a prouvé son impuissance. Il ne cultive que les clochers. Il n'est qu'une espérance informe que Savard a traduit par une colère; mais c'était la colère de Savard lui-même, auteur du livre." (Pierre Perrault,

Un pays sans bon sens, p. 179).

62 Chez Pierre Perrault, le poème est l'expression d'une parole complète, accomplie, parce qu'il fonde l'individu et la collectivité dans un projet commun de devenir historique, social, temporel et cosmique: "... et le poème est complet qui se trouve habité par tous les chasseurs d'un village au plus haut point." (Pierre Perrault, Toutes isles, coll. Petite bibliothèque canadienne-française, Montréal, Fidès, (1963) 1967, p. 206).

la polarisation symbolique entourant le capitaine et le cri de l'oiseau est mise en évidence par le ton interrogatif des strophes paires. Toutefois, le titre du poème renvoie à un monde de la hauteur de plus en plus prononcé et ne reflète donc pas l'apparente discordance des constellations mentionnées auparavant. En effet, le monde décrit tout au long du poème, c'est-à-dire celui de la douceur, s'affirme constamment par rapport au monde de l'immortalité. S'il y a un contraste à ce niveau, il faut le voir dans l'exclusive et croissante mise en relief de la "douceur" par rapport à l'immortalité. On peut donc soutenir une première conclusion: le monde de la femme, de l'enfant et du "capitaine" converge vers une thématique du devenir de la parole qui a occulté, dès le point de départ, toute fuite hors du réel (de l'immortalité) au profit d'une incarnation terrestre et historique du vécu humain. Cette polarisation de toutes les composantes symboliques explique d'ailleurs bien l'interdépendance formelle de tous les plans dans les douze premières strophes et leur synthèse dans la treizième.

Toutefois, l'accomplissement symbolique de la future parole ne se fait pas sans l'accompagnement d'une dualité intrinsèque fondée sur l'idée d'une mise à mort de la mère par l'enfant, par le cri d'oiseau et par le capitaine. A ce point de vue, le déroulement des schèmes d'élévation et de chute est éclairant. Initialement sous le signe de la hauteur, le monde de la fertilité féminine, pour porter des fruits, doit subir l'attraction du bas. En effet, c'est dans le fond que s'accomplit l'antiphrase du renouvellement qui refait la vie pour la propulser de nouveau vers une sphère de la hauteur jamais atteinte auparavant.

Somme toute, cette symbolique de la profondeur inversée des recommencements, et qui s'accomplit à travers le déchirement des générations, débouche sur la nécessité de vivre en priorité le temps légendaire⁶³. En effet, ce dernier s'enracine d'abord dans le sang qui assume la continuité humaine. Ensuite, il se déploie dans une volonté psychique qui trouve sa force dans la fidélité aux origines, aux premières découvertes, c'est-à-dire au pays. C'est donc ce trajet anthropologique de l'individuel au collectif, du présent au passé, qui institue en permanence une parole authentique, renouvelable, qui garantit la réitération cosmogonique. Dès lors, on peut conclure encore que la démonstration du temps légendaire que constitue "Plus que naître" vise la nomination d'une parole qui a pour fonction d'anticiper imaginativement l'avènement d'un individu et d'une collectivité authentiques⁶⁴.

Enfin, au plan de l'imaginaire, "Plus que naître" est une réponse à la maîtrise du temps. En effet, l'univers nocturne du monde amoureux et légendaire par lequel s'euphémise le temps destructeur, est ici pressenti

63 Rappelons que le poème "Légendaire..." (p. 158-159) se terminait par un appel à ce temps. Ici, la naissance de l'enfant et celle du "héros" démontrent une véritable mise en oeuvre de ce temps devenu réel dans la conscience agissante.

64 C'est donc dire qu'à ce stade, la prise en charge de la parole n'existe que pour la conscience agissante. Elle se produira véritablement le jour où toute la collectivité assumera le temps légendaire, c'est-à-dire le temps recréé des enfances: "... et le jour où la parole sera prise en charge, les hommes deviendront les héros de leur propre enfance". (Pierre Perrault, Un pays sans bon sens, Montréal, Éditions Lidec Inc., 1972, p. 97).

comme une structure "synthétique" de l'imaginaire⁶⁵ qui comprend quatre stades: une "structure d'harmonisation des contraires", une "structure dialectique", une "structure historique" et une "structure progressiste"⁶⁶. Initialement, le rejet de "l'immortalité" au profit du danger de vivre la "douceur" traduit d'abord bien l'option en faveur du monde terrestre et l'acceptation du drame qui s'y rattache, c'est-à-dire la détérioration par le temps. À partir de cette acceptation débute la lutte pour maîtriser la dégradation, pour "soulever le monde enlisé dans les sables de l'histoire" (septième strophe) et "conjuré le sable des sabliers" (onzième strophe). Aussi, une première démarche d'ordre psychique est-elle de donner un sens à cette détérioration par le sexuel et, par conséquent, d'instaurer une "structure d'harmonisation" qui permet d'organiser la lutte contre la séduction du chaos⁶⁷. Toutefois, le drame de la chronologie et sa solution se cherchent des points d'appui dans une réalité concrète, voire historique. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la remontée dans le

65 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 399, définit les structures synthétiques de l'imaginaire comme celles qui "intègrent en une suite continue toutes les autres intentions de l'imaginaire". Et l'auteur ajoute encore, p. 400, que "... les structures synthétiques éliminent tout choc, toute rébellion devant l'image, même néfaste et terrifiante, mais au contraire harmonisent en un tout cohérent les contradictions les plus flagrantes". Par rapport aux poèmes précédents, "Plus que naître" nous paraît remplir toutes les conditions de cette assimilation des intentions de l'imaginaire, tant par sa fonction perfectionnante de l'appareil symbolique formé par ces poèmes antérieurs que par l'affirmation prononcée d'un univers global qui harmonise les contradictions.

66 Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 410.

67 "La structure d'harmonisation dont le geste érotique est la dominante psycho-physiologique organise les images, soit en univers musical, soit en univers tout court, s'appuyant sur la grande rythmique de l'astrobiologie, racine de tous les systèmes cosmologiques". (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 409-410).

temps, jusqu'aux origines du pays. On peut alors parler de structure synthétique "historienne". Comme le fait remarquer Gilbert Durand, cette dernière est une

structure qui ne tente plus --- comme la musique ou la cosmologie --- d'oublier le temps, mais au contraire qui utilise consciemment l'hypotypose néantisant la fatalité de la chronologie. Cette structure historique est au cœur de la notion de synthèse, car la synthèse ne se pense que relativement à un devenir⁶⁸.

Par ailleurs, le fait de démontrer "l'origine de cette éclatante nuit" (quinzième strophe) a pour but de refonder la parole afin d'assumer le passé et l'histoire en vue d'une nouvelle nomination de la réalité. Alors, la mission du symbole et de l'imaginaire est de soutenir, en attente d'un vécu historique réel, une structure "progressiste" compensatoire et qui consiste en une "volonté d'accélérer l'histoire et le temps afin de les parfaire et de s'en rendre maître"⁶⁹. De ce point de vue, la parole fondant ici le nécessaire imaginaire devient donc le catalyseur de la structure souhaitée. Mais encore une fois, le futur surgira dans la mesure où le ressourcement historique et mythique aura lieu. On peut donc conclure définitivement et dire que "Plus que naître" nous situe, en empruntant la terminologie de

⁶⁸ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 410. On aura noté que nous n'avons pas parlé du deuxième stade. C'est que la "structure dialectique" n'influence pas la composition comme celle du discours, comme c'était le cas pour les poèmes précédents. Elle est plutôt intégrée à l'homogénéité de l'univers de la naissance décrit.

⁶⁹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 410.

Mircea Eliade, dans le contexte "primitif" ou archaïque de la répétition rituelle du temps par un processus de la mémoire remise en marche. Cette réitération exorcise le temps, cause du drame permanent de l'homme⁷⁰.

70 "... le "primitif", en conférant au temps une direction cyclique, annule son irréversibilité. Tout recommence à son début à chaque instant. Le passé n'est que la préfiguration du futur." (Mircea Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, coll. Idées, Paris, Gallimard, 1969, p. 108).

POÈME 10

VIENDRA UN TEMPS...

1

1 où un chien de lune
2 hurle à pierre fendre
3 pour le cœur se prendre
4 aux branches de brume

2

5 la pluie de ce soir
6 pleine de sous-entendus
7 la pluie arrive-t-elle
8 d'un mauvais passé

3

9 cynique elle prétend
10 avoir trop vécu
11 et ne tient pas pour autant
12 les promesses de mélancolie

4

13 viendra un temps
14 qui n'est pas venu

5

15 où la pluie du soir
16 tombe sur la ville
17 sans même troubler
18 les veines du marbre
19 emportant aux égouts
20 tout notre avenir

6

21 un avenir qui n'est pas
22 un présent du passé

7

23 pourtant avions négocié
24 de subtiles alliances
25 avec les formes de pierre
26 répliques de la pluie
27 hautes paroles de brume
28 prononcées par les millénaires

8

29 viendra un temps où le discours
30 aura épuisé toute la matière.

9

31 et le temps tout entier
32 sera changé en sable

ANALYSE DU POÈME

A première vue, on ne remarque pas dans "Viendra un temps..."⁷¹ de mise en relief de fond reflétée par la longueur des vers. Tout au plus un léger allongement aux septième et huitième strophes⁷². Cependant, un décalage strophique distingue la représentation du passé et du présent (strophes 1, 2, 3, 5 et 7) de celle du futur (titre et strophes 4, 6, 8 et, exceptionnellement, 9). Pourtant, l'univers intérieur décrit amalgame le futur et le passé pour les fondre dans le vécu présent. Comment expliquer ce paradoxe? Comme nous venons de l'indiquer, le titre donnerait d'abord à penser que le futur se démarque du présent et du passé. Cependant, l'interdépendance syntaxique du titre et de la première strophe entraîne une confusion du futur et du présent. Cela laisse supposer que la conscience agissante projette dans le présent un devenir qui s'est imposé à elle en tout premier lieu. Cette régression enclenche un processus introspectif qui pousse la conscience à interroger le passé (deuxième strophe), puis les relations entre le passé et le présent (troisième strophe). Il s'en dégage (quatrième, cinquième et sixième strophes) un contraste plus

71 Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 168-169.

72 Les amplitudes sont les suivantes: première strophe: 5, 5, 5 et 5 syllabes; deuxième strophe: 5, 7, 6 et 5 syllabes; troisième strophe: 6, 5, 7 et 9 syllabes; quatrième strophe: 5 et 6 syllabes; cinquième strophe: 5, 5, 5, 5, 6 et 6 syllabes; sixième strophe: 7 et 6 syllabes; septième strophe: 9, 7, 8, 7 et 7 syllabes; huitième strophe: 9 et 11 syllabes; neuvième strophe: 7 et 6 syllabes.

Le ton commence donc à se gonfler légèrement à la septième strophe, signe que le développement symbolique et imaginaire connaît son apogée à ce stade-là. Cependant, la démarcation entre les amplitudes étant peu prononcée, cet allongement n'a pas pour fonction de créer un violent contraste, mais plutôt d'insister sur des lignes de fond.

marqué entre deux visions de l'avenir. D'une part, un futur (ressortissant à la cinquième strophe) qui, s'inscrivant dans la ligne d'un "mauvais passé", voue l'avenir du "nous" aux "égouts". D'autre part, un futur neuf (mis en relief dans les quatrième, sixième, huitième et neuvième strophes), jamais vécu auparavant. S'opposant au présent ("un avenir qui n'est pas un présent du passé") situé, lui, dans le prolongement d'un passé négatif, il s'impose comme une composante naturelle, voire factuelle, et par là inévitable du flux temporel. Cette attention portée aux manifestations temporelles débouche sur une dissociation conduisant la conscience à mieux saisir les contours de l'héritage légué par le passé (septième strophe). S'ensuit une occultation de ce dernier devant une affirmation accrue (huitième et neuvième strophes) du futur neuf mentionné auparavant. Par ailleurs, on remarquera que la mise en relief strophique reflète cette transformation achevinante du sens. En effet, les strophes en retrait, excepté la dernière du poème, représentent la triade temporelle passé-présent-futur, en conformité avec le "mauvais passé". Par contre, les strophes s'alignant sur le titre privilégient le futur innovateur, en désaccord avec la première trajectoire temporelle. Enfin, réservée exclusivement à l'avènement, la dernière strophe pêche par rapport à l'organisation sémantique choisie jusque-là et indique ainsi le triomphe du futur innovateur.

Ces considérations sur la temporalité nous amènent à la répartition du poème en quatre séquences. La première séquence est formée par les trois premières strophes. Elle contient l'exploration d'un univers temporel négatif qui, partant du futur, s'étend cependant en priorité au présent et au passé. La deuxième, constituée par les trois strophes suivantes, accorde

plus d'importance à la description du futur inconnu mis de l'avant par le titre et restreint ainsi celle du monde temporel favorisé dans la séquence précédente. La troisième (la septième strophe) est l'aboutissement de la prise de conscience. Cette dernière est alors amenée à énoncer les mécanismes du passé qui régissent le présent et, virtuellement, le futur. Enfin, la dernière séquence (les huitième et neuvième strophes) laisse place entièrement à la définition de la parole qui aura pour fonction d'inaugurer un futur en rupture avec le passé et le présent actuel.

Syntaxiquement, la première strophe dépend du titre. En effet, elle est une subordonnée de temps dont la proposition principale est formée par le titre. Ce mariage est paradoxal si l'on considère la concordance des temps futur ("viendra") et présent ("hurle") animant l'une et l'autre propositions. Nous voyons là une ambiguïté sémantique voulue qui a une double fonction: projeter le présent dans le futur et insérer ce dernier dans le présent. L'effet créé est celui d'un présent du futur. Cette singularité d'ordre verbal et sémantique est étoffée par le symbolisme animal ("chien de lune"), minéral ("pierre"), arboricole ("branches") et atmosphérique ("brume") qui représente un univers du sentiment ("cœur") partagé. Le déterminatif "lune", conjuguant le jour et la nuit, situe "chien" dans un univers intermédiaire qui renchérit sur la confusion du présent et du futur relevée auparavant. Même ambivalence au niveau de la représentation visuelle pour "branches de brume": "branches" évoque un univers matériel que "brume" tend par ailleurs à estomper par son sens. Toutefois, "hurle" et "pour ... se prendre" traduisent quand même une option en faveur de ce monde à demi formel. On peut donc penser que ce complexe symbolisme temporel et

spatial réfléchit les espérances d'une conscience troublée. La projection du futur sur le présent, appuyée par le sens discordant des composantes symboliques en présence, cadre bien avec l'hypothèse d'un désir exaspéré ("hurle") de changement.

Les éléments "soir" et "pluie", apparentés à "lune" et "brume", situent les deuxième et troisième strophes dans l'univers imaginaire de la strophe précédente. Toutefois, une nouvelle composante enrichit la trajectoire temporelle déjà en place. En effet, "ce soir⁷³" indique le souci de délaisser momentanément le futur présentifié pour insister sur le présent. Par ailleurs, "mauvais passé" et "avoir trop vécu" introduisent le passé. Dès lors, le composé présent-passé vient se substituer au futur-présent de la strophe précédente.

Au plan de l'imaginaire, la portée de ce nouveau rapport repose sur l'élément "pluie". Symbole spatialisant d'une temporalité fluide, qui coule, la pluie est en effet l'élément représentatif par lequel la conscience agissante éclaire les relations du présent vécu avec le passé. Initialement, plutôt positive que négative puisqu'elle s'associe, par ses qualités de fluidité, à "lune" et "brume", la pluie se charge toutefois du poids de son lieu de provenance: le "mauvais passé". Négative donc, elle s'impose comme une présence ambivalente du temps ("pleine de sous-entendus") d'où l'interrogation ("arrive-t-elle"). Dans la troisième strophe, son ambiguïté négative gagne encore en force par le sémantisme rattaché au procédé de personnification par ailleurs accru comparativement à la strophe précédente.

73 C'est nous qui soulignons.

Ainsi, deux traits de comportement, de nature antithétique, la soulignent. D'une part, "avoir trop vécu" suggère une expérience complète, mais difficile ("trop") du passé. D'autre part, "ne tient pas pour autant" semble renvoyer à une conduite discordante, compte tenu du trop-plein de l'expérience vécue. Mais en définitive, "trop" et "promesses de mélancolie" inscrivent "pluie" sur la trajectoire du "mauvais passé" et "ne tient pas pour autant" semble démentir l'influence exercée par ce type de passé. Dès lors, on comprend mieux la présence des termes "cynique" et "prétend" qui confirment le jeu équivoque du temps, ce dernier prenant le visage féminisé (personnification) du monde des éléments (pluie-eau). Cette perception du caractère discontinu, impur, du temps infléchit la conscience à explorer un devenir qui sera étranger au passé et au présent vécus.

Structurellement et symboliquement, la deuxième séquence est révélatrice à l'égard de cette rupture qui se dessine. Deux plans nous montrent les deux orientations temporelles offertes à la conscience. Un premier comprend, au plan de la lecture, le premier vers de la quatrième strophe (reprenant le titre) et la cinquième strophe (le "où" rappelant la première strophe) qui forment, à eux deux, un doublet condensé de la première séquence. Une telle synthèse se retrouve également aux plans sémantique et symbolique. Elle permet à la conscience agissante d'opérer une généralisation d'ordre temporel qui s'étend du futur au présent vécu et de conscience. En ce sens, "la pluie de ce soir" devient "la pluie du soir"⁷⁴ et le "je" est inclu dans une entité plus large: le "nous" ("notre avenir"). En outre, le symbolisme temporel entourant l'élément central

74 C'est nous qui soulignons.

("pluie") augmente en définition et décante ainsi le tableau offert par les trois premières strophes du poème. A ce chapitre, l'élément "pluie" perd de son ambiguïté antérieure et devient franchement négatif au contact de l'élément minéral en présence. Aussi, "tout" met en relief l'impuissance de l'élément liquide à lutter contre la dureté connotée par "marbre". Cette disproportion symbolique des deux éléments sous-tend donc un rapport de force inégale entre, d'une part, un temps vécu présent, mais faible, et, d'autre part, un passé tenace ("marbre") qui continue à modeler le visage du présent et du futur. Dans cette perspective, le présent n'a pas la consistance nécessaire pour faire le poids et doit par conséquent charrier dans son sillage le temps de l'immobilité, de l'arrêt: le passé. Cela explique la vision pessimiste de l'avenir ("emportant aux égouts...") sur laquelle se ferme ce plan de signification.

Un deuxième plan diffuse un devenir positif et permet l'équilibre des contraires. Il ressort d'une lecture qui soude les quatrième et sixième strophes bien que le terme "avenir", repris en début de sixième strophe, incite à voir une continuité de sens entre la cinquième et la sixième strophe. En effet, cette dernière dimension s'affaiblit au contact de plusieurs indices plaidant en faveur de la vision prophétique d'un devenir innovateur. Premièrement, toujours par la lecture, on peut rapprocher "avenir" de "temps" qui est contenu dans le premier vers de la quatrième strophe ainsi que dans le titre. Deuxièmement, la sixième strophe s'affilie graphiquement à la quatrième strophe. Enfin, le syntagme "qui n'est pas un présent du passé" situe sémantiquement le deuxième futur en question sur un plan discontinu par rapport au premier situé, lui, dans la ligne du "mauvais

passé". En somme, on peut dire que le symbolisme des strophes antérieures est éclairé ici par l'intervention explicative de la conscience. Cette dernière continue de fusionner les temps déjà mis au jour, mais favorise au surplus une dimension prophétique qui prévoit un temps à venir, placé sous le signe d'une rupture avec le passé et le présent vécus jusqu'à maintenant.

La troisième séquence (septième strophe) marque un retour dans le temps ("avons négocié"). Bilan d'ordre réflexif; elle s'ouvre sur une opposition ("pourtant") motivée par la forte intimation du devenir inéluctable primé à la séquence précédente. Par ailleurs, les expressions "avons négocié" et "subtiles alliances" renvoient à des rapports harmonieux du "nous" avec le passé et ses composantes: "formes de pierre", "pluie" et "hautes paroles de brume" dont la parenté est soulignée par les appositions et le terme "répliques". Ce fusionnement métaphorique du minéral, du liquide et de la parole, édifiés en schème de hauteur, est significatif d'une consolidation humaine du temps voulue par le "nous" comme une structure durable, uniformisante, à l'image de la résistance minérale. Enfin, ce symbolisme de la pétrification temporelle s'identifie, en dernier lieu, au langage de la tradition ("hautes paroles... prononcées par les millénaires") qui s'estompe cependant, semble-t-il, dans un temps diffus si on se fie à l'élément "brume" qui le caractérise. En définitive, la cristallisation des différentes polarités (durabilité= substance minérale; fluctuation, écoulement du temps= substance liquide) sous-tend une réactualisation du temps ancien.

La quatrième séquence met justement en vedette la régénération

temporelle mentionnée auparavant. Il importe de noter d'abord que la conscience ne l'anticipe pas par désir. Elle la considère tout simplement comme un mécanisme même du temps et qui échappe, par conséquent, à la volonté humaine. Ainsi, bien que prophétique, le ton neutre témoigne de cet aspect. Par ailleurs, une modification notable dans la structure de fond vient souligner la venue du temps régénérateur. En effet, la dernière strophe lui est consacrée entièrement alors que préalablement, les strophes en retrait étaient réservées surtout à la représentation du présent et du passé. En outre, la structure de la huitième strophe est remarquable en ce qu'elle synthétise les deux structures syntaxiques principales ayant marqué jusque-là le visage strophique et textuel du poème. Ainsi, la principale ("viendra un temps") englobe le titre et ses variantes des quatrième et sixième strophes; la subordonnée, inaugurée par "où", condense les trois premières strophes de même que la cinquième. A ce chapitre enfin, le futur antérieur "aura épuisé" dénote une modification importante: le chevauchement du futur et du présent, volontairement confondus antérieurement, est ici aboli au profit de la seule perspective du futur. On peut donc conclure que cette appropriation de la structure globale du poème par la composante du futur confirme le triomphe de cette dernière, victoire déjà sous-entendue par le titre même du poème.

Les signifiés de la séquence s'inscrivent également dans l'optique de cette synthétisation. Dans la huitième strophe, le terme "discours" peut rassembler toutes les formes de la parole antérieure. Mais il s'adresse plus particulièrement à l'instantanéité de la conscience qui se manifeste à

travers le poème⁷⁵. Vu sous cet angle, le discours est un acte qui, en établissant une continuité du passé, du présent et de l'avenir, contient les paramètres de l'antiphrase du temps négatif. Ce dernier est représenté ici par "matière" qui est le symbole-clé de la constellation formée par "pierre", "marbre", "pluie", "brume", "alliances". Les temps accumulés par les différents discours (ou paroles constituées en poèmes) rendent donc possible, à un moment futur ("un temps où..."), l'avènement d'un temps libérateur qui garantira le renouvellement du temps global. Ainsi, en début de neuvième strophe, "un temps" devient "le temps tout entier"⁷⁶. Par ailleurs, le signifié englobant cette neuvième strophe forme un rapport plus global de cause à effet avec celui de la strophe précédente. En effet, le temps transmué "en sable" s'avère une conséquence directe de l'érosion de la "matière" par le "discours". Le temps ancien, dont l'élément "matière" et ses composantes isomorphiques sont les symboles spatialisants, cède la place au "sable", symbole de la régénération, de la multitude et de

75. Le mot, dont c'est la première apparition dans le recueil, revêt une importance d'autant plus grande qu'il constitue en soi la pierre angulaire d'une poétique individuelle et collective. Dans Un Pays sans bon sens, Pierre Perrault définit bien la signification et la portée du "discours": "Et le discours c'est le poème instantané, la preuve de celui qui parle, ce qui rend incomparable l'âme québécoise, la première pierre d'une cité, l'amorce et la détonation de ce que les traités n'ont pas prévu: la vie d'un peuple". (Pierre Perrault, Un Pays sans bon sens, Montréal, Éditions Lidec Inc., 1972, p. 49).

76. C'est nous qui soulignons pour mieux mettre en relief le passage d'un temps spécifique (fait d'instants accumulés) au temps global.

l'abondance⁷⁷. Rappelant l'espace informe du désert, le sable suggère le retour au chaos, aux origines. Il indique par là un univers à créer, plus précisément à recréer, dans le cas présent, puisque le "discours" aura "épuisé" la "matière", c'est-à-dire le monde présent devenu vieux. Dans ce sens, comme une eau baptismale, il appelle la purification du temps. Ainsi, pour la première fois dans le recueil, "sable" dégage des valeurs positives, car il participe d'un devenir qui, pour paraphraser, "n'est pas un présent du passé" (sixième strophe). À ce titre, il s'oppose au "sable" maléfique des "sabliers" de même qu'à l'univers "enlisé dans les sables de l'histoire" du poème "Plus que naître" (p. 164-167, onzième et septième strophes)⁷⁸.

"Viendra un temps...", contrairement au poème précédent ("Plus que naître"), s'élabore donc à partir d'une ambiguïté fondamentale du temps mettant en cause les difficiles relations du temps global et du temps vécu, c'est-à-dire humain. Comme on l'a vu, cette ambivalence imprègne profondément la physionomie syntaxique et strophique du poème. D'une part, elle prend le visage d'un passé et d'un présent pétrifiés par la tradition. La constellation symbolique, formée principalement par les éléments "pierre",

77 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans Dictionnaire des symboles, cinquième édition, Paris, Seghers, (1969) 1977, "pie à z", p. 135-136, confirment ces différentes valeurs prises par le sable à travers les âges. De plus, ils insistent sur l'interprétation moderne, voire psychanalytique, du symbole: "Facile à pénétrer et plastique, il épouse les formes qui se moulent en lui: à cet égard, il est un symbole de matrice. Le plaisir que l'on éprouve à marcher sur le sable, à s'étendre sur lui, à s'enfoncer dans sa masse souple --- qui se manifeste sur les plages --- s'apparente inconsciemment au regressus ad uterum des psychanalistes. C'est effectivement comme une recherche de repos, de sécurité, de régénération."

78 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans Dictionnaire des symboles, "pie à z", p. 136, précisent que le sablier symbolise généralement "la chute éternelle du temps (Lamartine); son écoulement inexorable et partant son aboutissement, dans le cycle humain, à la mort."

"marbre", "pluie" et "brume", et convergeant tous vers un symbole-clé: "matière", témoigne de cette orientation possible du temps humain. Sans aucune modification, ce mode d'être temporel marquerait le devenir dans un même sens. D'autre part, cette ambiguïté comporte également la vision d'un futur qui tranche par le sens sur la première trajectoire. Le symbole-clé en est "sable" (neuvième strophe). Echappant au désir ou encore, à une volonté impérieuse de changement, ce deuxième futur est le fruit du "discours", c'est-à-dire du poème issu lui-même de l'exercice de la parole. Le temps de la parole fait donc la différence. Il provoque l'équilibre des contraires qui s'obtient, au terme du poème, par l'anticipation d'un futur projeté à rebours dans le présent et occultant le "mauvais passé".

Au plan de l'imaginaire, on retiendra la fonction symbolique de la parole édiflée en discours. La parole qui changera la matière en sable est une parole régénératrice qui s'oppose à la pétrification du temps. Progressive, elle participe d'une thématique de la conscience de soi. Sans pour autant exclure les valeurs d'ordre sexuel, reliées aux préoccupations amoureuses et fertilisantes baignant jusqu'à présent la démarche du recueil, il demeure que cette notion de parole fécondante fait appel au verbe porteur de création nouvelle. Aussi, la parole en question est-elle le fondement du langage par lequel se matérialiseront de nouveau le temps et le monde humains après avoir été régénérés. A cet égard, renchérisant sur l'univers de fertilité amoureuse avancé dans "Plus que naître" (p. 164-167), elle est l'acte à la fois instantané et cumulatif qui révèle à la conscience agissante son sens le plus profond de même que l'ordre du monde qui

l'entoure⁷⁹. Donnant à "Viendra un temps..." tout son sens, cette thématique positive de la parole s'ajoute à la constellation de la fertilité déjà formée par les symboles révélateurs de devenir et qui parsèment les poèmes précédents du recueil. Somme toute, sa fonction est de contrecarrer l'action dévastatrice du temps en inaugurant le temps d'une cosmogonie renouvelée qui ne cesse de se nourrir des recommencements, de la nostalgie des origines. En ce sens, elle peut concilier les exigences du Grand Temps Primordial⁸⁰ et du temps historique (propre à l'espace socio-culturel du "je") qui animent la conscience dynamisante.

79 C'est en ce sens que, tout en nommant une conscience et un environnement spécifiques, cette parole s'insère dans une thématique universelle, pour ainsi dire anthropologique, du langage et de ses fonctions: "Quels que soient les croyances et les dogmes, la parole symbolise d'une façon générale la manifestation de l'intelligence dans le langage, dans la matière des êtres et dans la création continue de l'univers; elle est la vérité et la lumière de l'être... La parole est le symbole le plus pur de la manifestation de l'être, de l'être qui se pense et qui s'exprime lui-même ou de l'être qui est connu et communiqué par un autre." (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, "h à pie", p. 365-366).

80 Expression abondamment utilisée par Mircea Eliade dans son oeuvre pour désigner le temps mythique, in illo tempore, c'est-à-dire le premier temps à la source de tous les temps.

POÈME 11

NUDITÉ

1

- 1 un corps nous environne
- 2 sans nous contenir
- 3 cherchant à nous illimiter

2

- 4 corps: instrument
- 5 de la danse qui se cache
- 6 plus qu'il ne se montre

3

- 7 danse: constellation
- 8 du geste cherchant
- 9 à démontrer
- 10 la révélation du corps
- 11 imbu de ses privilèges

4

- 12 tel un piédestal
- 13 tel un collier précieux
- 14 tel un riche vêtement

5

- 15 quand ils ont cessé de danser les hommes
- 16 ont découvert qu'ils étaient
- 17 nus

ANALYSE DU POÈME

L'écriture du poème "Nudité"⁸¹ naît, comme le titre le suggère à sa manière, de la perception d'un vacuité au sein du présent vécu. Cette sombre perspective, alimentée initialement par la représentation d'"un corps" qui danse, peut se définir comme une séparation du "nous" et de son milieu ambiant. Causé, semble-t-il, par un repliement du "nous" par rapport à son environnement, ce divorce incite la conscience agissante à approfondir (deuxième, troisième et quatrième strophes) la nature et la fonction du corps et par là à éclairer les rapports lacunaires du "nous" avec le réel en vue de les modifier. Cet acheminement débouche (dernière strophe) sur une symbolique du mouvement dont l'accent est mis sur la composante corporelle en tant que fonction de révélation, d'affirmation et d'unité de l'être. Cette fonction vise une réintégration de l'humain dans la démarche du temps.

Le poème se divise en trois séquences. La première, constituée de la première strophe, contient un présent factuel qui sert à présenter la situation du "nous" par rapport à son environnement. Les trois strophes suivantes, formant la deuxième séquence, modifient le caractère factuel du présent vécu dans le sens d'une réflexion sur la nature du corps et de sa fonction comme instrument de mouvement, donc de vie. Enfin, la troisième séquence (la dernière strophe) reprend le thème du dynamisme corporel, mais pour l'incorporer à la vitalité séculaire, primitive, et par là perpétuelle dans son renouvellement.

81 Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 170.

La première séquence (première strophe) fait ressortir les relations actuelles existant entre le "nous" et son environnement. Ce dernier, il faut le noter, est représenté à travers une vision spatialisante, voire cosmique du corps. L'article indéfini "un", soulignant l'anonymat, de même que le signifié du syntagme "sans nous contenir" suggèrent la distanciation ou l'absence d'intimité entre le "nous" et le corps. Cet écart est d'autant plus surprenant que le "nous" se situe au cœur même ("nous environne") du cosmos corporel. À cet égard, "sans nous contenir" renseigne sur l'impuissance ou encore le manque de volonté de la part de "corps" à fondre le "nous" dans son étendue, sa substance. Cependant, au dernier vers, "cherchant" trahit un désir d'élévation dont la portée, déterminée par "illimiter", renvoie à un élargissement des bornes du "nous". Nous sommes donc conduit à penser que cette première strophe, animée par le présent, brosse un tableau rudimentaire dans lequel le "nous" et le milieu ambiant sont désunis. Cette situation à potentialité de conflit pourrait déjà expliquer le choix du titre. En effet, le caractère centrifuge de l'action exercée par le cosmos sur le "nous", et sous-tendue par le signifié du syntagme "cherchant à nous illimiter", dénonce la petitesse du "nous". Cela donne à penser que l'hétérogénéité du cosmos et de l'humain provient d'un rapport d'inégale grandeur, plus précisément de substance, entre les deux. La scission s'ensuivant défait alors l'unité originelle ou bien renvoie encore à une harmonie qui n'aurait jamais existé au sein de l'univers nommé. De toute manière, la constatation d'une telle dichotomie invite la conscience agissante à tenter une démarche complémentaire en vue d'approfondir les raisons à la source de la division.

Syntaxiquement, la deuxième strophe, inaugurant la deuxième séquence, privilégie l'élément "corps". L'ellipse verbale pratiquée au profit des deux points introduit et met en relief une définition de la composante principale. Par ailleurs, à l'opposé de la strophe précédente, l'absence de l'article indéfini a pour effet d'universaliser les valeurs attribuées à "corps". Un tel élargissement concorde avec l'extension de sens accordée à "danse" par l'article défini "la". Cependant, le terme "instrument", tout en faisant participer "corps" et "danse" à un même univers, subordonne par le sens le premier au deuxième. Par ailleurs, les valeurs d'extériorisation conférées d'emblée à "danse" entrent en contradiction avec le sens des deux syntagmes verbaux "se cache" et "ne se montre" qui éclairent la nudité corporelle en suggérant la pudeur. Ce corps replié sur soi contraste fortement avec le corps déployé de la première strophe. Dès lors, le corps a une double signification. D'une part, les valeurs cosmiques (première strophe) et celles de la danse vont dans le même sens. Elles polarisent autour d'un dynamisme centrifuge participant d'une vitalité de l'ouverture sur le monde et le cosmos. D'autre part, celles mises de l'avant par les syntagmes verbaux de la deuxième strophe concordent avec le repliement du "nous" de la première strophe. Cette deuxième strophe confirme donc le monde partagé esquissé à la première strophe. Elle met au jour, par le biais d'une réduction corporelle, un univers humain (le "nous") substantiellement appauvri parce qu'il est sourd, semble-t-il, aux appels du cosmos qui est, lui, libéré de mouvement, donc de vie.

Les troisième et quatrième strophes forment un tout syntaxique et sémantique, liées qu'elles sont par la triple occurrence de l'élément de

comparaison "tel" adressé au corps. On remarque par ailleurs que le rapport antérieur entre "corps" et "danse" est inversé. Ainsi, déjà annoncée à la strophe précédente à travers le sens, la prédominance de "danse" sur "corps" devient effective au plan de l'organisation strophique. En utilisant les mêmes procédés de mise en relief (l'ellipse verbale et les deux points), "danse" bénéficie de surcroît d'une attention particulière que n'avait pas "corps", si on tient compte du statut particulier de la troisième strophe dans le poème. En effet, cette strophe médiane, par son nombre de vers, soit cinq, échappe à la symétrie structurelle observée par les autres strophes, chacune de ces dernières comportant trois vers. C'est dire l'importance rayonnante du symbole en question, rayonnement qu'on observera d'ailleurs jusqu'à la fin du poème.

Au plan du signifié, la première articulation de la troisième strophe ("danse: constellation du geste") met l'accent sur "constellation". Conférant une pluralité éclatante au corps (présenté ici comme une substance en mouvement, plus précisément une gestuelle), le terme assimile entre autres toutes les dimensions cosmiques déjà propagées antérieurement par le terme "illimiter". En ce sens, les valeurs de légèreté et de liberté suggérées par "danse" participent du corps cosmique esquissé à la première strophe. Par ailleurs, la deuxième articulation, en reprenant la seconde structure syntaxique de la première strophe ("cherchant à démontrer..." --- "cherchant à nous illimiter"), ne laisse plus de doute, d'une part, sur l'association du "nous" et du corps immobile, "qui se cache", et, d'autre part, sur l'alliance du corps et de la danse. Cette dernière se substitue même aux premières valeurs attribuées à "corps" dans la première strophe.

Complétant nos observations, les valeurs d'extériorisation connotées par "démontrer", qui forme presque un pléonasme avec son complément "révélation", contredisent celles transmises par le syntagme "imbu de ses privilèges" qui, lui, s'adresse à la dimension centripète du corps replié sur lui-même. Au renforcement pléonastique de la fonction de la danse par le groupe verbal répond donc un égal renforcement de la définition du corps prisonnier.

Syntaxiquement et sémantiquement, la quatrième strophe complète la strophe précédente. Elle cherche sa justification dans la mise en relief des qualités de richesse inexplorées du corps et que la danse a pour mission de faire fleurir. Le détachement strophique, la nomination de chacun des privilèges de même que le procédé anaphorique au début de chaque vers disent assez bien la considération et l'importance du corps comme instrument de révélation, d'affirmation et d'unité de l'être. Aux plans sémantique et symbolique, les trois composantes de la comparaison ("piédestal", "collier" et "vêtement") participent toutes d'un symbolisme de l'ornementation. Par là leur sens et leurs valeurs s'opposent à l'idée de nudité et de pauvreté existentielle du "nous", émise respectivement par le titre et la première strophe. Par ailleurs, la distinction du corps dans cette quête vitale de la substance est encore marquée par la richesse des qualificatifs en présence. Ainsi, "piédestal", pouvant connoter à la fois l'élévation et l'admiration, rejoint le faste suggéré par "collier" et "vêtement" et renforcé par "précieux" et "riche". Cette substantialisation virtuelle, la danse est appelée à la concrétiser, à la rendre à elle-même.

La troisième séquence (la dernière strophe) jette un éclairage décisif sur le symbolisme partagé du mouvement et de l'inertie, de la vie et de la mort, sous-tendant la portée du discours en présence. D'abord, la régression de ce discours vers son terme est remarquable. La chute de l'amplitude du vers (10, 7 et 1 syllabe), étayée par la présence heureuse de deux rejets ("les hommes ont découvert" et "qu'ils étaient nus"), isole le terme "nus" et met ainsi en évidence la volonté d'accentuer la pauvreté vitale du présent vécu par le "nous". Ce rappel marque un retour au réel et rejoint le sémantisme du titre de même que le tableau à caractère factuel brossé dans la première strophe. Par ailleurs, le recours à une généralisation d'ordre historique (le passé composé), se situant dans la ligne d'un trajet anthropologique, dénote de la part de la conscience agissante le souci de vérifier ou de se voir confirmer la justesse de perception du vécu actuel.

La certitude qui en découle, d'ailleurs visible au ton neutre utilisé pour la constatation des faits, s'appuie sur le rappel ("quand...") d'une constante du comportement humain à travers les âges: le besoin de renouveler périodiquement le temps devenu ancien, pétrifié. Cette lumière anthropologique apportée par la conscience elle-même, révèle la signification profonde et la portée universellement humaine du symbolisme imaginaire propagé par la finale sur l'ensemble du poème. Essentiellement dialectique, ce symbolisme implique, d'une part, l'identification du temps mort à la nudité, à la pudeur, au repliement et à l'immobilité du corps; d'autre part, celle du temps vivant à la richesse de l'ornementation vestimentaire, de l'extériorisation, de l'affirmation et de la mobilisation du corps par la danse. Dès lors, on comprend que le temps actuel, charriant tout le vécu dans son sillage, est dégradé. Par conséquent, il appelle une récréation représentée

ici par la constellation du mouvement s'ordonnant autour du symbolisme du corps cosmique, mais d'abord personnalisé et mû par la danse.

"Nudité" ajoute donc aux poèmes précédents par ses préoccupations d'ordre temporel. Il apporte l'identification d'une nouvelle modalité du temps dévastateur, puis la force de contrepoids correspondante. En ce sens, il innove par les éléments neufs enrichissant l'armature symbolique du recueil: "danse", "geste", "piédestal", "collier" et "vêtement". Mais il importe d'abord de retenir la double signification du corps en tant que symbole spatial du temps. Sa première signification, probablement inspirée par une situation intime mais conflictuelle du couple, appelle une rupture de l'harmonie au sein des relations actuelles du "nous" avec le réel. Cette discontinuité rejoint, comme la fin du poème l'indique, les moments historiques où s'est manifestée une perte de contact de l'humain avec ce que ce dernier tenait pour sa réalité la plus profonde, c'est-à-dire spirituelle et cosmique. En ce sens, le corps atrophié par l'inertie est le symbole d'un temps dégradé vécu présentement par le "nous" et soumis à des intimations de nature détériorante. Le deuxième palier de signification ressort de l'inversion de ces premières valeurs du corps et du temps. L'antiphrase implique le retour à l'harmonie originelle et passe par un renouement du "nous" et de l'humain avec l'essence du corps, outil de vie première par lequel l'humain entre toujours en contact avec le réel. Or, l'évocation temporelle de la dernière strophe confine au temps mythique et convoque le corps à un rituel cathartique et générateur qui rétablit l'unité perdue. C'est ici qu'il devient essentiel de s'attarder à la danse comme symbole de la manifestation concrète de l'acte qui permet la transmutation du corps inerte en corps dynamique, du temps ancien en temps nouveau.

Les deuxième et troisième strophes nous ont montré que ce n'est plus le corps qui déroule pour ainsi dire la danse mais l'opposé. La danse métamorphose la force initialement pondérale et centripète du corps en force légère (aérienne) et centrifuge. Elle déploie le corps à l'infini ("illimiter" et "constellation du geste"). Par ailleurs, à un niveau plus symbolique, la danse concourt à la résorption cyclique du monde parce qu'elle est ordonnance rythmique. En effet, elle enclenche le temps orgiaque positif qui met fin à un monde ancien (ici le corps noué, symbole du vécu actuel dépouillé) et instaure l'ordre nouveau par le rétablissement de relations réciproques entre toutes les dimensions de l'être, les partenaires du couple, le couple et la réalité matérielle, l'humain et le cosmos, le profane et le sacré. De façon plus spécifique, chez Pierre Perrault et dans le recueil qui nous occupe, la danse est un symbole de la parole. Elle donne la réplique à l'oiseau, au vent, au cosmos arboricole, au "capitaine de voyages au long cours" et à la parole solitaire du "je" des poèmes précédents. La danse exprime donc le corps qui devient lui-même parole sensible. Ainsi, corps et danse fondus en parole synthétisent toutes les forces vivantes de l'espace et de la durée en vue de conjurer la "matière" (cf "Viendra un temps...")⁸². Les deux possèdent donc des valeurs positives et potentiel-

82 Dans *Toutes isles*, un rapport de type identique à celui qui relie ici "corps" et "danse" unit "tambours" et "danse". Evoquant une danse amérindienne séculaire sinon mythique, Pierre Perrault dit: "Car la danse n'est qu'une façon de mettre au présent les exploits passés, les chasses à venir... et toutes paroles du tambour s'insinuent dans cette mémoire immense comme l'acte même fomenté à l'avance et à jamais dans cette messe du caribou-dieu." (*Toutes isles*, coll. Petite bibliothèque canadienne-française, Montréal et Paris, Fidès, (1963) 1967, p. 228). La parole-tambour provoque le rythme et la danse elle-même est le signal qui enclenche la réactualisation du temps premier et, par le fait même, le temps cosmologique. Ainsi, comme le tambour contient "l'oiseau des sons" (*Toutes isles*, p. 206), le corps "imbu de ses privilèges" exprime sa parole en acte mythique.

les d'archétypes. Ils inscrivent "Nudité" dans la démarche acheminante du recueil dont les étapes, correspondant aux poèmes, forment une série d'instantanés qui s'accumulent cependant progressivement pour orienter le sens vers une profondeur toujours accrue. En ce sens, en comparant ce poème-ci avec la fin du poème précédent ("Viendra un temps..."), la nudité est à la "matière" ce que le corps exprimé par la danse est à "discours": des forces de division, mais aussi d'équilibre polarisant l'être tout entier. La continuité va dans le sens d'une exploration ultime des constantes habitant l'être.

POEME 12

NUIT BLANCHE

1

1 quand la nuit pesait
 2 plus lourd que le lait
 3 des jeunes femmes tristes

2

4 alors tous les personnages de l'allègement
 5 alors leur lignage impossible à retracer
 6 et tous les fantômes du réveil
 7 pour faire croire aux monstres et à la peur

3

8 quand la nuit surissait
 9 dans les corsages charnus
 10 je n'ai pas naguère
 11 dormi sans imagerie

4

12 enfants qui pleurent avec le soir
 13 moitié éveillés moitié endormis
 14 n'ont pas la voix qu'on leur connaît
 15 et privent leur mère d'alliances
 16 avec le connu
 17 avec le certain
 18 avec le silence conjugué

5

19 en ce temps lointain
 20 où je n'étais que rêve
 21 aux yeux du lait

6

22 alors nous plongeons sans prudence
 23 dans le profond et dans le noir
 24 -- parfois aussi dans la fièvre --
 25 ce qui faisait croire aux sages-femmes
 26 que le lait de nos chèvres a mal tourné

7

27 alors étions à vrai dire
 28 chargés de plus
 29 de possible que de réel
 30 tel un futur
 31 plus vaste que l'avenir

8

32 alors étions encore flottants
 33 parmi les chevaleries errantes et brèves
 34 et nos mères chantaient nos mères
 35 filaient le lin des récits imprudents
 36 nos mères invoquaient les bienveillances
 37 disposées à nous faciliter l'ombre

POÈME 12 (suite)

NUIT BLANCHE

9

38 avons trop bu de ce lait
39 d'agnelle noire
40 à l'oreille des fileuses

10

41 depuis lors marchons non sans regret
42 un pas toujours devant notre avenir...
43 qui a prétendu que ce monde n'a d'issue
44 que vers le passé, ce temps perdu

11

45 ce temps
46 s'il revenait
47 dont nous aurions peur

12

48 le cœur s'use autant que le visage
49 nos corps pourtant nourris à la racine
50 même des formes! et de quel fleuve
51 s'agit-il dans ce voyage et de femme
52 s'en trouve-t-il autant que de nous-mêmes

13

53 aime et passera
54 le cœur né tout haut
55 le cœur né à tout

14

56 il m'arrive de penser qu'un soir la nuit
57 toute la nuit sera blanche et à nouveau
58 et à jamais nagerons dans le bonheur

15

59 nos mères, nos pauvres mères
60 privées du lait des magies
61 auront peur que nous arrive
62 une légende impraticable

ANALYSE DU POÈME

Le poème "Nuit Blanche"⁸³ est marqué par la nostalgie des origines qui puise sa première représentation dans le souvenir de la petite enfance du "je" nourrisson (les trois premières strophes et la cinquième), puis celle des autres enfants auxquels s'identifie le narrateur (les cinquième, sixième, septième et huitième strophes surtout.) Ce premier temps de la vie, tissé des récits, contes et légendes racontés aux enfants par les mères afin de les endormir le soir venu, apparaît comme le temps du merveilleux, du rêvé (septième strophe). Il s'oppose au temps continu du réel, uniforme et uniformisant, de l'âge adulte. Dès lors, les reminiscences du "temps lointain" (cinquième strophe) persistant dans le vécu actuel, la conscience rêvante doit composer avec le temps continu, c'est-à-dire le temps qui fait vieillir et fuir toute chose, et le temps rêvé du merveilleux de l'enfance fait, lui, des récits, contes et légendes (dixième strophe). Mais le retour à la réalité (onzième, douzième et treizième strophes) tend à estomper le temps du souvenir. C'est par une volonté de nostalgie par en avant (quatorzième et quinzième strophes) que le temps du merveilleux assimile le temps du vieillissement pour devenir le véritable temps réel du "bonheur". L'enracinement dans une enfance permanente permettrait alors d'échapper au caractère détériorant du temps chronologique auquel sont soumis le corps et le cœur (douzième et treizième strophes).

Le poème se répartit en six séquences. La première séquence (les

⁸³ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 171-173.

trois premières strophes) rappelle, par le biais d'un imparfait duratif, l'univers lourd d'une "nuit blanche" du "je" petit enfant. La deuxième (quatrième strophe) transpose le même monde au plan du présent actuel. Dans la conscience s'est alors effectuée une juxtaposition de deux temps d'enfance: celui du "je" enfant et celui des enfants de maintenant. Dans la troisième séquence (les cinquième, sixième, septième et huitième strophes), la distinction des générations est abolie. Après avoir brièvement rappelé le "temps lointain" (cinquième strophe), le narrateur fusionne "son" temps d'enfance avec celui des autres enfants de sa génération. Le "nous" (sixième, septième et huitième strophes) de même que la réapparition de l'imparfait témoignent d'un retour au contexte de cette enfance. Toutefois, le fusionnement pronominal aura été inspiré à la conscience par la juxtaposition du passé et du présent des deux premières séquences. Dans la quatrième séquence (neuvième, dixième et onzième strophes), le "je" délaisse l'optique descriptive du souvenir et évalue d'abord le climat dans lequel a baigné l'enfance du "nous". Puis il jauge (dixième et onzième strophes) les influences déterminantes de ce climat sur le présent vécu. A cet égard, le passé composé et le présent synthétisent toutes les articulations temporelles et humaines (à l'exception des enfants de la deuxième séquence) évoquées jusqu'à maintenant dans le poème. La cinquième séquence (douzième et treizième strophes) privilégie un présent ("s'use", "aime"...) et un futur ("passera") marqués toutefois par le caractère détériorant du temps continu, devastateur, qui soumet le temps rêvé à sa loi. Enfin, la sixième séquence (les deux dernières strophes) inverse les valeurs du rapport précédent. Le temps du merveilleux, projeté, rend alors possible l'idéalisation du futur en une vision paradisiaque.

La première séquence renvoie à l'enfance du locuteur. Elle rappelle plus particulièrement les périodes d'insomnie de ce dernier ainsi que l'intervention attentive de la mère dans ces moments. Les deux premières strophes sont étroitement liées. Syntaxiquement, elles forment un système dont la seconde constitue la proposition principale. Sémantiquement, la présence de "alors", au début de la deuxième, sert à introduire une série de conséquences dont la cause nous est donnée dans la proposition subordonnée, soit la première strophe. Quant à la troisième strophe, elle condense ce double aspect ressortissant aux deux premières. En effet, ses deux premiers vers renchérissent sur la tournure syntaxique et l'atmosphère de lourdeur de la première strophe; les deux derniers jouent un même rôle en regard de la deuxième strophe. Au plan sémantique et symbolique, les deux premières strophes précisent le contraste du noir et du blanc mis en évidence par le titre du poème. Dans la première, "pesait", "lourd" et "tristes" apportent une surcharge connotative qui valorise négativement le temps nocturne évoqué en rappelant l'éveil et l'attente pénibles du sommeil. Plus précisément, ce premier sens accordé à la nuit renvoie à une réalité concrète: l'allaitement. Par ailleurs, la deuxième strophe introduit un monde qui, tout en participant du nocturne, s'y oppose néanmoins par sa nature et ses valeurs symboliques. Cet univers prête un deuxième sens à la nuit. Il suscite en effet un climat imaginaire propre à favoriser le surgissement et le fourmillement d'une variété de personnages et de manifestations habituellement étrangers au monde du sommeil alourdissant. En contrastant avec "pesait" et ses variantes, "allègement" est le terme-clé autour duquel pivote l'inversion des valeurs nocturnes émises dans la première strophe. Par son intermédiaire, les dénominateurs sur lesquels repose en partie le sens second

de la nuit, soit "personnages", "lignage" et "fantômes du réveil", s'opposent en valeur à la lourdeur de la nuit et du lait ainsi qu'à la tristesse des jeunes femmes. L'antinomie est plus remarquable encore si on examine la notion de temps en jeu. À ce propos, "lignage impossible à retracer" dénie aux "personnages", contrairement aux "jeunes femmes tristes" liées par le biologique, toute temporalité véritablement concrète. Cette absence d'enracinement les apparente au rêve, sinon à l'imaginaire. Leur personnalité fictive est d'ailleurs renforcée par "fantômes". On peut donc conclure que la nuit et l'enfance, décrites dans ces deux premières strophes, revêtent une double dimension: d'un côté, le temps concret, bien humain, des veilles entourant l'allaitement (première strophe); de l'autre, à la fois concomitant et opposé au premier, le temps des berceuses, des contes, des récits et des légendes (deuxième strophe). Si on se fie au procédé anaphorique (la double occurrence de "alors"), à l'ellipse verbale et à l'importance du développement déterminatif entourant l'univers imaginaire propagé par la deuxième strophe, on peut croire à l'importance que le temps de la rêverie revêt aux yeux du locuteur par rapport au premier temps. Enfin, notons que ce monde de la fantaisie ne se départit pas, lui non plus, de valeurs antinomiques puisque "monstres" et "peur" contrastent avec "personnages de l'allègement". Mais ces valeurs se manifesteront davantage plus loin dans le poème.

Comme nous l'avons noté précédemment, la troisième strophe constitue une synthèse à la fois syntaxique, sémantique et symbolique des deux strophes précédentes. Dans l'image "la nuit surissait", qui assimile la maternité régnante ("corsages charnus") à la nuit, le terme "surissait"

renchérit sur l'immobilité détériorante des mondes incorporés. Le lait, tout en rappelant la nourriture bénéfique, est un symbole de liaison temporelle. Il est au monde de la nuit, de l'enfance et de la maternité concrètes ce que "lignage" est à l'univers allégorique des "personnages de l'allègement". Par ailleurs, "imagerie" résume à lui seul le contenu du cosmos de fantaisie défini dans la deuxième strophe. Enfin, le passé composé "ai pas dormi" de même que le mot "naguère" renvoient à un passé proche et contrastent ainsi avec l'imparfait de la première strophe et qui suggérerait un temps plus éloigné. Ce rapprochement soudain indique la tendance à réactualiser le temps de l'enfance pour l'insérer dans le vécu adulte. Enfin, cette proximité annonce bien une démarche du souvenir qui débouche, dans la séquence suivante, sur le vécu actuel des enfants.

Dans la deuxième séquence (quatrième strophe), l'idée d'association de l'enfance actuelle et de tout temps des enfants à celle, plus lointaine, du "je" est renforcée par le sémantisme. En effet, "moitié éveillés moitié endormis" rappelle d'abord le contexte de demi-éveil noté à la première strophe. Par ailleurs, le signifié de "n'ont pas la voix" s'oppose à celui de "qu'on leur connaît". Le dernier syntagme remémore le comportement premier, biologique, tandis que le premier s'adresse à la fiction et au rêve. Or, la strophe met l'accent sur le monde de l'imagerie qui habite totalement les enfants. En ce sens, "privent" renseigne sur la dichotomie qui s'installe entre le temps rêvé, relié ici à la parole ("voix"), et le temps de la réalité ("le connu", "le certain", "le silence conjugué") et par là entre les enfants et les mères. On peut donc penser que toute cette strophe vise à démontrer la prédominance du monde de l'imaginaire sur le monde

réel. Cette primauté ressort d'autant que le réel nous est présenté lui-même à travers une forte accentuation mise de l'avant par le procédé anaphorique (les trois occurrences de "avec le"), la substantivation des adjectifs ("connu" et "certain") et le procédé de redondance. Somme toute, cet affaiblissement du réel expliquera, dans la séquence suivante, le comportement ambivalent des "mères" qui se réclameront à la fois du réel et du merveilleux.

La troisième séquence marque un retour à l'enfance du "je", relatée initialement dans la première séquence. Cet aspect est fortement appuyé par une redondance d'ordre structurel, syntaxique, sémantique et symbolique. Ainsi, la cinquième strophe reprend globalement le temps de l'enfance du "je" souligné par "quand la nuit pesait" (première strophe) et "quand la nuit surissait" (troisième strophe). Cependant, ce temps n'est pas modifié par le souvenir, comme c'était le cas antérieurement, mais replacé dans sa véritable perspective d'où le caractère de l'éloignement: "en ce temps lointain". Par ailleurs, la métaphore "rêve aux yeux de lait" indique l'ouverture du narrateur à toutes les forces de la réalité biologique ("yeux de lait") et fictive ("rêve") conjuguées. En un mot, cette strophe constitue plus particulièrement une redondance des première et troisième strophes du poème.

Les trois occurrences de "alors" situent chacune des trois strophes suivantes dans une étroite continuité structurelle et syntaxique avec la deuxième strophe du poème. Sémantiquement et symboliquement, ces strophes forment par ailleurs une élaboration du monde de fiction désigné alors,

mais laissé en plan, ce qu'indiquait d'ailleurs bien l'absence de détermination verbale. Cependant, on remarque ici une modification: le "je" s'incut dans le "nous" - "enfants" et la mère du narrateur est incorporée à toutes les mères ("nos mères"). La sixième strophe renoue avec la dimension antinomique des mondes de noirceur et de lumière. Cependant, elle met prioritairement l'accent sur le monde de la fiction. À ce propos, "profond" et "noir" rappellent l'atmosphère nocturne propre à susciter l'univers grouillant du merveilleux. Le phénomène d'hypostase dont elles font l'objet apparente ces épithètes aux substantifs déterminant le monde de la réalité à la quatrième strophe. Mais c'est pour mieux en faire ressortir le sens opposé. Par ailleurs, "plongions" suggère une descente en chute libre au coeur de la noirceur. Quant à l'expression "sans prudence", elle sous-entend une absence de surveillance qui occasionne ou permet une telle chute. En ce sens, elle renseigne implicitement sur la liberté des enfants dont la raison d'être n'est pas étrangère à l'attitude du monde de la maternité. En effet, les "mères" portent au compte de la maladie ("fièvre") ou encore, expliquent par le dicton ("le lait de nos chèvres a mal tourné") leur incompréhension volontaire ou involontaire de l'imaginaire côtoyé par les enfants.

La locution "à vrai dire" place la septième strophe sous le signe d'une restriction dont la fonction est de souligner le passage du plan descriptif et symbolique de la strophe précédente à celui de l'évaluation. Le recul pris par la conscience est visible au souci de définir par deux termes seulement les univers impliqués. Ainsi, "possible" résume le monde nocturne et illimité dans lequel baignent les enfants; en revanche, "réel" rassemble les aspects inhérents au monde du visible et du maternel. Le

premier terme suppose un dépassement vers l'imaginaire et n'appelle donc qu'un univers rêvé de la réalisation; le deuxième semble comprendre les formes humaines de la représentation temporelle, soit le passé, le présent et le futur. À cet effet, la comparaison contenue dans les deux derniers vers, dont les termes "futur" et "avenir" répondent symétriquement à "possible" et "réel", jette plus de lumière sur les frontières pour ainsi dire territoriales de chaque univers, si toutefois on peut parler de délimitation dans le cas du royaume de la fiction. Mais à tous égards, le comparatif de supériorité "plus vaste que" situe l'imagerie enfantine dans une forme de devenir ("futur") qui dépasse le devenir ("l'avenir") permis par l'ordre du réel. On peut donc penser que cette intervention de la conscience commence ici à révéler l'orientation et le sens profond de l'appareil imagier mis en branle depuis le début du poème. En effet, on peut déjà considérer cet appareil comme la représentation globale d'une réflexion autour des déchirements occasionnés par les manifestations du temps.

La huitième strophe ferme la troisième séquence ainsi que le mouvement descriptif commencé depuis le début du poème et entourant le vécu de l'enfance. Ce terme est d'ailleurs annoncé par "encore flottants" qui indique une certaine remontée vers le réel. Encore au plan anecdotique, le chant traditionnel des mères ("nos mères chantaient nos mères") invoquant "les bienveillances disposées à nous faciliter l'ombre", c'est-à-dire le repos et le sommeil, va dans le même sens. Cependant, la fonction maternelle revêt une autre signification qui emprunte à la mythologie et, de façon plus générale, au symbolisme du fil et du tissage. Ce deuxième sens met véritablement au jour la complicité volontaire ou involontaire des mères

à encourager le rêve chez l'enfant. À cet égard, on peut rapprocher "imprudents" de "sans prudence" (sixième strophe). L'identification de l'action maternelle ("filaiant") à la matière symbolique même ("lin") du monde de la fiction ("récits imprudents"), révèle une participation aux récits mythologiques, voire mythiques⁸⁴. Or, le simple rappel de tels récits à valeur mythique équivaut à une réitération de l'histoire de ces mythes. Vu sous cet angle, le souvenir de l'enfance opère la réactualisation d'un grand drame humain (Pénélope-Ariane) qui répète lui-même le drame premier du temps à la source de la Création. Dans ce processus, le temps régnant doit d'abord être aboli, plongé dans le chaos, pour que l'esprit humain puisse recommencer l'expérience du temps global depuis sa source et en investir le réel qui s'en trouve par le fait même modifié, renouvelé. En ce sens, le monde de l'enfance du "nous" s'offre ici comme la possibilité d'une telle réitération cosmogonique et dont le but ultime est d'euphémiser les aspérités du temps. Mais la conscience, habitée par l'idée d'un tel renouvellement du temps par la négation même du temps, est devant un choix: soit la soumission pure et simple au vieux temps, soit l'acceptation d'un mode de vie où le réel se renouvelle en se nourrissant constamment d'une enfance permanente. La suite du poème pose précisément le problème d'une telle alternative.

La quatrième séquence (neuvième, dixième et onzième strophes) dresse le bilan de l'héritage légué par l'enfance et définit son influence déterminante sur le type de présent vécu actuellement. Dans la neuvième

84 Les allusions au mythe de Pénélope et possiblement à celui du fil d'Ariane participent d'une liaison temporelle et cosmique où "le symbolisme du fil est essentiellement celui de l'agent qui relie tous les états d'existence entre eux et à leur Principe." (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, "che à g", p. 318).

strophe, la réapparition du passé composé, reflétant une transition entre le monde passé souligné antérieurement par l'imparfait et le présent de la strophe suivante, renseigne d'abord sur le recul pris par la conscience. Cette transition d'ordre verbal ouvre la voie au fusionnement symbolique et imaginaire du réel et du rêvé au profit d'une prédominance du dernier. En effet, le déplacement de l'image à caractère biologique (l'allaitement des enfants au sein) vers une signification imaginaire ("ce lait... à l'oreille des fileuses") révèle l'absorption de la réalité dans les "récits imprudents" de même que de l'enfance tout entière dans le destin nocturne ("noire") des "fileuses". Cette convergence des deux plans de l'image exprime la fatalité trouble et maléfique du temps réitéré. Or, l'impuissance de la conscience et par là sa sujétion devant le temps dévastateur qui avale toute réalité, explique sans doute la signification ambivalente du jugement porté. En effet, "avons trop bu" peut suggérer à la fois une continuité de la fascination exercée par le temps et un certain rejet de la magie temporelle. Cette attitude transparait davantage dans la strophe suivante.

A la dixième strophe, "depuis lors" et "marchons" indiquent d'abord une extension vers le présent et l'évaluation amorcée à la strophe précédente. Par ailleurs, le syntagme "un pas toujours devant notre avenir" renvoie à la septième strophe. Il rappelle la disposition du "nous" à vivre l'enfance comme un au-delà du réel. Dans la perspective du présent d'ici, cette redondance sémantique signifie une persistance de la dimension imaginaire dans la vie adulte du "nous". Par ailleurs, la dénégation "non sans regret" connote la nostalgie et contredit ainsi l'idée de rejet transmise

par la strophe précédente. Elle suggérerait même un certain encouragement à maintenir vivante la nostalgie du passé. Cette valorisation soudaine du temps mythique revivifié ressort plus clairement des deux vers suivants. Le ton interrogatif du syntagme "qui a prétendu" amorce une polémique qui remet en cause la légitimité de la croyance ou de l'autorité populaire ("qui") à considérer l'univers des "récits imprudents" ("ce monde") comme appartenant strictement au passé ("n'a d'issue que vers le passé") et par conséquent, inutile ("ce temps perdu") à l'édification de la réalité présente et future. La confrontation du "qui" et du "nous" dégage fortement les expériences temporelles divergentes, mais surtout le pouvoir profondément créateur du merveilleux mythologique et mythique dans le renouvellement de la réalité humaine, présente et à venir.

Dans la onzième strophe, qui est construite à partir des syntagmes "ce monde" et "ce temps perdu" de la strophe précédente, on voit la conscience acheminante spéculer sur une éventuelle réactualisation du temps ("ce temps") originel de même que sur les réactions consécutives du "nous". À cet égard, le conditionnel "aurions peur" sous-entend la distance qui sépare, à l'heure actuelle, le "nous" de ce temps; plus précisément, la crainte occasionnée par la perte de contact d'avec un univers devenu étranger parce qu'il est inconnu. Cette nouvelle constatation explique l'orientation du discours dans la séquence suivante.

La cinquième séquence (douzième et treizième strophes) met l'accent sur un présent et un futur d'ordre factuel en rapport avec le temps du réel. La douzième strophe s'ouvre sur un rapport d'égalité ("autant que")

entre les aspects sentimental ("coeur") et physique ("visage") face au temps corrosif. Cependant, l'image de jeunesse et de plénitude qui suit entre en contraste avec cette constatation. En effet, le ton exclamatif et "pourtant" soutiennent un sens et des valeurs qui rappellent l'image antérieure de l'allaitement, transposée ici dans une mise en rapport d'ordre cosmique ("corps" - "formes"). Cette confrontation d'un temps qui fuit vers l'avant (le vieillissement) et d'un temps régressif (l'enfance des formes) tend à souligner de nouveau le déchirement du "nous" partagé entre le temps matériel et le temps intérieur. Par ailleurs, cette expression de l'angoisse existentielle, provoquée par une conscience de l'hétérogénéité du temps, se teinte d'une note plus dramatique dans la suite de la strophe. Combinant spatialement la mouvance du destin ("dans ce voyage") et celle du temps ("fleuve"), elle débouche sur la vision d'une descente vertigineuse projetée vers la solitude et le vide. La peur de finir seul le "voyage", c'est-à-dire la vie, motive l'interrogation finale gravitant autour d'une recherche de la femme ("de femme s'en trouve-t-il"). À cet égard, l'élément du comparatif d'égalité "autant que" trahit la nécessité obsessionnelle de la concordance, de la solidarité des temps féminin et masculin face aux effets destructifs du temps⁸⁵. On voit donc que l'orientation du discours révèle une recherche profonde de l'unité dans la division, une présence du couple dans l'absence créée par le temps discontinu.

La treizième strophe reprend l'interrogation finale laissée en

85 Le paradoxe du singulier de "femme" et du pluriel de "nous-mêmes" donne à penser que nous sommes en présence d'une expression multipliée du "je" et de la conscience agissante.

suspens par la strophe précédente et tente d'y apporter une réponse. Auparavant contrecarrées par le temps du vieillissement, les manifestations du coeur tourné vers l'amour ("aime") sont ici fortement mises en relief par la double occurrence de "le coeur". Par ailleurs, le mot "haut" et l'expression "à tout" associent le coeur à un univers de dépassement et d'expérience élargie qui l'apparente au "possible" et au "futur plus vaste que l'avenir" de la septième strophe. Ainsi, l'essence et les allégeances profondes et premières du coeur aimant vont au temps d'enfance qui, par sa mouvance perpétuelle, dépasse le temps rationnel, organisé. Le temps du coeur aimant est donc un temps parallèle et anarchique par rapport au temps chronologique du vieillissement. Toutefois, la présence du futur "passera" dont le sens renvoie à un écoulement du temps nie la vocation aérienne du coeur et assombrit le rayonnement propagé par "aime". La conscience prévoit donc, en définitive, le triomphe du temps dévastateur sur le temps de l'amour et de l'enfance. Ce constat rejoint le pessimisme dont s'entoure la réunification souhaitable du couple à la strophe précédente. On peut donc conclure que toute la séquence est organisée par l'expression du temps chronologique triomphal dont l'omniprésence et l'omnipuissance tentent d'infirmer constamment l'amour et l'enfance pour incliner le "nous" vers une résignation progressive à la solitude et à la mort. Dès lors, totalement conscient de la nature véritable du temps, le "je" est en mesure de rétablir l'enfance dans toute sa splendeur sinon en réalité, du moins imaginativement.

La dernière séquence est dominée par le futur. Présenté comme factuel ("la nuit sera" --- "(nous) nagerons" --- "nos mères ... auront peur"), ce futur sert à décrire le retour à l'enfance. Cependant, une

première partie de la quatorzième strophe nous apprend qu'il provient d'une édification intellectuelle ("penser"), à caractère sporadique ("il m'arrive"), semée sur la ligne du temps continu. Néanmoins, "un soir" anticipe un temps plus précis où sera concentré le retour de la "nuit blanche". Le reste de la strophe ("et à nouveau...") décrit une première conséquence du phénomène. Le terme "bonheur" s'adresse à l'enfance, sublimée jusqu'à la plénitude absolue. Par opposition, le temps matériel apparaît sans plus de doute comme un temps dégradé. Enfin, la quinzième strophe démontre l'impact de la recreation imaginaire sur les mères. Des termes et expressions tels "pauvres", "privées du lait des magies" et "auront peur" dénotent un décalage important entre, d'une part, l'enfance des premières séquences alors que le maternel se faisait complice de la rêverie enfantine et, d'autre part, la vision, ici, de l'enfance refaite à laquelle les mères ne participent plus. Cet écart met donc en lumière l'assumption de l'imaginaire par le "nous", pris lui-même en charge par le "je" en l'absence du couple. L'entreprise solitaire de ce dernier est axée sur l'événement permanent de la légende enracinée dans la parole du merveilleux.

Pour nous résumer et conclure, le discours symbolique et imaginaire de "Nuit blanche" pivote autour de deux axes contrastants déjà soulignés dans le titre par le noir et le blanc, l'obscurité et la noirceur. Ces deux axes, comme nous l'apprend le développement du discours, sont deux facettes d'une même réalité: l'enfance remémorée. Le premier nous introduit au temps du nocturne concret. Il est soutenu par l'image de la mère qui nourrit l'enfant, les deux luttant contre la tentation du sommeil. Cette image-type appelle à son tour une constellation ("la nuit pesait", "la nuit

surissait", "jeunes femmes tristes", "lait", "corsages charnus", "sages-femmes"...) dont le symbole dynamique est "lait". Ce réseau imagier se déploie à partir d'articulations d'ordre physiologique et évolue donc au cœur d'un ordre temporel ordonné selon une continuité rationnelle. Autrement dit, ce premier niveau nous donne à voir une enfance intégrée progressivement à la vie adulte.

Le deuxième axe se greffe sur le premier. Toutefois, il donne un deuxième sens au nocturne et à l'enfance. Il appartient à l'éveil, à la blancheur et à l'illumination de la nuit. Il est soutenu par l'image de l'enfant (en particulier le "je") qui verse dans la rêverie d'un monde imaginaire peuplé des personnages et intrigues ressortissant aux légendes et aux récits mythologiques et courtois. Dès lors, une deuxième constellation symbolique étoffe le temps du merveilleux qui transforme les valeurs premières de la nuit et de l'enfance. Elle s'articule autour de termes et d'expressions dont les principaux sont: "personnages de l'allègement", "fantômes du réveil", "filaient le lin", "récits imprudents", "chevaleries errantes et brèves", "magies", "légende". Parmi ceux-ci, "lin" est le symbole liant de toutes les rencontres et de toutes les directions du temps idéalisé qui se déploie alors.

Poursuivant notre investigation, on s'aperçoit que dans l'enfance vraie, les deux temps combinaient harmonieusement leurs forces. Or, le deuxième temps du poème (à partir de la neuvième strophe) nous montre un présent où prédomine l'épreuve du vieillissement. Un fossé s'est donc creusé depuis entre les temps du réel et du rêvé, écart allant même jusqu'à

la dégradation de l'amour. L'enfance a donc subi elle aussi la marque indélébile du temps chronologique. Elle est réduite au souvenir nostalgique que la conscience en a. Ces considérations nous conduisent à la signification profonde du poème: la nostalgie persistante des origines devient le facteur homogénéisant du temps et l'équilibre du réel et du rêve. A partir d'elle, la conscience agissante revitalise imaginativement (dernière strophe) un état d'enfance à l'état pur au moyen d'un futur fabriqué de toutes pièces où se conjuguent la fin et le commencement. Dès lors, cette réunification imaginaire des temps hétérogènes correspond affectivement au temps édénique par excellence: le "bonheur" (quatorzième strophe).

Au plan textuel, les éléments de fond convergeant vers le retour aux sources se reflètent dans la structure circulaire du poème. Au point de départ, le discours élabore une imagerie qui approfondit le paradoxe nocturne-diurne avancé par le titre. Puis au fur et à mesure de sa progression, on voit la conscience dynamisante encline à abolir le temps matériel qui menace l'existence du temps-rêve. Ainsi, l'enfance recréée imaginativement et insérée dans la vie adulte permet, au terme du poème, de renouer avec le début du poème. C'est donc de cette manière que le poème obtient son unité par le circulaire.

Enfin, la circularité d'ordre sémantique et textuel correspond à une structure imaginaire de type cyclique, fondée sur un mythe de l'éternel retour à un temps premier. En ce sens, on peut dire que l'écriture de "Nuit blanche" a été motivée par la recherche d'une unité qui se perd graduellement face à une dégradation sentimentale et physique engendrée par l'écoulement du temps. Or, le mouvement par en arrière (début du poème) puis par

en avant (à la fin du poème) vise d'abord le retour au chaos. Ce faisant, sa fonction est d'abolir le temps destructif afin de restaurer l'unité primordiale, encore intacte, contenue dans les commencements. En ce sens, l'aspiration du narrateur à vivre les valeurs de l'enfance contribue à unifier le passé, le présent et l'avenir. Cette consolidation du réel par l'imaginaire correspond à ce que Mircea Eliade appelle "l'acte cosmogonique archétypal"⁸⁶, c'est-à-dire l'engagement par lequel on consent à s'inscrire dans le mouvement permanent, mais répété de la vie et du monde.

Bien que la restauration de la parole des recommencements soit assumée plus par le "je" et le "nous" - "enfants" que par le couple, le rappel de l'enfance participe ici d'un régime nocturne de l'image assimilé au cycle lunaire de la fécondité, mais inversé sous la pression des grands mythes de l'avalage. C'est ainsi que l'enfance, initialement nocturne, sort du fond des âges et se colore des valeurs lumineuses du jour. Et la portée ultime de cette antiphrase symbolique est de conférer au répétitif et au cyclique un dynamisme de rejet de l'irréversibilité du temps. Donc rejet du temps historique, profane, qui dégrade constamment la condition humaine⁸⁷ s'il n'est pas rédimé par un autre temps ayant valeur absolue de sacré, comme c'est le cas, ici, pour l'enfance. En définitive, "Nuit blanche" rejoint l'intention de la plupart des poèmes précédents: revitaliser le passé pour l'inscrire dans la progression du temps continu et transformer ainsi le cyclique en progressisme.

⁸⁶ Mircea Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, coll. Idées, Paris, Gallimard, 1969, p. 96.

⁸⁷ "Le temps par le simple fait qu'il est durée, aggrave continuellement la condition cosmique et implicitement la condition humaine." (Mircea Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, coll. Idées, Paris, Gallimard, p. 139).

POÈME 13

EN OUESSE

1
1 pour faire un lit à mes départs

2
2 des vents de toutes sortes
3 les pétales du compas
4 villes dont on ne parle pas
5 oiseau égaré comme moi
6 un clocher qui fait naufrage
7 et les méridiens qu'on brise
8 pour allumer les feux du soir

3
9 mais la mer n'est pas infinie
10 comme on pourrait le croire

4
11 matière insupportable
12 abîme préconçu
13 étreinte vague:
14 le port et ses avantages

5
15 mais le navire balance
16 à la barbe des vents

6
17 aile de toile blanche
18 perroquet sur l'épaule
19 poivre à fond de cale
20 et les remiges des mâtures
21 et les erreurs de tournures:
22 autant mettre le cap
23 sur la moindre étoile
24 et le feu aux poudres

7
25 il nous eût fallu
26 pour affronter tant
27 de hasard une âme
28 habile à concevoir
29 les îles

8
30 ce grand chemin
31 d'oiseaux pointus
32 qui va d'un pôle à l'autre
33 n'est-il qu'un champ de pierre
34 où la terre pousse mal

POÈME 13 (suite)

EN OUESSE

9

35 et ces grandes profondeurs
36 où l'homme chargé en noyé
37 rend justice au compas

10

38 et ces ports devenus hangars
39 où l'amour est une orange
40 étrangère qu'on range
41 sur l'étagère du dimanche

11

42 quand toutes îles et tous coquillages
43 -- et même les naufrages de vacances --
44 furent pris entre les épures des portulans
45 et les mailles des archéologues
46 on s'aperçut...

12

47 qu'une île introuvable
48 manquait à nos itinéraires:
49 toujours la même
50 prochaine et marraine

ANALYSE DU POÈME

Dans l'édition originale de Ballades du temps précieux, datée de 1963, le poème "En Ouesse"⁸⁸ donne son nom à la deuxième et dernière partie du recueil. Même si ces divisions sont abolies dans la présente édition, il reste que ce texte marque, symboliquement et imaginativement, un tournant dans le recueil. En effet, il nous convie à une expression nouvelle de l'intimité avec soi⁸⁹. Aussi donne-t-il le coup d'envoi à ce qui se révélera, dans la suite du recueil, une manifestation grandiose de l'espace intime. Il s'ouvre (première strophe) sur le souhait de quitter un univers jusque-là circonscrit pour un monde ouvert sur l'aventure. À cet égard, le port stable représente, d'une part, le vécu immobile et par là "insupportable" (quatrième strophe). D'autre part, l'abondance des termes et des images touchant le voyage en mer (de la deuxième à la cinquième strophe surtout) donne des formes concrètes au désir d'évasion. À première vue, aucune dichotomie ne vient perturber le déroulement de cette représentation: les étapes douloureuses ayant conduit au choix ont été franchies, la bonne décision semble avoir été prise et la vision du devenir est pleine de promesses. À partir de la septième strophe cependant, le souvenir d'une expérience lointaine rappelle à la conscience agissante l'impuissance du "nous",

⁸⁸ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 174-175.

⁸⁹ Dans l'édition originale de 1963, la première partie du recueil avait pour titre: Organeau. Le terme "organeau" signifie "l'anneau de fer auquel on attache un câble" (Louis-Alexandre Bélisle, Dictionnaire général de la langue française au Canada). Par extension, il rassemble toutes les valeurs qui retiennent à la terre ferme. Ici, le sens du premier vers ("pour faire un lit à mes départs") et le vocabulaire marin soutenant l'idée du large tout au long du poème indiquent le souci de délaisser l'imagerie des zones internes du moi pour explorer le désir d'expansion de cette même intimité.

vraisemblablement le couple, à dépasser les frontières du port. Les deux dernières strophes nous apprennent que ce sentiment d'incapacité provient de l'insuccès du but poursuivi: retrouver l'"île... prochaine et marraine". Dans les huitième, neuvième et dixième strophes, le souvenir de cet échec infirme la vision optimiste présente dans les six premières strophes. Une inquiétude assombrit cette dernière au point d'interroger la valeur même du projet relancé par le "je" dans le présent.

Le poème se divise en quatre séquences. La première, formée par les six premières strophes, est inaugurée par la forme simple d'un infinitif ("pour faire...") qui exprime l'aspect non accompli des voyages ("départs"). Toutefois, cet infinitif cède rapidement la place à un présent d'ordre factuel. Ces temps verbaux affirment un univers en devenir (première, deuxième, cinquième et sixième strophes) au détriment d'un vécu présent insoutenable. Une deuxième séquence (la septième strophe) montre que la volonté, dynamisant le monde décrit auparavant, est affectée. Un conditionnel passé deuxième forme signifie en effet qu'une conquête du large, similaire à celle tentée par le "je" dans le présent, a été entreprise dans le passé et qu'elle a avorté. Dans la troisième séquence (les trois strophes suivantes), les effets de cette intervention du souvenir se manifestent à travers l'intensification d'une prise de conscience qui va dans le sens d'une remise en question. Coordonnées étroitement par "et" et les démonstratifs ("ce", "ces", et "ces"), les huitième, neuvième et dixième strophes contiennent à cet égard une interrogation (huitième) à laquelle s'ajoute par la suite (neuvième et dixième) une qualité factuelle. Enfin, dominée par les temps verbaux du passé ("furent pris", "s'aperçut") et le retour du "nous" ("nos

itinéraires"), la quatrième séquence (les deux dernières strophes) prolonge le sens et les valeurs émises par la septième strophe.

Une certaine antinomie anime la première strophe. Elle ressort des valeurs respectives transmises par "lit" et "départs". D'un côté, "lit" peut suggérer la chaleur, le confort, la sécurité et par là une certaine immobilité. De l'autre, "départs" appelle le large et des valeurs liées à l'aventure et à l'insécurité devant l'inconnu. Par ailleurs, le terme "pour" et l'infinitif "faire" élargissent le sens du contraste apparent. Dès lors, "lit" peut signifier une recherche d'assurance, mais il peut également renvoyer aux ressources mises à la disposition du "je" pour entreprendre le voyage. En ce sens, détachée syntaxiquement de la deuxième, cette strophe vise à souligner la volonté de se mettre en mouvement.

Syntaxiquement, la deuxième strophe prolonge la première. La présence de trois propositions subordonnées à caractère appositif appelle une série de propositions principales sans groupes sujets ni groupes verbaux formels. Cette double ellipse fait ressortir les composantes principales des groupes compléments en présence: "vents", "pétales", "villes", "oiseau", "clocher" et "méridiens". Sémantiquement, toute la strophe constitue une énumération explicative des termes "lit" et "départs" de la première strophe⁹⁰. En effet, "vents", "compas", "villes" et "méridiens" suggèrent en particulier des "départs" vers une destination inconnue. En approfondissant davantage, on s'aperçoit que les composantes symboliques

90 À ce double égard, syntaxique et sémantique, le lien entre les deux strophes pourrait être: il y a.

mises en relief, pouvant en soi projeter des valeurs positives, sont cependant soumises à une idée d'errance et de hasard qui les valorise négativement. Ainsi, les vents obéissent à une indétermination ("de toutes sortes") qui les apparente au chaos. Quant aux termes "compas" et "méridiens", ils renvoient d'abord au souci humain d'ordonner la vastitude terrestre, de maîtriser les directions et par là le hasard. Cependant, bien que le premier soit présenté sous un jour favorable ("pétales"), le deuxième est l'objet d'une désorganisation. En effet, le sens du syntagme "qu'on brise" suggère l'abolissement des dimensions géographiques et imaginaires normalement dénotées par "méridiens". Cette perte de contact avec les directions est renforcée par "pour allumer les feux du soir" dont le sens évoque, semble-t-il, un dépouillement et une recherche de points de repère dans l'immensité nocturne. Par ailleurs, "dont on ne parle pas" fait allusion à des villes perdues, croisées pendant le périple. À son tour, "clocher", renvoyant d'emblée à un point de repère bien précis, familier et sécurisant, est toutefois comparé à un navire qui sombre ("qui fait naufrage"). Enfin, "égaré" exprime l'abandon par l'oiseau des directions qui, en temps ordinaire, sont naturelles à l'animal. À ce propos, l'apparition du "je", qui est comparé à l'oiseau, vient souligner la participation active de celui-là, donc de l'humain, à l'immensité vertigineuse du cosmos. À travers un rapport de dominant à dominé, cette strophe nous donne donc à voir un tableau où la vitalité humaine ("moi", "villes", "clocher", "compas" "méridiens"), animale ("oiseau") et cosmique ("vents") est aspirée par l'immensité de l'infini. Il s'en dégage une impression de vertige et de soumission face au hasard. Mais comme le démontreront les strophes subséquentes, le "je" souhaite la rupture avec le connu sécurisant et par là, désire la confrontation, non

sans risques, avec le hasard offert par le vaste inconnu.

Dans la troisième strophe, la conscience évalue l'immensité cosmique suggérée par le tableau de la strophe précédente. La conjonction "mais" introduit une opposition qui dément les connotations négatives propagées, à première vue, par ce portrait. D'abord, cette vastitude aux contours préablement imprécis reçoit ici les délimitations de l'espace marin ("mer").

Ensuite, le syntagme "n'est pas infinie" va dans le sens de la restriction mentionnée auparavant. Enfin, "comme on pourrait le croire", en trahissant la présence de la conscience, éclaire l'étendue de l'affirmation préalable. On peut donc croire qu'en ramenant l'immensité à des proportions plus concrètes, à la mesure de l'humain, la conscience dynamisante vient entériner sa décision d'avoir quitté la terre ferme et motiver la poursuite du voyage entrepris. La strophe suivante confirme cette hypothèse.

Nourrie par l'image sous-jacente du voyage en cours, la quatrième strophe évoque plus particulièrement l'escale dans un port. L'ellipse verbale, renforcée par les deux points, attire l'attention sur les éléments du dernier vers. Par ailleurs, la venue en fin de strophe de "ports" et "avantages" a pour effet de mettre au premier plan les trois composantes appositives ("matière", "abîme" et "étreinte") sur lesquelles le locuteur choisit de faire reposer la mise en relief des premiers éléments. À l'examen de ces composantes, on s'aperçoit que "port" s'apparente à "matière" dont les connotations de dureté s'opposent à la fluidité marine. Le qualificatif "insupportable" renforce ce rapport dichotomique et contribue par son sens à expliquer l'option du "je" en faveur de l'aventure. L'association d'idées

est complétée par "abîme préconçu" qui inverse les rapports logiques de la réalité. Le sens de ce syntagme associe en effet le port au gouffre. En revanche, les profondeurs abyssales de la mer semblent offrir des dangers moins grands, pour ainsi dire supportables. Enfin, "étreinte" et "avantages" incorporent à cette représentation des connotations sexuelles, sinon affectives, que "vague" infirme cependant. Ces détails relatifs aux aventures amoureuses, mais factices des escales, prendront plus d'importance dans la seconde partie du poème. À ce stade-ci toutefois, ils participent d'une insatisfaction notable à l'égard des petits hasards offerts par les ports, vite cernés, démystifiés et vécus. Mais d'ores et déjà, on peut pressentir la hantise d'un amour absolu, recherché dans la mouvance du devenir.

La cinquième strophe souligne la fin de l'escale, donc la reprise de la mer. La conjonction adversative "mais" situe le signifié de cette strophe dans une opposition avec celui de la strophe précédente⁹¹. En revanche, les valeurs traduites l'apparentent aux trois premières strophes du poème. À cet égard, "navire", "balance" et le retour de "vents" indiquent la parenté isomorphique. Par ailleurs, ces trois termes résument toutes les dimensions importantes dégagées par les trois premières strophes: "navire" synthétise les parties du moi en jeu; la valeur intransitive de "balance", tout en indiquant bien une mouvance opposée à l'inertie du port, insiste par ailleurs sur l'oscillation entre la volonté de poursuivre le cheminement entrepris et le sentiment de petitesse devant l'inconnu; enfin, "vents" fait écho à l'immensité spatiale. Cependant, l'expression "à la

91 On notera que le "mais" de la troisième strophe avait un rôle différent et se situait, rappelons-le, dans la logique d'un renforcement de la conscience par rapport aux dangers encourus face au hasard.

barbe des", qui signifie en dépit de, vient rappeler la volonté, demeurée intacte, d'affronter le hasard. En ce sens, le caractère factuel lié à "balance" infléchit la vision du devenir, jusque-là surtout onirique, vers une réalisation d'ordre concret.

Par sa longueur, l'ellipse de ses sujets ainsi que par ses caractéristiques énumératives et descriptives, la sixième strophe rappelle la deuxième. À l'exemple de la quatrième strophe, la présence des deux points attire par ailleurs l'attention sur le sens des trois derniers vers. Cela a pour effet d'articuler le signifié autour d'un rapport de cause à effet. Les cinq premiers vers appuient sur le rapport métaphorique de l'oiseau et du navire ("aile de toile blanche", "rémiges des mâtures"). Ainsi, la relation entre l'oiseau, le navire et le "je" est éclairée. En outre, la polyvalence symbolique de l'oiseau, participant à la fois de l'espace marin et de l'espace aérien, ajoute une note d'idéalisation à la mouvance marine et au voyage en cours. Cette substantialisation par le haut est encore renforcée par les réminiscences de la navigation ancienne et l'exotisme qui s'y rattache. Ainsi, "perroquet sur l'épaule", "poivre" et "erreurs de tournures" rappellent l'ivresse engendrée par l'aventure. Cependant, "erreurs" et "tournures" signalent également les moyens rudimentaires dont dispose le navire pour s'orienter. Et c'est précisément la conscience de l'errance qui détermine la double alternative décrite dans les trois derniers vers. Première conséquence: contre toute attente, le "je" résigné décide d'abandonner ("autant...") la recherche de points de repère précis et s'en remet à l'immensité qui l'entoure ("sur la moindre étoile"). Deuxième conséquence: la conscience de l'abîme engendre un fatalisme, voire une

exaspération ("le feu aux poudres") à hâter, malgré tout, la destination vers l'inconnu.

La septième strophe (deuxième séquence) constitue une transition importante à plusieurs points de vue. En premier lieu, l'expression "tant de hasard" résume à elle seule le devenir marin décrit dans le premier mouvement. Le terme "hasard" renchérit sur l'immensité spatiale et par là sur l'impossibilité de se diriger véritablement dans cette vastitude⁹².

92 Dans Toutes isles, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal-Paris, Fidès, (1963) 1967, p. 58, Pierre Perrault situe le hasard sur la ligne du temps discontinu. Ce hasard fait partie des temps morts entre les temps pleins de la conscience. Il appelle des richesses virtuelles à exploiter:

et entre les mots et entre les villages ce grand vide à exprimer, à traduire, un vide rempli d'oiseaux, de hasards, et de bois de grève [...]

En ce sens, une alliance se dessine entre le hasard et la légende. Plus précisément, l'exploration du hasard sous-tend une recherche constante de la légende. Cette dernière n'est rien d'autre qu'un ardent besoin de substantiation permanente du vécu par l'enracinement dans les origines, d'où les promesses de fruits rattachées à ce hasard:

Nous avons déjà parcouru des tonnes de hasard et toute la mer ne ressemblait qu'à la mer privée de légende et bien faite pour des navires qui connaissent la fin de l'histoire. (Toutes isles, p. 49).

Ainsi donc, comme un capitaine du roy chargé de découvertes et d'oiseaux, rencontrâmes ce jour-là trois navires comme dans les chansons, trois cordiers qui estoient de Lunenburg sur une mer trop facile à croire désertée, trois navires continuant la légende sur une terre et mer fertiles en merveilleux. (Toutes isles, p. 56).

Trois navires au large d'un matin enfermé de brume pêchent le silence trop vaste pour un seul homme: trois navires noirs pêchent et s'éloignent de mes pensées; fruit précieux du hasard, le plus improbable et le plus certain de tous les fruits. (Toutes isles, p. 56-57).

A cet égard, il explicite le caractère ouvert de la décision ("autant mettre le cap") de même que la résignation désespérée ("le feu aux poudres") au gouffre, démontrés à la fin de la strophe précédente. En deuxième lieu, "îles" renseigne sur le but poursuivi. Lieux intermédiaires entre la terre ferme et la mouvance insécurisante de la mer, les îles participeraient de la substance même du devenir. Fruits du hasard comme les trois navires de Toutes isles, elles constitueraient des temps du grand temps diffus, du devenir inconnu qui s'offre à la conscience agissante. En ce sens, elles sont des instants à décrypter, des escales fertiles à explorer. Elles s'opposent au port de terre ferme déjà trop connu de la première séquence⁹³. Cependant, "il nous eût fallu... une âme habile à concevoir" dément cette expérience positive et anticipée des îles. Ce syntagme souligne en effet l'échec du "nous" à faire fructifier le hasard, faute d'une ouverture courageuse sur le devenir. Le caractère impersonnel du verbe suggère une impuissance pour ainsi dire héréditaire, voire même atavique. À ce point de vue, le conditionnel passé deuxième forme, équivalent du subjonctif plus-que-parfait, est révélateur. Renvoyant à un passé lointain, il fait appel à une expérience de confrontation du "nous" avec le hasard. Comme on le verra, ce mode verbal sous-tend une expérience plus précise dans les deux dernières strophes du poème. Enfin, la présence même du "nous", s'adressant vraisemblablement

93 } Dans Toutes isles, les îles se situent au bout du hasard. Elles sont des terres à coloniser. Elles sont des villages qui forment le devenir humain dans le sens d'un pays à bâtir par la parole:

(mer à peine échappée à la terre où parfois
 îles, toutes îles, événements des archi-
 pels, cachent les villages d'hommes...
 (Toutes isles, p. 58).

Et ce sont ces îles-villages qui sont "à réciter, à chanter, à parcourir, à légender, îles, toutes îles" (Toutes isles, p. 59).

au couple, n'est pas moins signifiante pour le sens de cette intervention du souvenir dans le présent. Elle explique en effet l'échec du devenir de l'amour et par là une dégradation du couple. Dès lors, on comprend mieux la relance d'une même expérience de confrontation tentée par le "je" solitaire dans le présent, expérience décrite dans la première séquence. Enfin, l'intervention du souvenir dans cette septième strophe constitue une phase décisive dans la définition du climat qu'anime le retour au présent de la séquence suivante.

L'inquiétude provoquée par le sentiment de côtoyer le gouffre influe donc sur la perception du présent. La conscience d'une rupture entre l'en dehors et l'en dedans, le présent et le devenir, le vécu factuel et le vécu idéalisé se manifeste tout au long de la troisième séquence par une interrogation sur le destin humain. Dans la huitième strophe, l'anxiété engendrée par le sentiment de la chute prend le visage d'une remise en question des promesses offertes par le hasard. Les trois premiers vers renchérissent sur l'univers décrit auparavant. Le terme "chemin" rappelle le sillage du navire-explorateur et "ce" en indique le caractère familier. Le mot "grand" et le syntagme "qui va d'un pôle à l'autre" font écho à l'évocation antérieure des méridiens et par là au souci d'embrasser en entier l'espace terrestre et imaginaire. Enfin, "d'oiseaux pointus" fait allusion au rapport métaphorique de l'oiseau, du navire et du "je" de la sixième strophe. Mais "pointus" ajoute une forte détermination de mouvement à cette entreprise d'idéalisation en vue de percer les mystères du destin ⁹⁴.

94 A propos de cette représentation spatiale d'une intériorité en cheminement, on se reportera avec profit aux poèmes antérieurs. Ainsi, par ses bornes, "chemin" fait penser à l'exploration terrestre décrite dans le "Le Long de l'eau..." pour retrouver "le passage tout entier de l'absence" (p. 154-155). Par ailleurs, "d'oiseaux pointus" s'apparente au monde de la hauteur rattaché au cri de l'outarde dans le poème du même nom, page 160.

Or, la question des deux derniers vers de la strophe infirme le caractère affirmatif, déterminé et prometteur du voyage et de l'espace conjugués dans un même mouvement. En effet, "champ de pierre", en connotant l'inertie, s'oppose à l'impression de mobilité, donc de vie, transmise par le cosmos marin. En ce sens, "pierre" est un isomorphe de "matière", terme auquel étaient identifiés le "port" et "ses avantages". Ce monde de la nudité et du dépouillement débouche sur la vision d'un vécu de stérilité et, par conséquent, sans promesses de renouvellement. On peut donc penser que l'interrogation démontre ici une conscience habitée par le doute et l'incertitude. À la richesse promise initialement par l'espoir, lié au voyage et à l'affrontement du hasard, se substitue la perspective du vide et du désespoir qui l'accompagne.

Le "et" et le "ces" situent la neuvième strophe dans le prolongement de la strophe précédente. Ils relancent l'interrogation. Cependant, l'ellipse pratiquée au plan des mécanismes syntaxiques et stylistiques, le ton affirmatif de même que le caractère factuel du verbe métamorphosent cette question en certitude. D'abord, "grandes", "profondeurs", "noyé" et "compas" sont des isomorphes de "grand chemin" et, par delà, du monde marin. Le terme "profondeurs" et le syntagme "l'homme changé en noyé" évoquent plus particulièrement la destinée humaine penchée sur le vide. En ce sens, "rend justice au compas" incorpore un paradoxe à la représentation en faisant du compas un instrument du destin aveugle. L'espace en avant, l'inconnu ou encore le devenir rejoindraient le passé et le présent immobiles, fondus antérieurement dans une vision de l'"abîme" (quatrième strophe). De ce point de vue, le naufrage bénéfique offert préalablement à la conscience agissante

par le hasard pourrait n'être qu'un leurre, identique à celui offert par le port.

Les ligatures "et" et "ces" rattachent la dixième strophe aux deux précédentes. Par ailleurs, l'armature syntaxique globale, la structure elliptique de la proposition principale, un début identique de proposition subordonnée ainsi qu'une même transmutation de l'interrogation en certitude factuelle situent cette strophe dans le prolongement de la précédente. Sémantiquement et symboliquement, le contenu décrit globalement l'inertie de l'amour, causée par la pression du gouffre. En effet, l'amour est imagé par un fruit exotique ("orange") tenu à distance ("étrangère"). L'écart est en outre fortifié par le caractère indéfini du pronom "on" et le sens du syntagme "range sur l'étagère du dimanche". L'expression "range sur l'étagère" souligne particulièrement le report de l'amour, voire une certaine indifférence à son endroit, alors que "dimanche" peut suggérer une forme de repos, peut-être d'ennui ou encore, d'attente. Par ailleurs, la dégradation du sentiment amoureux apparaît également à travers une sorte de fermeture des espaces extérieurs. À cet égard, le pluriel de "ports" renvoie aux escales d'occasion et non au "port" insoutenable mentionné à la quatrième strophe. De plus, la continuité sémantique permet de rapprocher "ports" et "îles", en ce sens que les deux sont des pied-à-terre, des haltes inhérentes au hasard marin. Or, "devenus" transmue en repliement l'extériorité initiale connotée par "ports". L'amour retombe donc, pour ainsi dire, sur lui-même, privé de devenir. En définitive, la constellation symbolique de cette strophe se nourrit de l'idée d'une régression, d'une restriction des espaces extérieurs, donc des espaces intimes liés au vécu amoureux.

Ainsi, "amour" et "orange", initialement isomorphes des composantes du réseau marin, sont pourtant contraints de participer ici à la constellation de l'immobilité dont "champ de pierre" et "noyé" (huitième et neuvième strophes) sont les symboles forts. Par delà, cette négativité du champ marin converge à rebours vers "la matière insupportable" du port où tout renouvellement apparaît impossible.

Les deux dernières strophes, constituant la quatrième et dernière séquence, forment un tout syntaxique et sémantique articulé autour d'un rapport de cause ("quand... des archéologues") à effet ("on s'aperçut... et marraine"). Les temps verbaux: le passé antérieur ("furent pris"), le passé simple ("s'aperçut") et l'imparfait ("manquait") de même que le retour du "nous" ("nos") renvoient à la septième strophe et rappellent l'expérience lointaine du "nous" face au hasard. Les quatre premiers vers de la onzième strophe résument la première étape du vécu passé, étape axée sur une ouverture de l'être au cosmos. Ils laissent par ailleurs pressentir l'échec de cette première initiative qui se voulait totale ("toutes... tous"). À cet égard, la deuxième occurrence, dans le poème, du terme "îles" renvoie au premier plan les escales fécondes, les sources de profondeur désirées qui avaient motivé l'exploration du devenir. Toutefois, la double image de la capture ("furent pris", "mailles") et du naufrage infléchit vers un mouvement de chute le devenir idéalisé transmis par "îles". La dimension du naufrage a deux significations. D'une part, la première signification comporte l'omnipotence du désir initial d'intimité avec le temps et le cosmos. Cette valeur réapparaît à travers le souvenir d'une époque historique, vraisemblablement la Renaissance ("épures des portulans"). Elle est alors alimentée

par une disposition à affronter le gouffre pour réaliser le désir premier. D'autre part, la deuxième signification, soulignée par les deux tirets, englobe une réalité plus concrète, reliée probablement au vécu intime du couple ("naufraiges de vacances").

Le dernier vers de la onzième strophe et toute la douzième strophe forment un système syntaxique homogène. Cependant, le détachement strophique met l'accent sur "île" qui devient l'objet du système syntaxique et le sujet de la douzième strophe. De plus, les deux points font ressortir les déterminants ("toujours la même", "prochaine", "marraine") du symbole. Par là, nous sommes donc fondé à croire que l'île est le centre vers lequel converge toute la symbolisation spatiale et cosmique du poème. Le singulier et le sens de "toujours la même", "prochaine" et "marraine" font l'objet unique de tous les désirs exprimés et, par conséquent, de toutes les motivations à la source des explorations ("itinéraires"). Par ailleurs, "introuvable" et "manquait" confirment l'impuissance, déjà exprimée à la septième strophe, à maîtriser totalement le hasard. Enfin, le fait que cette île soit demeurée inconquise dans le passé, malgré une expérience voulue comme totale, explique pour le présent la relance de l'espoir, de l'exploration (première séquence) et de l'inquiétude d'une conscience qui se souvient (troisième séquence).

Nous pouvons donc nous résumer et conclure. Dans un premier temps, le sens et le symbolisme imaginaire de "En Ouesse" (expression qui veut probablement dire: vers l'ouest) nous plonge dans une rêverie de "départs" ("pour faire un lit..."), enclenchée par le sentiment de vivre un présent insoutenable. Rejetant toute inertie, le discours nous fait passer

rapidement de l'onirisme à une expérience active de la conscience ("mais le navire balance"). Par contre-poids, cette dernière imagine un devenir neuf. L'aspiration du moi à aborder de nouvelles profondeurs s'articule autour d'une représentation symbolique à riches connotations spatiales et cosmiques. Mais initialement, la volonté de se libérer des chaînes entravant la vie s'érige dans la tension d'une confrontation entre le "je" et l'inconnu. L'objectif sous-jacent à l'acheminement consécutif du "je" vise une région de l'esprit et du cœur où pourrait se réunifier la vie. Ce lieu symbolique: l'île, par sa configuration circulaire, est en soi l'image d'un cosmos humain unifié dans le grand cosmos planétaire. C'est en ce sens, croyons-nous, qu'il faut comprendre le désir de la vaste conquête spatiale en présence et qui va dans le sens d'une totalité terrestre ("ce grand désir... qui va d'un pôle à l'autre"). Il s'agit donc bien d'un apprivoisement de l'inconnu par le connu, du grand par le petit et vice-versa.

Cette dialectique de l'être multidimensionnel à vivre en harmonie profonde avec le cosmos entretient par ailleurs des rapports paradigmatiques avec le passé. Au plan de l'image, la maîtrise du devenir par le "je" équivaut à la conquête du Nouveau Monde par les explorateurs, à l'époque de la Renaissance. Le vocabulaire et l'image connotent à cet égard une ivresse irrépressible devant le sentiment de pouvoir soudain maîtriser la planète et le temps entiers. C'est de cette constellation entourant les grandes expéditions mises en branle pour découvrir "le passage vers l'Inde" (cf "Plus que naître", p. 164-167) que le poème tire son nom. Dès lors, le "je" et l'explorateur-pirate de la Renaissance ne font qu'un dans le voyage vers l'ouest des découvertes, si nous pouvons nous exprimer ainsi. Le passé et

l'histoire revivent dans le présent et inversement. Une substantielle harmonisation des contraires en ressort. Là hauteur et l'abîme, l'extérieur et l'intérieur, l'humain et le cosmos, le passé et le présent, la substance et la matière tendent à se combiner pour inverser le cours destructeur des événements. La matière abyssale initiale du port est intervertie au profit du naufrage bénéfique d'une vie risquée. Bref, le vécu devenu abîme doit être redimé par l'abîme même. C'est donc dans les profondeurs que s'accomplirait l'antiphrase imaginaire, c'est-à-dire la métamorphose de la descente en hauteur.

Cependant, dans un deuxième temps (septième, onzième et douzième strophes), le souvenir d'un échec introduit une note discordante dans cette tentative d'élaboration d'une "structure d'harmonisation des contraires"⁹⁵. Il atténue l'envolée onirique transmise par la première séquence. En semant le doute, il amoindrit l'espoir quant aux chances de réussite du but visé. À ce propos, l'expérience sous-jacente renvoie d'abord à une tentative d'union intime du couple avec le cosmos ("l'île"). L'échec consécutif semble avoir entraîné la dissolution permanente ou momentanée du couple. Cette hypothèse éclairerait la solitude du "je" dans le projet relancé. Dès lors, l'amertume s'installe et modifie, dans un troisième temps (troisième séquence du poème), le regard jeté jusque-là sur le présent

⁹⁵ Dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 400, Gilbert Durand considère la "structure d'harmonisation des contraires" comme la "première structure synthétique" de l'imaginaire. Pour lui, l'imagination musicale est un bon exemple d'une telle structure. En effet, la musique est, dit-il, "cette méta-érotique dont la fonction essentielle est à la fois de concilier les contraires et de maîtriser la fuite existentielle du temps."

et le futur. Le devenir prometteur ne serait-il que pure stérilité (huitième strophe)? Le voyage en profondeur ne serait-il qu'un trompe-l'oeil de la hauteur, sans antiphrase possible (neuvième strophe)? L'amour ne serait-il plus à la portée (dixième strophe)? Le discours prend désormais des proportions universelles et rejoint les résonances tragiques du cri humain à travers les âges. En d'autres termes, le destin individuel tend à se fondre dans le destin universel.

La première partie du recueil laissait transparaître la recherche d'une union de soi avec un milieu de préférence ambiant. Cet aspect était d'ailleurs bien suggéré par le titre même: Organeau. Or, "En Ouesse" inaugure une poursuite similaire, mais placée sous le signe d'une vaste intimité spatiale et cosmique, toujours en mouvement, recrée à chaque instant pour faire contrepoids à une paralysie croissante. En ce sens, le discours entier du poème est motivé par une volonté d'expansion de soi:

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refreine, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille⁹⁶.

L'expression du vaste, comme c'est le cas ici, est représentative d'une recherche de la synthèse d'âme. L'expression spatiale tend ici à réunir les

⁹⁶ Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, les Presses universitaires de France, (1957) 1974, p. 169.

contraires: le dedans et le dehors s'y associent en une paradoxale intimité d'expansion. L'espace est donc le sujet d'un verbe à connotations de mouvement et d'agrandissement. Mais du départ à l'"île introuvable", l'être est condamné à l'oscillation entre la condensation et la dispersion:

La rumeur de l'être des on-dit se prolonge dans l'espace et dans le temps. En vain, l'âme bande ses dernières forces, elle est devenue remous de l'être finissant. L'être est tour à tour condensation qui se disperse en éclatant et dispersion qui reflue vers un centre. L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité. S'il y a une surface limite entre un tel dedans et un tel dehors, cette surface est douloureuse des deux côtés⁹⁷.

Il aspire à l'intimité de la rondeur (l'île), mais les chemins qui y conduisent sont périlleux. Il n'est jamais certain qu'on y parvienne, même si on ne cesse d'y croire. "En Ouesse" exprime parfaitement, croyons-nous, cet état imaginaire de la rêverie intime.

97 Gaston Bachelard, La Poétique de l'espace, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, les Presses universitaires de France, (1957) 1974, p. 196.

POÈME 14

A TES RIVAGES.

1

1 autour de toi
2 j'ai parcouru
3 la beauté des gestes
4 plus encore que celle du vase

2

5 autour de toi
6 j'ai reconnu
7 cette incroyable faculté de ton corps
8 à recevoir des empreintes
9 entre les marées

3

10 et à consumer
11 les feux de joie
12 qu'on allume avec les étoiles du moment

4

13 mais je ne parviendrai jamais
14 à te rendre immuable
15 ni à retenir mes navires
16 envieux de la mer, ô mes océans!

ANALYSE DU POÈME

La présence d'un "tu" dans "À tes rivages..."⁹⁸ souligne pour la première fois dans le recueil une intimité véritable existant entre le "tu" et le "je", la femme et l'homme. Gravitant autour d'une union charnelle, cette intimité s'exprime à travers une représentation d'ordre spatial et cosmique et dont le sens profond puise au cœur d'une problématique temporelle. Comme l'indique le titre du poème, la femme est d'abord "rivages", c'est-à-dire espaces intermédiaires entre la terre et la mer, l'intime et le large. Elle est donc pour le "je" le lieu des convergences du solide et de la mouvance, de la condensation et de la dispersion. Présentée donc comme une synthèse des pluriels, des escales et des ports, la femme est par ailleurs perçue, dans les trois premières strophes, comme un centre, une île (voir la double occurrence de "autour de toi"). Plus précisément, son corps est l'expression de la beauté et du mouvement qui absorbent le "je" et la spatialité où il évolue. L'admiration consécutive provoque chez le narrateur une adhésion qui le pousse à considérer le corps féminin comme une force capable de cristalliser momentanément le temps et le transformer en instants de jouissance privilégiés (deuxième strophe). Ce pouvoir féminin exercé sur le temps transmue également (troisième strophe) les moments de rêverie en durée plus continue ("à consumer les feux de joie"). Cependant, la dernière strophe infirme ces facultés. En effet, elle révèle, à travers le prisme du "je", l'impuissance de la femme et de l'homme à doter le couple d'une union inaltérable pouvant défier le temps.

⁹⁸ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 176.

En fait, le temps total fascine le "je" ("envieux de la mer, ô mes océans!"). Il l'aspire tout entier et le pousse à rompre l'attache qui le lie au temps circonscrit dont se réclame la femme, semble-t-il. Il quitte pour ainsi dire les rivages de la rondeur féminine (la femme est comme une île: "autour de toi") au profit de la vastitude du temps.

Contrairement à tous les poèmes qui précèdent, excepté "Outarde" (p. 160), aucun décalage strophique ne fournit des indices pour la répartition du poème en séquences. Cependant, les temps verbaux, des éléments d'ordre sémantique et symbolique ainsi que la conjonction d'opposition "mais" (au début de la quatrième strophe) nous permettent de diviser le texte en deux parties. La première séquence comprend les trois premières strophes. Unies par la double occurrence de "autour de toi" et le passé composé ("j'ai parcouru", "j'ai reconnu"), les deux premières strophes rappellent une situation passée et la font revivre dans le présent. Le ton affirmatif propre à l'observation des faits de même qu'un "et" de relance situent la troisième strophe dans le prolongement des deux premières. La deuxième séquence, formée par la quatrième strophe, se démarque de la première par une opposition de sens et la perspective du futur.

Le passé composé "j'ai parcouru" situe la première strophe dans le souvenir en même temps qu'il souligne le résultat présent d'une action passée. Le participe "parcouru" fait penser à un espace arpenté, approfondi dans tous les sens et toutes les parties. Cet espace est défini par le complément "beauté" et son déterminatif "gestes" qui réfèrent aux manifestations de la beauté corporelle du "tu". Ces dernières touchent particulièrement le "je" en ce qu'elles donnent vie à l'espace par le mouvement. En

effet, les éléments du comparatif de supériorité "plus encore que" mettent l'accent davantage sur le dynamisme spatial du corps féminin que sur sa beauté plastique ("vase") bien que cette dernière valeur ne soit pas négligée pour autant⁹⁹. En outre, les articles "la", "des" et "du", en entretenant des liens d'identification imprécis entre la "beauté des gestes" et le corps féminin, sont représentatifs du rayonnement spatial et cosmique accordé à la beauté féminine par le locuteur. En ce sens, la femme participe de l'environnement élargi auquel appartient initialement le "je". Cette hypothèse rejoint d'ailleurs bien le sens du syntagme "autour de toi". La locution prépositive "autour de" renvoie en effet au milieu environnant le "toi" en même temps qu'elle annonce le caractère circulaire de l'action du "je". La femme aimée, pour ainsi dire parcourue, est une île dans l'espace dont les contours sont explorés par le narrateur venu du large. On peut donc croire que le lien métaphorique entre la femme et l'espace entre en rapport paradigmatique avec le "je" et l'espace où il évolue et que, par ailleurs, la femme admirée est la terre-île où il accoste. Au plan de l'image, il y a donc un double mouvement spatial: centrifuge (le corps féminin se déployant dans l'espace par les gestes) et centripète (le "je" venant à la rencontre du "tu"). Ce double aspect symbolise la rencontre entre le "je" et le "tu", entre l'immensité cosmique et le cosmos insulaire. Le rapprochement

⁹⁹ Évocation parnassienne de la beauté, le vase s'oppose à la gestuelle par ses connotations d'immobilité, de vie contenue. En dehors des possibles relations symboliques avec le monde de la maternité par lequel se forme une naissance et un temps nouveaux, on s'accorde généralement pour dire que le vase est le symbole de la vie cachée qui aspire à l'affirmation par la hauteur ou l'aérien: "Le vase enferme sous des formes différentes l'élixir de la vie: il est un réservoir de vie... Le fait que le vase soit ouvert par le haut indique une réceptivité aux influences célestes". (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, pie à z, p. 360).

entre les deux est orchestré par le "je".

Par la deuxième occurrence de "autour de toi" de même que par le passé composé "ai reconnu", la deuxième strophe s'apparente syntaxiquement et symboliquement à la première. Par ailleurs, la relation existant entre les "gestes", le "vase" et la femme se précise (par le biais du substantif "corps") comme celle entre la femme et l'île (à travers "empreintes" et "marées"). En outre, plus de lumière est jetée sur la position du narrateur et la nature de l'environnement. On remarque d'abord l'ouverture du corps féminin sur l'extérieur. En ce sens, le syntagme "à recevoir des empreintes" indique la disponibilité d'accueillir l'en dehors et de le concentrer en noyau. Perçue comme une toute-puissance, si on se fie à l'amplitude du vers, au sens de l'épithète "incroyable" de même qu'à l'insistance transmise par "cette", cette disponibilité est en fait un pouvoir ("faculté") qui fascine et subjugué le "je". À cet égard, il convient de noter le sens et la portée de "reconnu": admettre, tenir pour vrai et important.

Toutefois, au-delà des allusions purement charnelles à la source de la constellation symbolique en présence, l'immensité spatio-cosmique (à laquelle s'identifie le locuteur) et l'espace insulaire (identifié métaphoriquement à la femme) sont affirmés dans le sens d'une union. Ainsi, le premier espace devient la mer tout entière. Il ne gravite plus simplement "autour" de l'île, mais converge vers elle, vers les "rivages" féminins. Il se montre, pour ainsi dire, pleinement consentant. Dans une même ligne de pensée, canalisées par la séduction féminine, les énergies vitales du "je" se transmutent en dynamismes qui imprègnent ("empreintes") le corps féminin

et le métamorphosent en réceptacle des forces cosmiques et humaines conjuguées. Cependant, le syntagme "entre les marées" clôt ce tableau sur une dimension temporelle qui affaiblit l'intimité charnelle, en défait le caractère absolu et la découpe en instants privilégiés, mais factices par rapport au grand temps continu. En effet, "marées", suggérant le flux et le reflux, symbolise tour à tour l'effacement et l'imprégnation dans le temps. Les efforts constants du couple pour inscrire sa marque sur la démarche temporelle sont donc voués à un perpétuel recommencement. Au-delà de l'invitation à l'amour, du consentement et de l'acte consommé, cette strophe aura donc mis au jour la femme et son corps comme instruments symboliques d'une concentration de l'espace et du temps à laquelle aspire une partie du "je". Bien que l'apparition du terme "marées" laisse transparaître une conscience du pouvoir relatif de la femme, de l'amour et du couple par rapport à une cristallisation du temps, l'expérience amoureuse décrite participe néanmoins d'une rêverie du repos qui vise l'accord avec le temps et l'espace.

La troisième strophe se rattache à la deuxième par un "et" dont la fonction principale est cependant de faire ressortir une deuxième "faculté" ("à consumer") du corps féminin. Par ailleurs, le fait de le détacher strophiquement de l'ensemble syntaxique auquel il appartient accorde à ce nouvel attribut plus d'importance que n'en avait le premier. En allant plus loin dans le détail, on s'aperçoit que sa représentation repose sur une antinomie qui ajoute à son accentuation. En effet, le terme "consumer" a d'abord un sens fort: épuiser jusqu'à l'extinction. Cette signification est d'autant plus surprenante que l'action dénotée s'exerce sur "feux" dont le déterminatif "joie" va dans le sens de l'ivresse et de la hauteur. En outre,

"étoiles du moment" (mis sur un même pied d'égalité que "feux de joie" par "avec") s'inscrit sur cette même trajectoire de l'élévation. On peut donc croire que ce contraste de l'image et de son sens sous-tend une dialectique de la vie et de la mort propre à l'amour. Mais le terme "moment", renvoyant au temps éphémère, confère à "étoiles" un caractère factice qui apparente son sens au temps uniformisant lié au symbolisme marin de la strophe précédente. On peut donc conclure que l'habileté de la femme (le "tu") à assouvir jusqu'à l'extinction les "feux de joie", c'est-à-dire l'ivresse charnelle qui donne un sens au temps en l'intensifiant, ne se départit pas ici non plus, comme à la deuxième strophe, d'une conscience de la fugacité de ce même temps et de son action annihilante. Cette conscience explique sans doute la présence du "on", indice d'une résorption des manifestations humaines dans la vastitude cosmique et temporelle.

La quatrième strophe, formant la deuxième séquence, se distingue des précédentes par un lien d'opposition marqué par la conjonction "mais" ainsi que par une projection dans le futur ("parviendrai"). Ces éléments annoncent, aux plans sémantique et symbolique, le triomphe du temps global sur toute tentative d'organisation humaine. Le syntagme "je ne parviendrai jamais" indique d'abord, pour le futur, la division du couple. On peut dès lors supposer que la relation charnelle, décrite dans les trois premières strophes, a déjà commencé de s'effriter dans le présent, d'où la prise en charge de la démarche dans le temps, assurée par le "je" seulement. Par ailleurs, ce dernier prédit l'échec même de ses efforts ("ne", "jamais", "ni") pour consolider le couple. En effet, dans le syntagme négatif "je ne parviendrai jamais à te rendre immuable", le terme "immuable" dément l'image

d'arrêt du temps et de réceptacle sécurisant entourant la femme dans la première séquence. Il y a là, de la part du locuteur, aveu d'impuissance ou refus de considérer la femme comme immuable. Le deuxième volet de l'action ("à retenir mes navires"), mis sur un même pied d'égalité ("ni") que le premier, donne la clé de cette inversion du sens de l'image. À première vue, sa signification concorderait avec l'incapacité mentionnée auparavant. Dans cette optique, la femme et l'homme, malgré tous leurs efforts, ne pourraient lutter contre le temps et stabiliser leur union. Mais les composantes du dernier vers trahissent les véritables intentions du "je". En effet, "envieux" et le "ô" à caractère vocatif et lyrique disent le désir et la volonté d'épouser la mouvance marine, symbole des fluctuations du temps. À cet égard, "envieux de la mer", en suggérant une reprise du voyage en mer, oppose la nouvelle démarche du "je" à celle ressortissant aux trois premières strophes alors que ce dernier accostait à l'île féminisée. En outre, le groupe déterminatif apposé à "mes navires envieux de la mer", soit "ô mes océans", identifie "navires" à "océans". En devenant mer, le "je" participe donc de plein gré à la vastitude cosmique et temporelle. Il choisit délibérément de reprendre sa course à travers l'errance et le hasard marin au détriment du port d'attache féminin et de ses instants précieux. Il sépare le monde féminin de la mouvance temporelle déjà active en lui.

En première analyse, le titre même du poème donne à penser que le locuteur se soumet sans conditions au "tu". Suivant le déroulement de l'image, la femme et son corps sont pour lui, tour à tour: expansion spatiale (par ses gestes) d'un noyau intime à sa rencontre; objet pur et précieux ("vase") faisant l'objet d'une parfaite admiration de sa part; un port, une terre et une île lui offrant des moments de repos ("empreintes") substantiels

dans sa course sur la ligne du temps fugitif. Ces instants privilégiés, qui recouvrent autant d'actes amoureux et d'ivresses répétées, constituent des abris, des refuges contre le temps destructeur. Cependant, les deux occurrences de "autour de toi" et la portée symbolique de "j'ai parcouru", "marées", "feux de joie" et "étoiles du moment" véhiculent une part de retenue et de relativité qui empêchent de conclure à la pureté totale de la constellation entourant la magie féminine par rapport au temps. Même soudé à la femme, le "je" n'est pas totalement désinvesti du monde spatial qui l'habite. Il ne perd pas la conscience de la relativité et surtout de la disproportion du temps amoureux et du temps global. C'est pourquoi, dans la dernière séquence, la femme devient une île flottante au sein de l'espace marin, cosmique et temporel. Et le "je" regagne la solitude de l'être, prêt à braver les risques de l'aventure, c'est-à-dire du voyage intérieur. En ce sens, "À tes rivages..." rejoint plus d'un aspect du poème précédent.

En effet, en comparant les deux textes, des perspectives temporelles similaires en animent le tissu symbolique et imaginaire. À travers le passé simple, le passé antérieur et le conditionnel passé deuxième forme, "En ouesse" conviait à une expérimentation du "hasard". Le couple aspirait au refuge d'une île, éden symbolique d'une intimité authentique de l'humain et des énergies cosmo-temporelles. Cependant, l'échec du couple dans cette entreprise marquant sa dissolution plongeait le locuteur dans la solitude assombrissante d'un recommencement, sans toutefois le déposséder de tout espoir et de tout ressort. Il relançait quand même le projet. Cette perspective expliquait l'ouverture du poème sur le cosmos et le devenir. Or, "À tes rivages..." renoue avec le même univers, mais l'approfondit davantage.

D'abord, son discours s'articule lui aussi autour d'un rappel d'expérience. Toutefois, le passé lointain utilisé dans "En Ouesse" est supplanté par un passé composé qui souligne un pas en avant dans l'acheminement. L'expérience intérieure a donc mûri; elle s'insère davantage dans le présent vécu et permet ainsi de cerner le devenir avec plus de précision.

La progression est également remarquable au plan du symbolisme. L'île, demeurée antérieurement "introuvable", est personnalisée (par le "tu") et devenue familière. Du coup, la femme-port-terre-île est explorée, reconnue et, dans une certaine mesure, possédée. Concurrément, toutefois, les haltes bénéfiques qu'elle représente pour le narrateur n'assouvissent pas, de façon absolue, sa soif de l'infini. En ce sens, au terme du poème, sa hantise du large se présente différemment de "En Ouesse". Dans ce dernier, l'immensité à conquérir visait un centre. Malgré tous les risques virtuels, on voyait le locuteur poussé à l'affrontement par ses contraintes intérieures. Dans "À tes rivages...", la démarche est inversée: le centre a révélé ses secrets et le voyageur retourne à l'immensité pour composer avec lui. En ce sens, "À tes rivages...", comparativement à "En Ouesse", contient une intimité dichotomique où se combinent, d'une part, une intimité cosmique et temporelle du moi et, d'autre part, des temps et des espaces plus restreints, à la mesure des moments d'amour entre l'homme et la femme et dont l'intervention est périodique, d'ordre cyclique. Désormais, on peut dire que l'amour se manifeste, sur la ligne du grand temps, en retours cycliques. "À tes rivages..." se nourrit donc de la conscience aiguë du discontinu intense (l'amour) et du continu diffus mais constant (le temps global), fascinant par ses éternels mystères.

POÈME 15

OBSTACLE

1

1 coquillages faisant la sourde oreille
2 et fleurs pleines de seins fermés

2

3 le silence à mes côtés
4 plonge dans ses pensées
5 et prend tout son temps

3

6 il ne suffit pas de tout prévoir
7 pour aimer de plus près
8 nous fit défaut le recul
9 pourtant un jour serons
10 à l'abri des perspectives
11 bien compris dans un fruit
12 qu'il ne s'agit pas de presser

4

13 quoi qu'il arrive le jardin
14 retourne aux saveurs

5

15 laissons ma mie au temps
16 le soin d'attaquer les statues
17 et de prendre sa part belle
18 en bonne et due forme
19 avant qu'il ne se taille

ANALYSE DU POÈME

Comme le suggère déjà son titre, le poème "Obstacle"¹⁰⁰ explore la nature d'un empêchement se dressant sur le parcours du cheminement amoureux et s'opposant à l'obtention des résultats visés. Les deux premières strophes présentent cette opposition comme une distance qui sépare la femme et le locuteur, distanciation engendrée par la femme, semble-t-il. Tournée vers la solitude de l'être réfléchissant ("le silence...", "plonge dans ses pensées"), cette dernière ralentit et maîtrise le cours temporel. Par là, elle polarise le monde extérieur et le fond en elle ("coquillages faisant...", "fleurs pleines de..."). À son tour, l'attitude féminine fait réfléchir le locuteur. Le "je" approfondit alors la nature (les deux premiers vers de la troisième strophe) et le pourquoi (troisième vers de la troisième strophe) de l'impasse dans laquelle se trouvent leurs relations amoureuses, lui et la femme aimée. La cause bien identifiée, le "je" peut alors envisager (les quatre derniers vers de la troisième strophe) une forme de devenir positif qui corrigera l'imperfection du vécu et qui permettra de recommencer le couple. Fort de cet espoir, il invite la femme (quatrième strophe) à se reposer sur le temps (cinquième strophe) pour détruire l'"obstacle" qui les déchire.

On peut diviser le poème en trois séquences. Dans la première séquence, composée des deux premières strophes, un participe présent et un présent factuel contribuent à brosser le portrait de la situation actuelle du couple: il est désaccordé. Dans la deuxième séquence (la troisième

¹⁰⁰ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 177.

strophe), un présent étendu, deux infinitifs et un passé simple (les trois premiers vers) témoignent d'un recul critique de la part du locuteur par rapport aux observations des deux premières strophes. Approfondissant la nature de la discordance, le locuteur identifie d'abord l'attitude erronée du couple, face à sa démarche amoureuse, comme la cause principale à la source de la dichotomie au sein du vécu. Il prévoit alors (la perspective future des quatre vers suivants) pour l'avenir un retour à l'unité du couple. Cette anticipation le conduit, dans les deux dernières strophes formant la troisième séquence, à valoriser un présent neuf (la quatrième strophe) et une attitude corrigeant la trajectoire initiale du couple (cinquième strophe).

Dans la première strophe, l'ellipse verbale pratiquée au niveau du présent met au premier plan les valeurs sémantiques et symboliques reliées aux sujets "coquillages" et "fleurs". En revanche, le participe présent "faisant" accentue stylistiquement un état qui perdure. Le premier sujet, "coquillages", rappelle le cosmos marin des deux poèmes antérieurs, "En ouesse" et "À tes rivages...". Par ailleurs, "faisant la sourde oreille" personnifie cet environnement dans le sens d'une fermeture ("faisant la sourde") à caractère auditif ("oreille"). L'espace initialement marié à l'élément humain est pour ainsi dire retenu par ce dernier. L'image cosmique suggère, en définitive, une limitation volontaire du champ d'intériorité. L'image du dernier vers va dans le même sens. "Fleurs" évoque le végétal et rappelle le cosmos fruitier de la première partie du recueil, en particulier celui du poème "Paysage" (p. 162-163). Par ailleurs, "seins fermés" apporte deux dimensions déterminatives importantes. Le premier terme féminise

sans ambiguïté la personnalisation notée auparavant. Par le mouvement de repliement qu'il traduit, le deuxième affine "fleurs" à "coquillages" et par là à un même repliement spatial. En comparant "pleines" et "fermées", on songe à une féminité regorgeante, prête à se répandre, mais empêchée dans son désir d'expansion.

De cette première strophe ressort un paysage féminin riche en attributs spatiaux. Certains de ces traits participent de la vastitude marine ("coquillages") et d'autres impliquent la fertilité potentielle ("fleurs") du fruit et du devenir. La femme est donc un microcosme des mondes marin et végétal. Toutefois, elle ne rend pas ce cosmos à son essence première: le déploiement vers l'infini. Au contraire, son repli sur elle-même la rend négative pour une raison indéterminée à ce stade. Elle s'approprie l'espace pour l'enfermer et élever ainsi un mur entre le dehors et le dedans.

La deuxième strophe ajoute au tableau sémantique et symbolique brossé à la strophe précédente. Le sujet "silence" rassemble toutes les connotations antérieures rattachées au cosmos marin et végétal. Il met particulièrement l'accent sur l'image d'une fermeture auditive, donc sur une absence de parole. À cet égard, tout en maintenant le caractère féminin de la personnalisation, "plonge" et "prend" suggèrent une parole interiorisante, tournée vers le secret de l'être. En ce sens, "dans ses pensées" indique la réflexion. Quant au syntagme "prend tout son temps", il signale une volonté d'autonomie par la distanciation. En outre, il trahit le désir d'intervenir dans le déroulement et la maîtrise du temps. Enfin, le possessif présent dans "à mes côtés" introduit le locuteur et modifie les rapports spatiaux de la première strophe. Le cosmos, la femme, la parole

secrète ("le silence") et le "je" constellent pour restreindre le macrocosme initial à l'univers du couple. Désormais, une nouvelle image surgit et donne à voir la juxtaposition des deux entités. Cependant, l'homme et la femme sont séparés sentimentalement puisqu'ils ne communiquent plus entre eux.

D'ailleurs, la présence du "elle" à la place du "tu" est significative de la distance entre les partenaires. Tournée vers la réflexion, la femme est étrangère à l'espace extérieur focalisé sur le "je".

Trois dimensions importantes se dégagent de cette première séquence. La première gravite autour de l'impasse dans laquelle se trouvent les partenaires du couple. Elle repose sur l'image de leur dissociation au plan de la communication. La deuxième est la substantialisation spatiale et cosmique de l'image première. Le conflit amoureux entrave le sentiment d'intimité cosmique, d'où la régression des mondes marin et végétal. Concurrément, cependant, et c'est la troisième dimension, la femme devient réceptacle spatial et cosmique. En elle se condensent les divisions conjuguées de l'humain et du spatial. Elle les intériorise par la réflexion ("plonge dans ses pensées") qui devient le signe annonciateur d'une alchimie de la parole. Tout indique sa ferme intention ("prend tous son temps") de rétablir le couple dans son unité intime, spatiale et cosmique.

Si la première séquence met l'accent de la division sur la femme et laisse par ailleurs sous-entendre une prise en charge des solutions par elle, la deuxième séquence (la troisième strophe) nous montre la version du locuteur à cet effet. Cette nouvelle orientation occulte l'importance antérieure des manifestations féminines et, comme on le verra, influe sur le

type de réunification suggérée à la fin du poème. On note d'abord l'enca-drement impersonnel ("il ne suffit pas...", "il ne s'agit pas..."), signe indicatif du recul critique propre à l'introspection. Il faut voir là une transposition de la réflexion, de la femme au "je". Les deux premiers vers de la troisième strophe contiennent un premier jalon de réflexion et s'inspirent du tableau d'amour dichotomique peint auparavant. L'expression au ton proverbial: "il ne suffit pas" annonce tout à la fois le constat et l'évaluation. Le syntagme "tout prévoir" s'adresse pour sa part au devenir. Le sens du deuxième vers précise qu'il s'agit du destin de l'amour, donc du couple. La signification des deux vers sous-tend donc la nécessité, en amour, de choisir entre deux options: s'en remettre instinctivement au futur ou organiser rationnellement le devenir amoureux. Fortement dénoncée à travers le ton de l'obvie, la tentation d'idéaliser le sentiment amoureux est par ailleurs rendue par l'image d'une démarche antinomique de l'amour même. Ce contraste est d'ailleurs bien reflété par un jeu de perspectives opposant le futur et le présent, le lointain et l'immédiat ("tout prévoir" --- "de plus près"). Par ailleurs, "de plus près" incite à penser que le "je" fait allusion à sa séparation actuelle d'avec la femme. Dès lors, le sens du premier vers s'en trouve éclairé: le divorce proviendrait d'une trop grande propension du couple à vivre le présent par en avant, à prendre le futur pour le présent. Le conflit revêt donc ici les proportions d'une problématique temporelle.

Au troisième vers, le locuteur identifie la cause à la source de la démarche déviante du couple. D'abord, le passé simple replace dans sa véritable chronologie la distanciation de l'homme et de la femme. Accentuée

par sa position de sujet inversé, la cause identifiée semble obéir à une notion bien occidentale de l'évolution amoureuse. "Recul" implique un pré-requis constant de même qu'une évaluation soutenue par rapport à la nature même de l'amour. Quoi qu'il en soit, l'identification d'une cause se révèle ici une catharsis. Elle applique un baume sur la blessure et enclenche la vision d'une trajectoire corrigée.

Dans les trois derniers vers de la strophe, tout concorde en effet à réunifier imaginativement le couple. Le mot "pourtant" donne le ton. Le rapport qu'il marque laisse pressentir l'opposition de l'amour futur et de celui vécu dans le passé et le présent. "Perspectives" résume le parcours antérieur du couple, déjà jugé erroné, mais "à l'abri de" en indique le rejet. En revanche, l'avant-dernier vers de la strophe définit la nouvelle voie choisie. A ce chapitre, le passage du pluriel ("perspectives") à un singulier ("un fruit") reflète, d'une part, une volonté de restreindre le champ de l'amour à des proportions tangibles, habitables. Cette unité de lieu rejoint l'unité de l'humain, soulignée par la première apparition du "nous" dans le poème. D'autre part, "dans" dénote une fermeture s'apparentant au cosmos marin, végétal et féminisé de la première strophe. Cet isomorphisme est d'autant plus séduisant que le symbole ("fruit") parfait l'univers fruitier embryonnaire ("fleurs") auquel se fond initialement la femme. Le dernier vers renforce cette conjecture. En ce sens, les syntagmes "il ne s'agit pas de presser" et "prend tout son temps" (dernier vers de la deuxième strophe) se distinguent par une même volonté de composer avec le temps. Nous sommes donc fondé à croire que le fruit, d'une part, est un aboutissement et définit symboliquement l'amour comme un cosmos de fertilité

où se condensent toutes les dimensions de l'être et du couple. Lui-même produit d'une maturation aspirant temps, espaces et cosmos, il combine les quatre éléments de base: l'eau (la sève), la terre, l'air et le feu (de l'amour). D'autre part, on aurait pu croire un instant que le locuteur se serait éloigné du repliement féminin déjà observé. Ce n'est pas le cas. Les deux derniers vers prouvent au contraire son adhésion à l'univers intériorisé du fruit, inscrit initialement dans l'apparente bouderie féminine. Il endosse donc la lente maturation temporelle nécessitée par l'épanouissement total de l'amour. Enfin, le présent du dernier vers sonne le retour du présent vécu. Il annonce une correction du comportement actuel du couple, penché sur le fruit anticipé.

La troisième séquence comporte deux temps, distribués chacun dans les quatrième et cinquième strophes. Bien que placés sur un même plan graphique, le détachement strophique attire néanmoins l'attention sur le contenu de chaque volet, en particulier sur le dernier. De la quatrième strophe ressort le hasard ("quoi") pouvant entraver (le subjonctif "qu'il arrive") la progression du couple. L'éventualité s'efface cependant devant un présent factuel bien ancré: "retourne" dont les valeurs de circularité et de régression opposent une idée d'éloignement. L'affirmation du ton se fonde sur la réalité. En effet, à la différence de la strophe précédente, le fruitier symbolique s'incorpore au présent vécu. Les symboles qui le manifestent ("jardin", "saveurs") substantifient le mouvement régressif noté auparavant. Aussi, "jardin" rassemble-t-il et le milieu naturel propre à l'amour et au fruit et le nouvel environnement dont se réclame le couple. Espace circonscrit, le jardin appartient par ailleurs au symbolisme de l'île, du

centre et de la condensation. Il rejette la dispersion inspirée par "perspectives". Enfin, intermédiaire entre les fleurs et le fruit, "saveurs" dynamise le cheminement larvaire du couple vers le fruit.

La cinquième strophe soulève l'intérêt par plus d'un aspect. À travers l'exhortation transmise par un impératif ("laissons") de même que par l'interpellation de l'amie ("ma mie") transparaît une invite à décharger sur le temps ("au temps") le poids de l'obstacle qui accable le couple. Succédant de l'énergie condensatrice actuellement absente chez le couple, le temps se présente donc comme une puissance bienfaisante, capable de braver l'ennemi. En ce sens, il faut rapprocher les syntagmes "laissons au temps", "prend tout son temps" (deuxième strophe) et "qu'il ne s'agit pas de presser" (troisième strophe) dans lesquels on retrouve la même constante. Aussi, à la lumière du premier syntagme, on doit penser que les allusions à l'acceptation du rythme temporel, contenues dans les deux derniers, supportent (antérieurement dans le poème) la volonté d'un accord avec le temps global. Aveu de faiblesse ou réalisme, toujours est-il que l'obstacle ("statues") semble impossible à surmonter si on en juge par la nature de l'affrontement. Ainsi, "attaquer" tire son sens d'un dynamisme agressif, voire meurtrier, qui, par ricochet, personnalise d'autant l'obstacle. Symbolisant en temps ordinaire une simple mémoire du passé, les statues se doublent ici d'un poids de vie décuplée qui envahit littéralement le présent et l'empêche d'être¹⁰¹.

101 Evoquant la dureté et la solidité, "statues" s'oppose négativement au monde de la fluidité dévoilé par "fleurs", "fruit", et "saveurs". À ce propos, on se rappellera les "pierres levées" du poème "Cimetière" (p. 157, vers 5) qu'on souhaite voir abattre pour mieux les "jardiner", le "mur autour du verger" ("Légendaire...", p. 158, vers 11), mais surtout l'univers représenté dans "Viendra un temps..." (p. 168-169) alors que la pluie est de connivence, semble-t-il, avec les "veines du marbre" (vers 18) et les "formes de pierre" (vers 25). Par ses connotations de pétrification et d'incrustation négative d'un certain type de passé dans le présent, "statues" ajoute à cette constellation du silence dévalorisant qui appelle, en revanche, un temps inversé "où le discours aura épuisé toute la matière" ("Viendra un temps...", vers 29-30).

Par ailleurs, la deuxième action ("prendre sa part belle") déléguée au temps pousse l'image guerrière jusqu'à suggérer la part de butin qui revient à la victoire. Quant à l'expression d'ordre juridique "en bonne et due forme", elle officialise cette double action du temps en l'inscrivant dans le déroulement normal des choses. Enfin, "avant qu'il ne se taille" ne cesse de rappeler la double nature d'un temps qui peut s'associer à tout instant au destin aveugle¹⁰². L'encouragement à profiter au maximum d'une accalmie momentanée soutient donc l'idée d'aménager le temps à son profit. Penser et organiser le temps venant à sa mesure et pour soi, voilà le sens profond de cette strophe.

Dans "Obstacle", la dialectique poétique du discours se fonde prioritairement sur une problématique temporelle. La première séquence nous donne d'abord à voir un temps arrêté, désinvesti de tout événement. Ce temps étale crée le sentiment d'un isolement humain, spatial et cosmique. Une première image de division nous montre un couple effrité, autrefois homogène. Puis la discordance amoureuse se précise dans le rapport entre le mutisme féminin et l'espace fermé ramené ici à des proportions marines et végétales. La séparation provoque alors un mouvement d'invagination de toutes les énergies vitales. Cependant, comme nous l'avons vu, la nature de ce repliement contient sa propre antiphrase dont la femme, à ce stade, est

¹⁰² On retrouvait une même résonance dans le poème "Légendaire..." (p. 158-159):

le temps nous arrive
d'où il vient
qu'en ferons-nous
jusqu'à demain

car pour passer, le temps peut se passer de nous!

le principe moteur ("plonge dans ses pensées"; "prend tout son temps").

La deuxième séquence nous fait participer au travail de conversion imaginaire dont les mécanismes reposent sur la réflexion, comme le laissait d'ailleurs entendre la séquence précédente. Cependant, la transposition du déroulement réflexif, de la femme à l'homme, enclenche les mécanismes de la transformation. Le locuteur assume la réflexion féminine antérieure, l'exteriorise en un discours critique qui défie le silence. En ce sens, le jugement porté sur l'expérience passée du couple (voir les trois premiers vers de la troisième strophe) est le noyau dynamique de la conversion qui métamorphose le silence en parole, l'intérieur en extérieur, la nuit en jour. En matière de temps, le jugement de valeur éclaire le jugement d'expérience:

Caractère tout spécial de l'observation intime, un jugement de valeur intervient qui éclaire le simple jugement d'expérience. Impossible de connaître le temps sans le juger. C'est par ce jugement que nous constituons les conduites et c'est en étudiant les conduites qu'on peut vraiment développer une psychologie des phénomènes temporels¹⁰³.

Enfin, de cette réflexion sublimée par le jugement ressort une trajectoire temporelle corrigée et pouvant s'accorder de nouveau au couple réinventé. A cet égard, l'insertion imaginaire de l'homme et de la femme dans un fruit ("bien compris dans un fruit") symbolise l'unité retrouvée, aux plans humain, spatial et cosmique. Aussi, l'anticipation d'un devenir

103 Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, Presses universitaires de France, (1950) 1980, p. 36

battant au rythme d'une fertilité active constitue déjà le nouvel état de conscience qui commence de tisser la toile du vécu. La symbolique des recommencements ("le jardin retourne aux saveurs") oriente toutefois l'expérience vers l'homogénéité primordiale dont se serait éloigné le couple. À son terme, le poème insiste sur la réalisation matérielle du projet. La conscience doit devenir acte. C'est pourquoi le temps voulu prime le temps vécu. En définitive, le symbolisme imaginaire du poème trouve son aboutissement et son ultime signification dans la volonté de prolonger les pulsions humaines vitales dans le temps, l'espace et le cosmos intérieurs. En ce sens, la volonté est une puissance de synthèse:

Ainsi la volonté claire et prévoyante ouvre la durée comme une perspective; elle place une suite d'actes supplémentaires derrière l'impulsion première; elle se révèle comme puissance de synthèse déterminant une convergence organique¹⁰⁴.

104 Gaston Bachelard, La Dialectique de la durée, p. 40.

POÈME 16

PREMIER BEAU JOUR

1

1 le miracle d'un soleil
2 qui danse n'est rien
3 auprès d'un soleil
4 qui marque l'heure exacte
5 sur les cadrans de pierre

2

6 si nous allions
7 avec honneur au devant
8 peut-être deviendrions-nous
9 à tout le reste indifférents
10 autant que l'arbre

3

11 tant de printemps
12 passent inaperçus

4

13 pourtant il n'en croit pas
14 ses yeux ses oreilles
15 l'apprenti-soleil
16 de retrouver sous un chaume
17 la violette des racines
18 le cri de l'oiseau
19 la furie de l'herbe... ou même
20 le pas du poème
21 hautement improbable
22 plus éventuel qu'à venir
23 et qui nous tient tant à cœur fendre

5

24 je respecte autant que faire se peut
25 la tire-d'aile et l'épouvante
26 et l'emporte-pièce et la fureur
27 de ta geste et de ta manière

ANALYSE DU POÈME

Le discours symbolique et imaginaire de "Premier beau jour"¹⁰⁵ s'active dans le déploiement d'une image primaire: l'arrivée du printemps. Evidemment, cette image presque naïve recouvre une réalité plus profonde pouvant constituer l'envers du poème précédent: "Obstacle". En effet, les termes "premier" dans le titre et "miracle" dans le premier vers, soulignent sans doute un événement heureux qui s'impose au couple par sa présence fortuite. Tenant du prodige, ce fait inopiné et bénéfique, représenté initialement par "un soleil qui danse", confronte les partenaires du couple au soleil de l'habitude, c'est-à-dire au "soleil qui marque l'heure exacte sur les cadrans de pierre". Encore faible, ce soleil séduit néanmoins le locuteur. Il le plonge dans une profonde rêverie (deuxième strophe). Paradis de liberté, l'onirisme agrandit alors le temps et multiplie l'intériorité. Il stimule l'imagination et procure la vision d'un devenir hypothétique, mais potentiellement innovateur pour le couple ("peut-être deviendrions-nous..."). Il permet encore au locuteur d'interroger le présent pour en saisir les limites dévalorisantes (troisième strophe). Surtout, il accorde le monde de la rêverie au présent (quatrième strophe). Incorporant donc l'imaginaire au réel, il fusionne et actualise toutes les dimensions du symbole: temporelles, spatiales, végétales et humaines. Le résultat nous est donné à travers le dynamisme solaire qui assimile le dynamisme humain. Devenant franchement "yeux", "oreilles" et "apprenti", le soleil écoute et contemple l'événement nouveau. Cette disposition de la conscience intérieure à

¹⁰⁵ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 178-179.

délaisser le passé pour s'ouvrir au temps occasionnel porte toutes les espérances de la vie et de la parole humaine. Toutefois, la dernière strophe nous montre un écart entre la femme (le "tu") et l'homme (le "je"). Leur temps est divergent dans une attente pourtant commune.

Le poème se divise en trois séquences. L'observation, le jugement, la rêverie et la réflexion animent la première (les trois premières strophes). La première strophe s'organise autour de deux types de présent. De loin le plus important par ses connotations d'ordre critique, "est" sert à évaluer l'importance de la réalité à la fois factuelle et symbolique (les premières manifestations printanières), transmise par "danse". L'imparfait et le conditionnel de la deuxième strophe obéissent à l'empire onirique. Le présent factuel de la troisième strophe privilégie en revanche la réalité symbolique sous-estimée à la première strophe. Toutefois, il s'insère dans la démarche d'une conscience réflexive. La deuxième séquence (quatrième strophe) laisse toute la place pour l'élaboration du symbolisme printanier au cœur du poème. Au présent s'ajoute une nouvelle fonction: personnaliser et actualiser ce symbolisme pour l'imprégner dans un vécu de conscience. Cependant, dans une dernière séquence (cinquième strophe), un dernier présent nous ramène à la réalité quotidienne du couple, détachée de tout aspect onirique.

La première strophe est centrée sur une comparaison ("auprès de") entre deux polarités solaires: "un soleil qui danse" et un "soleil qui marque l'heure exacte sur les cadrans de pierre". À première vue, le premier soleil a peu de poids ("n'est rien") comparativement au deuxième.

Dans ce sens, l'image du soleil dansant pourrait suggérer les premières apparitions du soleil printanier, encore incertain. Toutefois, plus d'un aspect renverse cette hypothèse. En effet, de fortes valeurs dynamisent en réalité ce symbole et occultent les valeurs liées au deuxième soleil en présence. D'abord, le premier soleil se substantialise par la personnification ("qui danse") dont il fait l'objet. Par ailleurs, le terme "danse" l'entraîne dans un mouvement qui le fait participer à la symbolique printanière de la vie recommencée¹⁰⁶. Enfin, l'astre acquiert des valeurs positives au contact du sens et des connotations diffusées par "miracle" qui éveille la curiosité pour le prodige, le mystère, l'événement extraordinaire. À l'opposé, le deuxième astre participe du temps ordonné par la logique régulatrice de l'humain ("sur les cadrans"). Dans ce sens, la présence du terme "pierre" souligne une tendance de l'humain à vouloir cristalliser totalement et définitivement le flux temporel. Ce soleil persistant, atavique, ne promet donc aucune surprise. Il agence le cosmos selon un rythme uniforme, sans renouvellement possible. Il bat au rythme du temps banal et par là diffus. On peut alors conclure que l'ensemble de la strophe met en relief le soleil miraculeux à partir duquel se déploie le symbolisme printanier qui structure

106 Chez Pierre Perrault, la danse est toujours un symbole positif. Manifestation du sacré, elle constitue l'acte instinctif, souvent de nature orgiaque, qui invite les forces mystérieuses de la vie à recréer l'humain:

Autour d'un secret bien gardé ils dansent loin
des preuves et des témoignages et ils ne savent rien
du spectacle mais ils connaissent l'acte et sa plénitude
et ils chantent une langue mouvante et imagée.

Et la danse aussi intraduisible que le langage préserve et démontre le mystère.

(Toutes isles, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal-Paris, Fidès, (1963) 1967, p. 227).

en profondeur le discours du poème.

La deuxième strophe se réalise à travers une articulation imaginaire de cause à effet. Le "si" et l'imparfait "allions" des deux premiers vers dénotent la spéculation chez la conscience acheminante. Le couple est incité à se dépasser. Les trois derniers vers formulent l'hypothèse d'un résultat. Appuyé par "au devant", l'élément verbal "allions" prolonge l'idée de mouvement liée au "soleil qui danse" et convoque implicitement le devenir au rendez-vous fixé par le couple. Cette démarche possible, envisagée pour le "nous", contraste avec le monde eurythmique des "cadrons de pierre". Situait les spéculations du locuteur en marge du temps référentiel, cette interprétation se renforce d'ailleurs au contact de l'expression "avec honneur" qui souligne la volonté et le courage nécessaires pour rompre avec "l'heure exacte". Car l'acte appréhendé appartient à l'écart.

Dans les trois derniers vers, l'apparition de "peut-être" et du conditionnel confirme d'abord la perspective onirique où évolue la conscience dans cette deuxième strophe. Le sens de ces vers précise l'idée de distance énoncée auparavant. La permutation syntaxique de "indifférents" et du syntagme "à tout le reste" crée un effet stylistique qui accentue l'éloignement du "nous" par rapport au "soleil qui marque l'heure exacte" et aux "cadrons de pierre". En revanche, elle met en valeur les affinités du "nous" avec l'univers du "soleil qui danse". Enfin, au dernier vers, le comparatif d'égalité "autant que" apparente le "nous" aux pulsations vitales de l'arbre. Comptant parmi les plus riches symboles de liaison, l'arbre participe

à la fois du terrestre et de l'aérien. Il est aux confluent de toutes les présences vitales et de tous les avènements. Sa passivité cosmique, mais attentive, aspire totalement l'instabilité du "soleil qui danse", la condense et l'approfondit en chaleur. C'est ainsi que l'arbre, à ce stade, se substitue aux "cadrans de pierre". Il devient le réceptacle des propensions de l'être tout entier à s'accorder avec un printemps de conscience et une renaissance du vécu. Il est le principe organique de toutes les alchimies condensatrices et rayonnantes de la personne. En définitive, l'arbre joue par rapport au "soleil qui danse" le même rôle que les "cadrans de pierre" exercent auprès du "soleil qui marque l'heure exacte", à cette différence qu'il est un véritable archétype du dynamisme créateur alors que "cadrans de pierre" traduit plutôt une survivance.

Dans la troisième strophe, le ton exclamatif, dont le coup d'envoi est donné par "tant", dénote une persistance onirique. Combinant événement et réflexion, le présent "passent" et le signifié de "inaperçus" l'incorporent au réel. L'exploitation du possible a donc permis à la conscience agissante d'élargir son champ de vision et par là, de s'étonner de l'occlusion des vécus face à la vie et aux temps accueillants. En ce sens, "printemps" est le symbole-clé de toutes les convergences isomorphiques reliées à "soleil qui danse": "premier beau jour"; le mouvement vers l'"au devant" imaginé pour le "nous", l'"arbre". Sonnant le grand rassemblement des énergies temporelles, cosmiques et humaines, le printemps réclame l'exclusivité de la transformation et pousse l'immuable dans le chaos, c'est-à-dire tout ce qui n'est pas anarchie de mouvement tel l'univers ordonné et ordonnant des "cadrans de pierre". Ces préoccupations à vivre une réalité

idéale motivent la matérialisation du symbolisme dans la strophe suivante.

Dans la deuxième séquence, le symbolisme ne se nourrit donc plus comme tel de l'onirisme (deuxième strophe) et de la réflexion (troisième strophe), mais plutôt d'une imagination matérielle. Ainsi, la quatrième strophe oppose ("pourtant") à l'anonymat des printemps un printemps pour ainsi dire aperçu. Issue toutefois du travail effectué au plan du rêve et du constat, cette inversion repose sur la disposition à accueillir maintenant le printemps. La métamorphose est surtout remarquable au niveau du déroulement symbolique. Antérieurement, la nature (pouvant contenir entièrement dans le symbole de l'arbre) et l'humain (le locuteur) se conjuaient imaginativement dans la contemplation et l'observation du "soleil qui danse". Ici, le soleil observe tandis que le cosmos naturel témoigne d'un foisonnement. Voyons plus en détail l'accomplissement de cette antiphrase.

Le vocable "apprenti" renchérit sur la personnalité encore incertaine du soleil printanier et déjà annoncée par "danse" (première strophe). Il suppose aussi l'idée d'un apprentissage. Ajoutés à la personnification exprimée par "n'en croit pas", "ses yeux" et "ses oreilles", ces noyaux de sens harmonisent le solaire et l'humain, le cosmos aérien et le cosmos terrestre. La coïncidence des dynamismes ne cesse de se déployer à travers toute la strophe. Ainsi, même s'il hérite de l'étonnement ("n'en croit pas") et de la faculté d'observation réservées préalablement au locuteur, "l'apprenti-soleil" possède en outre une activité bien réelle. A cet effet, "retrouver" désigne (suivant l'image primaire) la faculté calorifique qui perce progressivement le "chaume" pour rejoindre une substance vitale,

attirée déjà par la luminosité solaire. Enfin, en connotant une idée de retrouvailles, l'affixe "re" sous-tend une temporalité cyclique propre aux croisements et aux échanges. À tous égards, le soleil personnifié condense toutes les énergies cosmiques qui veulent se fondre aux dynamismes terrestres. C'est le véritable miracle: la condensation cosmique, végétale et humaine, poussée par la suite jusqu'à l'éclatement créateur des forces.

Il nous reste à approfondir la nature des énergies terrestres et humaines conjuguées pour la circonstance. Dans le groupe complément formé par quatre composantes, "violettes des racines" remémore la symbolique arboricole. Ce syntagme insiste cependant sur l'enracinement terrestre du symbole, apparenté imaginativement au couple dans la deuxième strophe. En outre, les connotations florales ("violettes") appellent un accroissement de substance. Elles tendent à exprimer la fertilité et le fruit. En ce sens, l'essence terrestre la plus profonde se libère pour rejoindre le cosmos aérien et solaire. Par ailleurs, les trois autres composantes ("cri de l'oiseau", "furie de l'herbe" et "pas du poème") se placent également sur cette portée du monde intérieur, secret et alchimique, aspiré par le soleil. Chacune bénéficie d'une substantialisation humaine. "Cri" et "furie" assimilent les mondes animal et végétal à des manifestations de la parole qui forcent la reconnaissance par leur violence primitive et trop longtemps contenue. "Pas" amalgame le poème dans son auteur même. Cette série de rapports-métaphoriques et paradigmatiques témoigne encore une fois de la solidarité vitale provoquée par l'avènement printanier. Par ailleurs, la réunion de trois symboles de la parole, dont on a déjà souligné l'importance dans le recueil, est représentative d'une synthèse éclatante de l'âme

face au renouveau inespéré. On se rappellera avec profit la révélation progressive de la parenté isomorphique, convergente, puis constellante de l'oiseau, de l'herbe et de la conscience intérieure devenant parole(s), poème(s) et discours¹⁰⁷. Cette parole(s)-poème(s)-discours multiple, fondue dans le creuset du poème ("pas de poème"), explique les trois derniers vers de la strophe. Le désir intense ("qui nous tient tant à cœur fendre") de voir naître le poème vécu se heurte à l'incidence du réel. À ce propos, l'expression de la réalité ("hautement improbable plus éventuel qu'à venir") rejoint celle de "Nuit blanche" alors que l'enfance rêvée, dans ses rapports dichotomiques avec le réel, était présentée dans des termes presque identiques (voir "Nuit blanche", p. 171-173, strophe 7).

À première vue, la dernière strophe (troisième séquence) surprend par son sens et l'orientation particulière qu'elle donne à l'interprétation globale du poème¹⁰⁸. L'apparition du "tu" ("ta geste", "ta manière")

107 On se reportera à "Légendaire..." (p. 158-159, strophe 7), "paysage" (p. 162-163, strophe 6) et "Plus que naître" (p. 164-167, strophe 14) pour vérifier l'association entre l'herbe, la nature et la fertilité féminisante. Pour un lien précis entre le cri animal, le cri humain et le poème, on relira en particulier les deux dernières strophes du poème "Plus que naître" (p. 167, strophes 16 et 17). Enfin, on se souviendra du terme "discours" (voir "Viendra un temps...", p. 168-169, strophe 8) comme le symbole englobant les termes "paroles" ("Viendra un temps...", strophe 7) et "poèmes" ("Plus que naître", p. 167, strophe 17).

108 Dans l'édition originale de 1963, cette strophe n'existe pas. Comme on le verra, son signifié entoure la situation actuelle du couple. Par là, elle situe directement le poème dans le prolongement du précédent ("Obstacle", p. 177). Cette strophe a été ajoutée, croyons-nous, pour assurer plus d'unité à la tonalité générale de la série de poèmes formée par "À tes rivages..." (p. 176), "Obstacle" (p. 177), "Premier beau jour" (p. 178-179), "Noces" (p. 180), "A nous deux" (p. 181) et "Cheminement" (p. 182-183).

renoue avec la représentation dualiste du couple des deux poèmes précédents: "À tes rivages..." (p. 176) et "Obstacle" (p. 177). Le premier vers décrit le comportement du locuteur devant l'attitude féminine. L'élément verbal "respecte" renvoie à une réserve, voire une contrainte acceptée. Par ailleurs, "autant que faire se peut" parle sans doute des efforts en ce sens, mais tient compte aussi des facteurs incontrôlables en faisant allusion à l'ivresse printanière procurée au locuteur. Dans un autre ordre d'idées, les qualificatifs employés pour illustrer le comportement féminin ("geste", "manière") sont ambivalents. D'une part, "épouvante" et "tire-d'aile" entretiennent une parenté de sens avec "cri" et "oiseau" de la strophe précédente; "emporte-pièce" et "fureur" voisinent avec "cri" de "oiseau" et "furie" de "herbe". Ces rapprochements ouvrent une nouvelle perspective à l'interprétation. Sollicitée par "l'apprenti-soleil", la femme épouse les énergies naturelles en ébullition. Aussi, en regard du couple, l'idée d'un lien entre l'"apprenti-soleil" et le locuteur est séduisante. Elle dégage de fortes connotations sexuelles. D'autre part, le sens littéral de ces mêmes déterminants s'adresse à une réalité plus quotidienne qui atténue la portée du premier réseau de sens. "Tire-d'aile" indique alors des battements d'ailes rapides, comme dans une fuite. "Épouvante" transmet une peur forte et soudaine. "Emporte-pièce" et "fureur" signalent pour leur part une franchise presque brutale et une colère extrêmement violente, voisine même de la folie. D'ailleurs, si on se fie au grand nombre de déterminants, à l'insistance apportée par les trois occurrences du "et" de relance et à la substantivation des expressions "à tire-d'aile" et "à l'emporte-pièce", la strophe entière fait ressortir la distanciation de la femme et du locuteur dans la marche commune vers l'univers symbolique

printanier, élaboré jusque-là dans le poème. Le discours se ferme donc sur une antinomie qui révèle l'existence d'un fossé entre la rêverie et la réalité, entre le présent idéalisé et le présent factuel.

A la fin de "Obstacle" (p. 177), le "je" invitait le couple à se laisser bercer par le temps euphémisé. La première partie de "Premier beau jour" donne la réplique à cette convocation. Le vocable "printemps" en définit les valeurs salutaires en termes saisonniers. Cependant, les indices fournis par la dernière strophe rétablissent des liens avec le sens prioritaire de "Obstacle" qui nous montre un désaccord au sein du couple. On suppose alors que les trois premières strophes de "Premier beau jour" décrivent une conjoncture favorable pour l'esprit, le cœur et le corps. En ce sens, le soleil printanier est la clé de voûte de l'armature symbolique du texte. S'opposant à la nuit envahissante qui dominait le poème "Obstacle", il éclaire et réchauffe la conscience et le vécu qui obéissent depuis trop longtemps, semble-t-il, au soleil uniformisant et par là négatif qui "marque l'heure exacte sur les cadrans de pierre". Transcendant le soleil de l'habitude, il place donc ces derniers sur une trajectoire de la hauteur et les inscrit dans une symbolique des recommencements. Dès lors, revivifiés, cette conscience et ce vécu placent à leur tour les valeurs terrestres sur une orbite ascendante. En effet, centre céleste, le soleil allège la matière et l'être et les tourne vers l'altérité. Outre qu'il est un principe actif et mâle et qu'il dégage de leur gangue les racines de la sève et du sang ("la violette des racines"), emprisonnées "sous la chaume", il stimule le cosmos végétal ("la furie de l'herbe") à la hauteur et mesure le poème à l'espace ("le pas du poème"). On peut donc conclure que ce symbole éclipse

tous les autres. Il harmonise le terrestre et l'aérien, le vertical et l'horizontal, le rêve et la réalité. La réunification espérée qu'il recèle transparait à travers la symbolique de l'arbre, ce dernier étant implanté à la fois dans la terre et le ciel, et explique par ailleurs bien l'attitude conciliatrice du locuteur dans la dernière strophe.



POÈME 17

NOCES

1

1 ton cœur plus près du visage
2 et tes mains qui ne ressemblent à personne
3 nous les mettrons en gerbe

2

4 le soir se jettera sur les toits
5 pour effacer les ratures
6 des engoulevants obliques

3

7 l'heure à son gré passera
8 — tu démontres l'envers de l'endroit --
9 et la mer toute nue se jettera
10 dans la gueule des rivières

4

11 le soir allumera le cri
12 de la chouette et la chauve-souris
13 prolongera le silence

5

14 l'heure à son gré passera l'année
15 je fêterai les noces de toute la terre
16 avec tous les jours de ta vie

6

17 car je veux ce soir refaire
18 mon cœur avec tes mains de glaise

ANALYSE DU POÈME

"Noces"¹⁰⁹ polit la pyramide symbolique et imaginaire édiflée jusqu'à maintenant par chacun des poèmes du recueil. Toutefois, jamais un titre de poème n'avait encore évoqué avec autant de force un équilibre des contraires. Le terme "noces" rassemble en effet à lui seul les constellations d'images et de symboles antérieures¹¹⁰. Sa signification s'enracine d'abord dans le vécu du couple. A ce chapitre, les première et dernière strophes fournissent les indices d'un consentement mutuel à l'union. L'image de la femme divisée est maintenue ("tes mains qui ne ressemblent à personne") comme dans les deux poèmes précédents. Toutefois, l'absence dans la présence est compensée par une disposition à l'unité ("ton coeur plus près du visage"), conditionnée par le dynamisme masculin, volontaire ("car je veux..."). Cet encadrement imagier du couple, unifié dans l'immédiat, encode le discours selon une perspective future qui révèle progressivement toute la signification symbolique et imaginaire du poème. Fondé sur une harmonisation dynamique des dichotomies féminines ("nous les mettrons en gerbe"), le devenir se présente dès lors sous de nouveaux rapports amoureux et humains qui affectent le vécu temporel, spatial et cosmique. Ainsi, le temps se singularise (deuxième strophe) et travaille à réparer les échecs passés ("ratures"). Il ne s'offusque pas (troisième strophe) du bouleversement anarchique de l'ordre établi, provoqué par les ébats du couple et

109 Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 180.

110 "C'est par le pouvoir de répéter que le symbole comble indéfiniment son inadéquation fondamentale. Mais cette répétition n'est pas tautologique: elle est perfectionnante par approximations accumulées." (Gilbert Durand, L'Imagination symbolique, coll. SUP, "Initiation philosophique", Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 10).

en particulier de la femme ("tu démontres l'envers de l'endroit"). Surgit donc une nouvelle harmonie entre le temps, le monde et l'humain: "l'heure... passera" et "la mer... se jettera" (troisième strophe); "le soir allumera le cri" et "le cri... prolongera le silence" (quatrième strophe); "l'heure... passera" et "je fêterai les noces de toute la terre..." (cinquième strophe).

Le poème se divise en deux séquences. La première séquence (de la première à la cinquième strophe inclusivement) contient le présent et le futur. Le présent signifie le présent actuel, soit celui des faits et celui de la conscience. Le futur dénote un mouvement d'anticipation de la réalité à venir et s'incorpore au présent. La deuxième séquence (la dernière strophe) renoue avec le présent. En outre, la conjonction "car" la raccroche plus directement à la première strophe dans une suite de sens et de construction syntaxique. À la lumière de ces données, le mouvement d'anticipation constitue un bloc structural enchâssé dans le schéma propositif formé par les première et dernière strophes. Aux plans sémantique et symbolique, sa dimension prospective s'inspire de la rêverie et s'insère dans le présent d'existence et de conscience.

L'armature syntaxique et stylistique de la première strophe met au jour les principaux éléments du groupe appositif composé par les deux premiers vers. Le procédé d'inversion de même que la vocation de renforcement confiée au pronom "les" accentuent en effet les valeurs de "coeur" et "mains", attributs de la femme familière et aimée ("ton", "tes"). Par ailleurs, le portrait féminin extrêmement sommaire fourni par ces traits illustre à merveille la fragmentation actuelle de la personnalité féminine.

Cette note distinctive est d'ailleurs appuyée par le sens du syntagme "qui ne ressemblent à personne" qui signale l'exclusivité, le retrait ou encore l'isolement par rapport au reste du monde ("personne"). Apparentée à la fermeture déjà observée au début de "Obstacle" (p. 177) et à la fin de "Premier beau jour" (p. 179), la solitude féminine s'adoucit cependant par la proximité ("plus près du") de "cœur" et de "visage" ainsi que par le désir du locuteur, au nom du couple, de voir la femme réunifiée ("nous les mettrons en gerbe")¹¹¹. On peut donc affirmer que le sens de cette première strophe augure en faveur d'une valorisation de la femme et du couple. Au troisième vers, l'apparition du "nous" participe déjà d'une réconciliation du "tu" et du "je", conditionnelle toutefois à l'autonomie féminine retrouvée. En ce sens, la séquence suivante décrit l'espérance rêvée de ces retrouvailles et les profondes métamorphoses qu'elles entraînent dans la perception du vécu.

Dans la deuxième strophe, un symbolisme subtil épaulé l'apparition d'une première modification dans l'ordre temporel du vécu. L'opposition entre les actions exercées par "soir" et "engoulements" donne la clé de l'antiphrase. L'examen des annotations verbales révèle en effet une dénégation. Le syntagme "se jettera... pour effacer" retranche toute valeur à "ratures", ce dernier étant par ailleurs enté sur un même sens par rapport à "engoulements obliques". Une telle négation de la négation implique des valeurs symboliques et imaginaires importantes. Transition entre le jour et

¹¹¹ La rencontre du cœur et du visage s'inspire peut-être de l'image des larmes. Cette proposition expliquerait ici un certain fléchissement de l'intransigeance féminine constatée dans les deux poèmes précédents. Elle justifierait également l'espoir et l'adhésion du locuteur.

la nuit, "soir" n'est pas étranger au souci déclaré auparavant d'orchestrer les contraires. Ainsi, à travers "toits", "ratures" et "obliques" transparaît le facteur humain, transposé toutefois au plan de l'imagination nocturne et animale ("engoulevants"). Cet amalgame métaphorique recouvre néanmoins une réalité presque naïve: "soir" est le signe d'une nouvelle intimité du couple, qui jette l'oubli sur les efforts laborieux, mais futiles, fournis en ce sens par le passé.

La troisième strophe élargit le champ des réalités imaginaires et concrètes diffusées par les deux premières strophes. Concurrément avec ces dernières, une antinomie polarise son signifié. Le premier vers donne à voir l'image d'un temps nourri du fleuve mythique de la fugacité. Les trois derniers vers contrastent par le déploiement d'un mouvement inverse ("la mer... se jettera dans la gueule des rivières"). L'imagination privilégie les valeurs émises par le dernier mouvement. D'abord, la digression du deuxième vers, consolidée par les tirets, maintient le champ d'intérêt autour de la présence féminine ("tu") et rappelle au lecteur la perspective du présent à partir de laquelle s'effectue la projection en cours. Par ailleurs, la deuxième occurrence de "se jettera" lie isomorphiquement l'action pratiquée sur "toits" par "soir" (deuxième strophe) à celle de la mouvance marine, précipitée, dans la "gueule des rivières". Un déplacement d'ordre imaginaire a eu lieu: de la dimension temporelle à une dimension spatiale. Cette association, qui rattache le sens de la deuxième strophe à celui des trois derniers vers de la présente strophe, permet d'affirmer en outre que "l'heure" et "soir" indiquent des temps différents. La première dénotation possède des affinités avec le temps global qui suit arbitrairement son cours.

("à son gré"). La deuxième participe étroitement des correspondances amoureuses. Enfin, le mouvement spatial à rebours des deux derniers vers est calqué sur le comportement anachronique ("l'envers de l'endroit") de la femme. À ce propos, "démontres" confère à cette dernière la mission de révéler la face cachée des choses, donc du réel. Par ailleurs, fondue à l'élément marin coloré d'érotisme ("mer toute nue"), la femme possède la force primitive et sauvage des éléments naturels déchaînés qui abattent toute barrière, refluent vers toutes choses. Aux yeux du locuteur, la pulsion féminine, femelle, échappe à la relativité et propulse le vécu amoureux dans un temps et un espace recréés. Au plan de l'équilibre imaginaire, la spatialité féminisante s'oppose à "l'heure" comme "soir" aux "ratures" des "engoulevants obliques".

La quatrième strophe continue de soutenir le procédé antinomique inauguré à la deuxième strophe pour démontrer l'harmonie des contraires qui fonde la symbolique des noces. L'antithèse ressort ici de la confrontation de la lumière ("allumera") et de la noirceur (contexte de la nuit approchante), de la parole ("cri") et du silence ("silence"). La réapparition de "le soir" aligne d'abord le signifié sur le réseau liant l'action du couple ("nous les mettrons..."), le temps vespéral ("le soir se jettera..."), la femme ("tu démontres...") de même que l'espace marin et aquatique ("mer", "rivières"). Ensuite, le bestiaire en présence renforce la parenté. Cependant, la complémentarité (marquée par "et") de la chouette et de la chauve-souris, ayant une fonction de parole ("cri"---"silence"), est soumise au clair-obscur (on notera d'ailleurs que c'est le soir qui allume le cri de la chouette). Par là, elle appartient au symbolisme des recommencements primi-

tifs par lequel s'exprime la relation de couple. Cette strophe réunit donc symboliquement des volatiles dont les fonctions concomitantes reflètent l'harmonisation des différences. La coexistence animale est en elle-même le signe de la conjonction, puis de l'apaisement qui répondent au schème de l'avalage et de la digestion sexuelle de la strophe précédente.

La cinquième strophe synthétise et élargit à la fois le sens élaboré jusqu'à maintenant dans le poème. En reprenant en partie le premier vers de la troisième strophe, le premier vers renémore la présence permanente du temps global avec lequel le couple doit composer. L'adjonction du terme "année", en indiquant la répétition, étend à la durée l'amour décrit auparavant. En ce sens, l'expression du temps global suit parallèlement l'évolution du couple. En définitive, on retiendra que la notion de durée dépend de la perception que le locuteur a du caractère totalisant des noces de la terre avec la femme. À cet égard, une désignation hyperbolique témoigne au plus haut point du caractère déterminant de ce mariage comme catalyseur de toute l'expérience existentielle. Le terme "terre" suggère déjà en soi un tout. "Toute" apparaît dès lors comme une note pléonastique. Plus particulièrement, "toute la terre" regroupe les représentations antérieures du temps ("le soir se jettera...", "le soir allumera..."), des cosmos animal ("engoulevents", "chouette", "chauve-souris") et spatio-aquatique ("mer...gueule des rivières"). Cette totalité de l'expérience terrestre rejoint la nature et l'expérience intégrales de la femme. Deux homogénéités coïncident donc pour former une vaste homogénéité du cosmos matériel et du cosmos humain. La durée féminisée, conjointe à la durée matérielle, voire terrestre, concurrence le temps global, explique la joie du locuteur

("je fêterai...") et le décide à adhérer à la femme.

La conjonction "car", le présent "veux", l'immédiateté conférée à "soir" par le démonstratif "ce" de même que le retour des éléments "coeur" et "mains" situent la dernière strophe dans un prolongement étroit (à la fois syntaxique et structurel, sémantique et symbolique) de la première strophe. Par ailleurs, le signifié découle de la définition des "noces" à laquelle en arrive le "je" au terme de sa rêverie (fin de la cinquième strophe). Le syntagme "je veux" unit présent vécu et présent d'anticipation. Dans une même foulée, "ce soir" précise le caractère prochain de l'avènement choisi par la volonté. Mais ce syntagme entre aussi en rapport paradigmatique avec le temps de l'union rêvée ("le soir"). Dans les deux cas, il s'agit du même "soir" mais rendu à travers deux perspectives différentes: la représentation du futur vécu (dans la deuxième séquence) est la projection du vécu immédiat pressenti ici à travers "ce soir". Ailleurs, "mon coeur" renvoie à "ton coeur" et dénote l'adéquation sentimentale. Toutefois, "refaire" et "avec tes mains" redisent l'initiative féminine dans la restructuration intime. A ce propos, "mains de glaise", emprunté à l'art du modelage, symbolise la volonté potentiellement active dévolue à la femme ou dévoilée par elle lorsque le "je" se laisse guider comme c'est le cas ici. La femme est donc le médium de toutes les intimités humaines, temporelles, spatiales et cosmiques.

Dans la mesure où une eurythmie sémantique et symbolique constitue la synthèse en même temps que l'apogée d'un réseau d'images puisant à même les relations de couple, le poème "Noces" marque un tournant décisif dans le

recueil¹¹². Il est l'illustration de la fin d'un parcours ponctué tour à tour par la recherche risquée des profondeurs cosmiques de l'être pour retrouver l'unité perdue ("En Ouesse"), l'amour en tant qu'expérience limite de ces profondeurs ("À tes rivages..."), l'épreuve de la discordance amoureuse perçue comme l'expression de la division ontologique ("Obstacle"), les signes annonciateurs du retour à l'unité primordiale ("Premier beau jour"); enfin, ici, l'espoir d'une reconstitution prochaine du monde par l'intimité retrouvée du couple.

Compris de cette manière, les nombreux rapports paradigmatiques tissant la trame symbolique et imaginaire du poème laissent déchiffrer toutes les étapes d'un mythe de l'éternel recommencement. Les errances dans le temps et l'espace (dans "En Ouesse") découlent de l'éclatement d'une homogénéité originelle. Dès lors, l'iconographie du couple décentré, divisé en univers mâle et femelle ("À tes rivages..." et "Obstacle"), doit se comprendre selon l'optique imaginaire et mythique, comme le résultat de la rupture primordiale. Mais la gémellité contient aussi le seul espoir possible des recommencements. Le retour édénique signifié par la symbolique des noces est alors moins un fusionnement des dichotomies qu'une solidarité des différences mâle et femelle, temporelle et cosmique, humaine et matérielle (terrestre). Le texte démontre en outre que la nouvelle homogénéité ou gémellité passe par la féminité primitive, presque violente, accouplée à la terre

¹¹² "En Ouesse" ouvre le cycle et "Noces" le ferme. "À tes rivages..." (p. 176), "Obstacle" (p. 177) et "Premier beau jour" (p. 178) sont les moyens termes. Ce volet polarise initialement (dans "En Ouesse") autour de la découverte de l'"île" comme objectif ultime des itinéraires du couple. Par la suite, l'expression est absorbée par les préoccupations amoureuses entourant chacun des partenaires.

fertile ("les noces de toute la terre" avec "tous les jours de ta vie"). Accordée à la nuit, la femme est à la source du schème de la digestion sexuelle ("la mer toute nue...") par lequel est représentée l'inversion de l'hétérogénéité en homogénéité temporelle et cosmique, c'est-à-dire en durée. Le schème rythmique rattaché aux connotations sexuelles et amoureuses sous-jacentes commande donc tous les rapports paradigmatiques conduisant à l'antiphrase de l'unité perdue en unité retrouvée. Enfin, toujours dans cette perspective, "Noces" est le discours d'une magie rituelle, archétypale, qui confine au sacré. L'espérance d'être de nouveau au cœur de l'être, du temps, de la terre et du cosmos donne son sens véritable au désir de durer manifesté à la fin ¹¹³.

¹¹³ "... tout temps est susceptible de devenir un temps sacré; à tout moment, la durée peut être transmuée en éternité." (Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Paris, Petite bibliothèque Payot, (1964), 1977, p. 333).

POÈME 18

A NOUS DEUX

1

1 ton corps n'est pas

2 ainsi fait

3 pour mentir

2

4 les routes se sont tournées contre moi

5 tel un langage trop élevé pour qu'on le parcoure

6 sans ailes

3

7 mon corps n'est pas

8 un vain mot

4

9 alors j'ai pris la vie comme une alouette

10 qui n'a jamais été chantée avant ce jour

11 et nous nous sommes compris avec des gestes

5

12 à ces mots

13 j'ai pris feu

6

14 et nous avons tenu tête aux prophètes

15 qui n'utilisent pas ce vocabulaire

16 et nous avons perdu pied devant cet héritage

17 et nous avons épilé mot à mot le corps à corps

7

18 et les poissons empêtrés dans les filets

19 ont avalé les bulles du silence

ANALYSE DU POÈME

Comme les cinq poèmes précédents ("En Ouesse", "A tes rivages...", "Obstacle", "Premier beau jour", et "Noces"), "A nous deux"¹¹⁴ fait partie du cycle consacré au couple. Par rapport à l'expression d'ultime intimité charnelle révélée par "Noces", il marque un pas vers la finalité du couple. A première vue, on croirait cependant que le poème traduit une régression par rapport à l'union éclatante ressortissant au poème précédent. De ce point de vue, le découpage occasionné par "ton corps" (première strophe) et "mon corps" (troisième strophe) pourrait suggérer une rechute dans la dissolution après une rencontre intense mais éphémère. Cependant, le sens positif du titre de même que la signification valorisante du souvenir déployé largement tout au long du poème, à travers le passé composé, éclairent la fonction véritable de cette apparente dichotomie. Cette dernière est en fait la mise en relief d'une réaffirmation. Aussi, suivant le déroulement du souvenir (dans les quatre dernières strophes), on apprend au contraire qu'une forte solidarité des partenaires du couple (les nombreuses occurrences du "nous" le prouvent) a dominé le passé dont il est question ici et forme la substance même du présent. Symboliquement, la polarisation de la vie, de l'alouette, de la femme et du locuteur (quatrième strophe) renchérit sur l'éclatante cristallisation charnelle de "Noces". Mais ce qu'il y a d'original dans le texte, c'est la vocation nouvelle insufflée à l'expérience unitaire face à un obstacle précis, mais absent de "Noces": les "prophètes" et leur "vocabulaire" (sixième strophe). A ce chapitre, l'événement

¹¹⁴ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 181.

inscrit au coeur du souvenir donne à voir un rapport métaphorique entre la vie sexuelle et le chant ("j'ai pris la vie... qui n'a jamais été chantée..."), entre l'expression corporelle et la parole ("avec des gestes" --- "à ces mots") et enfin, plus particulièrement entre la sensualité du couple et la parole articulée en phrase ("et nous avons épilé mot à mot le corps à corps"). Langage instinctuel et sensible, l'émanation amoureuse s'est heurtée naturellement au langage antithétique des prophètes, institutionnalisé depuis toujours, semble-t-il. Les deux se sont affrontés (sixième strophe). Par ailleurs, la relation entre le souvenir et le présent actuel sous-entend un affrontement permanent. Le langage des prophètes persiste après les premiers heurts auxquels le souvenir fait allusion. En ce sens, l'évaluation du vécu actuel (dans les première et troisième strophes) recouvre une réaffirmation correspondant à l'énergie combative démontrée par le couple dans le passé. On voit en effet le "je" renouveler sa foi dans l'expression charnelle.

Le souvenir fait donc partie intégrante du présent de conscience. Une telle assimilation marque profondément la structure du poème. Au début, les deux composantes sont présentées séparément pour qu'on distingue la personnalité de chacune. A ce sujet, les strophes impaires (les première et troisième strophes) ouvrent la porte au présent tandis que la strophe paire laisse place au souvenir. D'autre part, l'encadrement strophique et graphique du souvenir par le présent reflète bien l'incorporation du phénomène récurrent au présent. Dans le reste du poème (les quatre dernières strophes), les nuances sont abolies. Le souvenir envahit totalement le champ de conscience, à l'exception de deux indices qui maintiennent le lien avec le

présent: "qui n'a jamais été chantée jusqu'à ce jour" (quatrième strophe) et "qui n'utilisent pas ce vocabulaire" (sixième strophe). On notera que les strophes impaires perdent alors leur fonction initiale. Malgré cet ensemble homogène, on peut diviser le texte en deux séquences. La première, constituée par les trois premières strophes, détaille la situation actuelle du couple (dans les première et troisième strophes) dont l'orientation dépend toutefois d'un échec personnel passé (deuxième strophe). La deuxième séquence (les quatre dernières strophes) rappelle les grandes lignes et la portée du souvenir. Sémantiquement et symboliquement, ce volet se présente comme une conséquence (indiquée par "alors" au début de la quatrième strophe) de l'événement personnel (évoqué à la deuxième strophe) qui devient l'encodeur des événements relatés ici.

La similarité et la disposition des composantes syntaxiques, stylistiques et sémantiques des première et troisième strophes apparentent la femme (le "tu": "ton corps") et l'homme (le locuteur: "mon corps") à une même situation. L'accent mis sur "corps" regroupe d'abord ces derniers autour de l'expression amoureuse et charnelle déployée dans les poèmes précédents. Cependant, "mentir" et "mot" inscrivent les corps, donc la femme et l'homme, dans un rapport métaphorique avec la parole. L'assimilation est d'ordre utilitaire: les deux corps sont des outils du langage. Par ailleurs, la signification de "mentir" et celle de l'épithète "vain" confèrent à la fonction corporelle des valeurs négatives que le syntagme "n'est pas" annule cependant. En fait, cette dénégation réaffirme l'expression charnelle comme médium de vérité dans la recherche d'un devenir. Plus précisément, la négation laisse d'abord deviner un certain échec devant

l'obstacle. Par la suite, renouvelant la validité du médium, la dénégation indique la poursuite du cheminement dans la voie antérieurement choisie. Dans les strophes suivantes, le rappel détaillé des moments du souvenir explicitera les raisons d'une telle option en faisant notamment ressortir l'écart conflictuel, toujours vivace, entre le langage des prophètes et l'expression du couple.

Le passé composé ("se sont tournées") de la deuxième strophe introduit le souvenir. Cependant, encore largement greffée sur le présent (son encadrement par les valeurs de présent des première et troisième strophes en fait foi), la réminiscence est décantée par la réflexion critique. Ainsi, dès le premier vers, on apprend qu'un événement de l'histoire personnelle du locuteur a justifié les incidents décrits dans les quatre dernières strophes et, par delà, explique le jugement porté dans les première et troisième strophes. Participant de la symbolique du voyage fréquemment rencontrée jusqu'à maintenant dans le recueil, "routes" est ici une image du mauvais destin ("se sont tournées contre moi"). À travers cette représentation transparait une impuissance à évaluer et à vivre adéquatement la réalité d'alors. La comparaison (inaugurée par "tel") des deux vers suivants précise symboliquement l'implication de ce revers en rapport avec la parole. Chacun de ses membres ("tel un langage trop élevé" et "pour qu'on le parcoure sans ailes") correspond symétriquement à chacune des composantes de l'antinomie formée par "routes" et "moi". Selon cette concordance, le destin est une parole d'élévation ("trop élevé") qui échappe donc à l'attraction terrestre, voire matérielle. Par ailleurs, associée au vol de l'oiseau ("ailes"), cette parole peut aller dans tous les sens et rapprocher ciel et

terre, réalisme et idéalisation. Enfin, sur un autre plan, "pour qu'on la parcoure" lie directement cette métaphore du destin à l'humain ("on") et indirectement au locuteur. On retient de cette fabulation que les voies humaines du destin doivent se nourrir à un monde multiple de la hauteur où peuvent se conjuguer les énergies humaines, matérielles (terrestres), temporelles, spatiales et cosmiques. Suivant une telle conceptualisation du devenir, l'échec du locuteur (on remarquera l'absence du couple dans cette strophe) est attribuable à l'appauvrissement de sa parole, à son manque de substance et par là de dépassement.

La disposition graphique, l'amplitude du vers, le passé composé et "alors" rattachent la quatrième strophe à la deuxième. Parmi ces aspects, "alors" est l'indice le plus révélateur de l'organisation sémantique. Sous-tendant une notion de temps consécutif, cette ligature révèle en effet la postériorité des deux actions principales, exprimées par "j'ai pris" et "nous nous sommes compris", par rapport à l'action dénotée par "se sont tournées contre moi" (deuxième strophe). "J'ai pris" manifeste donc l'acte posé par le "je" après avoir constaté son infortune. Ce geste renouvelle son approche devant la vie et le sort de l'impasse existentielle où il était plongé. À ce propos, la comparaison entre la vie et l'alouette ("la vie comme une alouette") est intéressante à plus d'un égard. On sait la grande popularité littéraire de l'alouette comme emblème de la transparence et de la sublimation¹¹⁵. Le vol très haut de l'alouette concorde métaphoriquement

¹¹⁵ Dans *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1973, "a à che", p. 41, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant abondent dans ce sens en s'appuyant sur Bachelard: "Gaston Bachelard... observe que l'alouette est une "image littéraire pure", son vol très haut, sa petite taille et sa vitesse l'empêchant d'être "vue" et de devenir une image picturale. Métaphore pure, l'alouette devient dès lors symbole de "transparence, de dure matière, de cri"... Au terme de sa subtile analyse, Bachelard fait de l'"alouette pure ... le signe d'une sublimation par excellence".

avec la relation existant entre la fortune ("les routes") et le "langage trop élevé pour qu'on le parcoure sans ailes". Il y a donc adéquation entre "routes", "langage trop élevé", "vie" et "alouette". S'approprier la vie équivaut à conquérir le destin. Enfin, cette harmonisation a provoqué la floraison du couple. En ce sens, la coordination "et" présente le deuxième événement ("nous nous sommes compris") en surcroît. Elle en fait une conséquence du premier geste. Par ailleurs, "avec des gestes" humanise les valeurs inhérentes à la constellation de l'alouette. En incorporant la vie rêvée au réel, l'amour résout l'énigme du destin et permet d'être de plain-pied avec ce dernier. En outre, il transforme le langage et la parole chantée en "gestes". L'insertion de la parole pure, originellement abstraite, dans l'expression instinctuelle, primitive du corps, ne cesse de s'intensifier dans la suite du poème. En ce sens, toutes les dénотations préalables, relatives à la parole et au langage, cristallisent, à ce stade-ci, autour du terme "gestes".

La cinquième strophe inaugure un plan sémantique s'étendant jusqu'à la fin du poème. L'homogénéité est visible au procédé anaphorique utilisé. Dans les deux dernières strophes du poème, les quatre occurrences de "et" et les trois de "nous avons " soulignent l'addition de quatre actions engendrées par une première. Dans la cinquième strophe en effet, le sens fort de "j'ai pris feu", signifiant s'enflammer, explique la profusion de celles-là. Par ailleurs, l'action prédominante dépend elle-même d'un stimulus: "mots" qui renvoient directement à "gestes". Ce fil conducteur confirme l'association de l'amour et du langage. Mais comme à la strophe précédente, alors que la volonté du "je" commandait l'union du couple

("j'ai pris la vie" --- "nous nous sommes compris"), la démarche du couple est entrée sur le dynamisme entreprenant du locuteur.

Dans la sixième strophe, une première action ("nous avons tenu tête") oppose le couple, et les prophètes. Alimentée par la parole dénonciatrice du locuteur, elle démontre plus précisément l'affirmation agressive du couple contre les représentants symboliques du passé ("héritage"). La subordonnée appositive du deuxième vers précise le type d'affrontement dont il s'est agi. Le démonstratif antéposé associe "vocabulaire" à "gestes"- "mots" tandis que la négation "qui n'utilisent pas" définit par opposition le langage prophétique que, par déduction, on peut croire désincarné, exsangue. Par ailleurs, une deuxième action inverse négativement les valeurs de la première. En effet, le sens de "avons perdu pied" suppose un net recul devant le langage dévorateur du passé perpétué par les prophètes. Cependant, une troisième occurrence de "et" signale une seconde opération, décisive celle-là, et dont le résultat nous sera donné à la strophe suivante. Pour le moment, contentons-nous de dire que "épelé", "mot à mot" et "corps à corps" réitèrent la profession de foi à l'endroit du langage amoureux. Chaque unité de la chaîne parlée correspond point par point à chacun des gestes amoureux. Cette équivalence vise la représentation de l'amour comme une arme bien huilée brandie sur les pontifes. L'arme-parole de la solidarité étant bien fourbie, le couple a pu passer à l'attaque¹¹⁶ et afficher le drapeau d'une première victoire.

116 Cette expression de l'agressivité guerrière rejoint celle qu'on a rencontrée à la fin de "Obstacle" (p. 177, strophe 5):
 laissons ma mie au temps
 le soin d'attaquer les statues

D'une part, le "et" de relance situe la dernière strophe dans un étroit prolongement de contenu avec les deux précédentes. D'autre part, le détachement strophique met en relief l'idée qui constitue la conclusion: le corps amoureux et la parole organisée se sont unis pour former un langage subversif. Suivant le déroulement symétrique de sens, tournant autour de l'opposition "couple"-"prophètes", "poissons" est un isomorphe de "prophètes" et "filets" l'est de la bivalence transmise par "mot à mot" et "corps à corps"¹¹⁷. L'agencement métaphorique tire toutefois tout son sens de "empêtrés" ainsi que de l'image de la noyade déployée au second vers. À cet égard, "filets" est isomorphe des "épures des portulans" et des "maillons des archéologues" de l'avant-dernière strophe du poème "En Ouesse" (p. 175, strophe 11). Dans les deux cas, la conscience imaginante puise dans le même réservoir imaginaire, mais les modalités de sens sont fort différentes. Dans "En Ouesse", le naufrage est le signe d'une conscience embryonnaire qui, évaluant mal les voies du devenir, ne maîtrise par conséquent pas son destin:

• quand toutes îles et tous coquillages
 — et même les naufrages de vacances —
 furent pris entre les épures des portulans
 et les mailles des archéologues
 on s'aperçut...

qu'une île introuvable
 manquait à nos itinéraires:
 toujours la même
 prochaine et marraine¹¹⁸

Ici, au contraire, l'image de la noyade neutralise l'élément destructeur

¹¹⁷ La transposition métaphorique de l'univers amoureux au monde marin ramène le débat au niveau de la représentation imaginaire du parcours intérieur qu'on retrouvait dans "En Ouesse" (p. 174-175). Ce retour au monde familier du locuteur prépare l'orientation du poème suivant.

¹¹⁸ Dans le poème "En Ouesse", p. 174-175, strophes 11-12.

s'opposant à la définition du couple, donc du destin humain. On peut donc penser que "silence" souligne l'état des poissons, donc des prophètes, réduits à l'impuissance. La parole cimentée en langage contestateur et propulsée par la nomination des ébats amoureux a donc permis de mater pour une première fois le "vocabulaire" des prophètes. Au-delà, elle a implanté chez le couple et le "je" la conviction d'une permanence de leur expression. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la signification du titre et des deux premières strophes impaires.

On a vu que dès la première strophe, une dialectique symbolique investit les valeurs du présent. La locution "n'...pas" est le signe manifeste d'une antiphrase qui inverse les valeurs négatives de "mentir" et stimule le déploiement d'une symbolisation antinomique jusqu'à la fin du poème, jusqu'à un déséquilibre final en faveur du couple. Cette armature antithétique qui sous-tend un rapport de force, on pourrait la traduire comme suit: langage-vérité-amour du couple contre langage-mensonge-vocabulaire des prophètes. Les isomorphes "corps" ("ton" et "mon corps"), "ailes", "vie", "alouette", "gestes", "(pris) feu", "corps à corps" et "filets" structurent la constellation positive. La constellation négative se compose des symboles et des termes "prophètes", "vocabulaire", "héritage" et "poissons".

Au plan de l'imaginaire, contrairement à "Noces" où l'harmonisation sortait d'un riche fusionnement des contraires, l'équilibre s'obtient ici au prix d'une conquête agressive. Dans ce sens, "À nous deux" confronte l'union effective du couple avec l'obstacle qui menace son droit d'être au monde. L'amour change de régime imaginaire. De nocturne qu'il était

dans "Noces" par l'assimilation cosmique de toutes les énergies vitales à la source de l'être féminin, il devient diurne. Digestion sexuelle (schème de l'avalage) convertie en verbe flamboyant ("à ces mots j'ai pris feu"), il ne cesse de rassembler ciel et terre dans les gestes du sang. C'est cette incarnation dans le réel, qui inverse un destin préalablement projeté vers le bas ("les routes se sont tournées contre moi"), enlisé dans un passé vivace dont l'inertie répétée dévore l'essence même de l'être tendu vers l'avenir. En ce sens, il est significatif que l'expérience de couple décrite naisse du souvenir. Le présent innovateur ne peut surgir que d'une catharsis qui agit à la source même du mal qui, lui, débute profondément dans le passé. Un passé positif d'égale force se substitue donc à un passé néfaste, une parole régénérée supplante une expression qui dégrade progressivement la vie à force de répétitions. En définitive, les gestes amoureux, construits "mot à mot", constituent comme le dépôt sédimentaire d'un langage qui manifeste la transcendance du désir et par là de la réalité humaine, seule capable de bâtir le monde à chaque instant. Avant la parole sexualisée, le monde semble ici n'être qu'une actualité sans intérêt, une hémorragie en pure perte du destin dans le temps. Cette parole apporte connaissance et conscience accrues du destin.

POÈME 19

CHEMINEMENT

1

1 ce qui t'arrive m'attend...
 2 et le printemps ne m'aurait pas
 3 suffi ni tous les soleils cherchant
 4 à étouffer les oiseaux par surcroît
 5 de fleurs

2

6 les dieux les plus humains
 7 rien ne nous retient de les répudier
 8 tout à fait... des pas nous précèdent
 9 de loin... j'accélère le pas
 10 qui me rejoint

3

11 ce qui t'arrive m'attend...
 12 nous disposons de la vie pour
 13 compenser les erreurs du compas...
 14 les herbes ont démontré
 15 le peu d'estime qu'avions pour
 16 le bronze des statues

4

17 l'avenir de la terre
 18 l'avenir trop vaste pour mettre
 19 en doute l'oiseau qui se change
 20 en cri et s'allège d'autant
 21 d'autant nous engourdit

5

22 l'été n'est pas un pays...
 23 je sens sur mes épaules le poids
 24 de tant de paroles qu'on ne peut
 25 rendre à personne... l'été n'est pas
 26 un avenir

6

27 ce qui t'arrive m'attend...
 28 et nous respectons quoi qu'on dise
 29 le moindre des vivants bien
 30 plus que le plus grand des obélisques

7

31 naguère te semble étroit...
 32 et ne songeons pas un seul instant
 33 que la mort est moins large que jamais
 34 moins vaste que toujours
 35 plus fertile que terre et mer

8

36 les cris n'arrêteront pas de mûrir
 37 pour que je les rejoigne

ANALYSE DU POÈME

Le titre même du poème "Cheminement"¹¹⁹ révèle une progression lente et pénible, d'un point à un autre, qui structure en profondeur le discours symbolique et imaginaire du poème. Les nombreuses références au "nous" et au "je" indiquent qu'il s'agit du parcours intérieur du couple duquel se détache toutefois avec netteté celui du "je", à la fois protagoniste dans le vécu et auteur de la parole et du poème. Dans ce sens, les nombreux points de suspension et les strophes placées sur un même plan reflètent le déroulement d'une conscience qui informe au ralenti, mais de manière constante le discours. Par ailleurs, l'image de base nous montrant une évolution d'un endroit à un autre se découpe en plusieurs plans de l'image qui organisent progressivement le matériau de conscience. Mais un niveau est capital parmi tous. Il ponctue les grands moments du texte et sert de cadre référentiel aussi bien à la conscience en mouvement qu'à la structure du poème. En effet, le premier vers, répété intégralement au premier vers de la troisième strophe ainsi qu'au premier de la sixième, contient l'embryon d'une dialectique qui se développera par la suite au plan des résonances temporelles. Cette dimension mérite qu'on s'y attarde, car elle nous permet de procéder à la répartition des séquences.

À première vue, le sens des syntagmes "ce qui t'arrive" (v. 1) et "m'attend" (v. 1) suggère une distance entre la femme et l'homme. Mais cet écart est un trompe-l'oeil. La suite du poème nous apprenant que le couple

¹¹⁹ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 182-183.

est accordé, il ne peut s'agir, d'une part, que d'une différence dans l'évolution de la femme et de l'homme, l'une devant l'autre. Dès lors, le plan anecdotique en filigrane dans le poème peut correspondre à l'histoire du cheminement déjà accompli par la femme. C'est ce parcours que le locuteur nomme et expérimente à son compte (les allusions à son expérience actuelle le prouvent) pour rejoindre sa compagne. D'autre part, cette distinction dans l'image et dans les faits structure la conscience et l'insère dans une démarche dialectique qui traite aussi bien de sa propre expérience que de celle, plus englobante, du couple tendu vers l'avenir. En effet, les deux syntagmes déjà mentionnés sous-tendent également les deux principaux champs temporels du poème: le présent ("ce qui t'arrive") et le futur ("m'attend"). Alors, l'expérience de l'homme et de la femme comme couple concorde avec celle des individus. Les deux participent dans un débat métaphysique où l'avenir dépend d'un langage qui libère un présent déchiré par un passé destructeur.

Nous pouvons diviser le poème en trois séquences. La première comporte les deux premières strophes. Après avoir soupesé l'importance d'un passé heureux (première strophe), le locuteur conclut pourtant à l'insuffisance de ce passé par rapport à un autre passé qui, celui-là, dévore le présent (deuxième strophe). Divisé, le présent contient néanmoins une volonté de changement ("rien ne nous retient...") qui crée symboliquement l'avènement ("des pas nous précèdent..."). Dans la deuxième séquence (les troisième, quatrième et cinquième strophes), l'accent est mis sur le présent de même que sur le futur imaginé. Le présent ("nous disposons de la vie pour...") propage un optimisme qui infirme le mauvais passé, commence de

promouvoir l'avenir comme une manifestation du réel ("l'oiseau qui se change en cri") et ajuste en conséquence le présent (cinquième strophe). Dans la troisième séquence (les trois dernières strophes), le locuteur renouvelle ses promesses de foi dans la démarche du couple (sixième strophe). Mais il rappelle également le caractère irréel de l'avenir pressenti, voulant par là mettre en garde contre le passé destructeur toujours actif dans les faits (la septième strophe). Enfin, en prenant en mains son propre destin, qui est un destin de parole libératrice ("cris"), il assume la prise en charge de la démarche du couple et par là, se place à l'avant-garde de l'avenir.

La première séquence répond à une première étape du travail de la conscience. Elle laisse prioritairement la place aux récurrences du passé que le locuteur pèse à la lumière du retard constaté dans son cheminement par rapport à la femme. Une lecture d'ordre symbolique éclaire cette signification. Les quatre derniers vers de la première strophe font écho à une expérience valorisante du couple dans le passé. Ainsi, "printemps", "soleils", "fleurs" et "oiseaux" résument l'accession prodigieuse, miraculeuse du couple à l'intimité charnelle et fertilisante symbolisée par le "verger" dans "Premier beau jour" (p. 178-179). Cependant, la réitération du bonheur est ici assombrie par une antinomie ("cherchant à étouffer") qui oppose "printemps", "soleils" et "fleurs" à "oiseaux" et fait ressortir d'autant le dernier symbole. Dans "Premier beau jour", il était question du "cri de l'oiseau" (p. 178, s.4, v.18); maintenant, on parle des "oiseaux". Ce pluriel s'explique par des transformations subséquentes du symbole dans le poème. Le fait qu'il "se change en cri" (s. 4, v. 19-20), qu'il soit isomorphe de "paroles" (s. 5, v. 24), puis qu'il devienne "cris" (s. 8, v. 36) dans le finale, métamorphose l'oiseau en une expression de la parole

multiple qui habite déjà la conscience à ce stade-ci. Par ailleurs, si on se fie, par opposition, au caractère naturellement totalisant du "printemps" de même qu'à l'expression hyperbolique rattachée à "soleils" ("tous") et "fleurs" ("par surcroît"), on peut penser que les oiseaux portent en même temps tout le poids des préoccupations d'ordre réel, symbolique et imaginaire de cette conscience. Enfin, le syntagme verbal "ne m'aurait pas suffi" (conditionnel passé renvoyant à un futur du passé) signale bien la portée du jugement: une expérience durable du "miracle" tel que décrit dans "Premier beau jour", n'aurait pas comblé entièrement les attentes du locuteur face au futur.

La première partie de la deuxième strophe ("les dieux ... tout à fait") situe plus clairement au cœur du problème. Le caractère polythéiste de l'univers auquel ils renvoient, la note péjorative transparaissant à travers "les plus humains" de même que leurs affiliations avec les "prophètes" suspects et contestés dans "À nous deux" (p. 181, s. 6) et les "statues" dans "Obstacle" (p. 177, s. 5) font des "dieux" le symbole d'un passé destructeur, omniprésent et omnipuissant. Par le poids de culpabilité qu'il charrie avec lui, ce passé incline l'humain sinon au désespoir, du moins à la difficulté de vivre. Cette tendance au désespoir est toutefois euphémisée par l'expression d'une volonté ("rien ne nous retient") affirmant sans ambages le droit légitime ("répudier") à expurger totalement ("tout à fait") le présent de tout ce qui empêche l'humain d'être¹²⁰. Cette

120 À ce chapitre, on peut rapprocher "répudier", signifiant la rupture d'un mariage selon les formes légales et par une décision unilatérale et "en bonne et due forme", expression à caractère juridique utilisée dans "Obstacle" (p. 177, s. 5) en parlant du combat mené contre les "statues".

possibilité de tuer la mort suffit à provoquer la vision d'un avenir possible. Le reste de la strophe corrobore ce mécanisme intérieur où la volonté peut intervenir pour changer le cours des événements et renouer avec la vie située toujours en avant de soi.

En effet, en deux temps ("des pas nous précèdent..." et "j'accélère le pas..."), la seconde strophe présente la vie comme un avenir lointain ("de loin") que le "nous" et le "je" n'ont pas encore rejoint. En ce sens, les deux occurrences de "pas" s'opposent par le sens à "dieux". Toutefois, en rappelant le déblocage occasionné par l'intention déjà effective de purifier le présent du mauvais passé qui l'accompagne, "j'accélère" annonce déjà une réduction de l'écart existant entre le présent et le futur. Dans le même sens, "le pas qui me rejoint" représente un début d'harmonisation intérieure chez le "je", équilibre du passé et du présent rendu possible grâce à l'insertion du présent dans la voie de l'avenir. Enfin, un dernier aspect mérite d'être relevé: le symbolisme de "pas". S'opposant à "dieux" par son allégeance au devenir, "pas" est un isomorphe de "oiseaux" et par là de la parole multiple. Cette parenté se renforce d'ailleurs au contact de "répudier" qui appelle un verbe de la hauteur et de la dénonciation. En outre, on se souviendra de l'usage du même terme dans "Premier beau jour" (p. 178, s.4) pour qualifier le poème, symbole du rassemblement et de la solidarité de toutes les paroles nécessaires pour contrer le passé puissamment organisé depuis des millénaires:

pourtant il n'en croit pas
ses yeux ses oreilles
l'apprenti-soleil
de retrouver sous un chaume
le cri de l'oiseau
la furie de l'herbe... ou même
le pas du poème

.....

De ce point de vue, le pas serait le symbole spatialisant et personnalisant de la parole, donc d'une incarnation dans le réel et l'humain.

Dans la deuxième séquence (les trois strophes suivantes), le rapport entre le présent et l'avenir s'accroît jusqu'à prendre figure d'un fusionnement métaphorique des deux dimensions dans l'imaginaire. L'avenir substantifie déjà le présent, ce qui permet à la conscience de jeter un regard critique sur la pauvreté du réel vécu par l'humanité entière. Dans la troisième strophe, la répétition du premier vers emboîte d'abord la nouvelle étape du cheminement dans la voie tracée par l'intuition à la source de l'écriture du poème. Les deux vers suivants, en condensant le rapport d'opposition entre présent-avenir et passé, reflètent bien l'évolution d'une conscience parvenue à identifier clairement la nature de la division ontologique. Dans le syntagme "nous disposons de la vie", le présent "disposons" indique le pouvoir d'asservir dès maintenant la vie à ses fins¹²¹. En outre, les connotations de potentialité qu'il projette appellent une continuité dans le futur. Cette métaphore, fondant le présent et le futur dans un même pouvoir ou équilibre, rachète ("pour compenser") les effets du mauvais passé symbolisé par "erreurs du compas"¹²². Par ailleurs, dans les trois derniers vers de la strophe, les réminiscences entourant une expérience

121 Au plan du recueil, on saisira l'évolution d'une conscience qui assume son destin en comparant la relation présent-passé d'ici avec celle contenue dans le finale du poème "Obstacle" (p. 177, s. 5). La vie fait ici partie intégrante du couple qui peut s'en servir comme il l'entend. Dans "Obstacle", le couple ne la possède pas. C'est pourquoi il s'en remet au temps, substitut de la vie.

122 "Erreurs du compas" est une récurrence de l'image "erreurs de tournures" dans "En Ouesse" (p. 174, v. 21), poème où "compas" apparaît également (p. 175, s. 9). Réunis dans "erreurs du compas", ces aspects reprennent l'idée d'une mauvaise orientation du destin humain.

ce sentimentale décisive ne sont sans doute pas étrangères à cette expression vigoureuse de la solidarité du présent et de l'avenir pour corriger une trajectoire trouble, mal engagée dans le destin. Ainsi, la conscience se rassure dans le souvenir de l'acquis. À cet égard, on considérera "herbes" comme l'un des symboles (récurrents dans le recueil) liés à la constellation de la féminité, du printemps et de la fertilité en général¹²³. En d'autres mots, les "herbes" sont indicatives de la parole du cœur, c'est-à-dire de la sensibilité et de l'instinct qui marient les énergies humaines et les énergies naturelles. À l'opposé, "bronze des statues" est une expression isomorphe de "dieux", donc du mauvais passé. Par ailleurs, le syntagme "ont démontré", qui veut dire: ont fait la preuve, va dans le sens de l'expulsion légale notée auparavant pour "répudier". On peut alors conclure à l'agglutination de la partie positive du passé remémoré autour du magma imaginaire présent-avenir pour "compenser" justement les "erreurs du compas". Toutefois, rappelons que "herbes" participe du symbolisme printanier déjà jugé impropre à vaincre totalement le passé et son poids de mort. Par conséquent, la nouvelle orientation cherche sa voie dans un surcroît de substance: la parole revendicatrice contenue dans un devenir en puissance. C'est ce qui explique l'insistance sur le devenir dans la strophe suivante.

Dans la quatrième strophe, l'accentuation du ton, les deux occurrences de "avenir" présentées de surcroît par un procédé anaphorique de même que la totalité et l'ampleur signifiées respectivement par le déterminé-

123 Pour quelques exemples, on se rappellera les "herbes aiguës" qui "percent le froid du petit matin..." dans "Légendaire..." (p. 158, s.7); une "fille autour de l'eau parmi les herbes de sa chemise" dans "Paysage" (p. 162, s. 6); la "furie de l'herbe" dans "Premier beau jour" (p. 178, s. 4).

tif "terre" et l'épithète "vaste", privilégient en effet le devenir comme réservoir imaginaire où puise le présent pour rédimer le passé. L'insertion du futur dans le présent se réalise symboliquement par l'intermédiaire de l'oiseau qui est d'abord un symbole de liaison du fini et de l'infini, de l'imaginaire et du réel, avant d'être un emblème de la parole libératrice ("qui se change en cri"). L'oiseau est donc le moyen terme intervenant pour unir la parole et le devenir, le présent et le futur. L'expression du discours s'appuie par ailleurs sur l'ampleur accordée antérieurement à "vie". La vie est par là synonyme de l'avenir prometteur se manifestant déjà dans le présent. On comprend alors mieux l'espérance ("trop vaste pour mettre en doute...") mise dans les qualités imaginaires du devenir et réunies symboliquement dans l'"oiseau". Enfin, le déplacement de l'image (de l'avenir à l'"oiseau" et de l'"oiseau" au "cri"); pour nous montrer la métamorphose intérieure de l'inconnu en connu, de l'irréel en réel, atteint son point culminant à la fin de la strophe. Dans les deux derniers vers, on voit en effet l'"oiseau" se décharger de la parole ("s'allège d'autant") au profit du "nous" ("d'autant nous engourdit"). Au niveau de la conscience du réel, le langage de l'"oiseau", donc de l'avenir, devient le langage du couple.

Le ton plus neutre et l'usage du verbe d'état (les deux occurrences du verbe être) situent la cinquième strophe dans une perspective de bilan. Le locuteur questionne en fait le degré de réceptivité de la collectivité par rapport à la parole nouvelle investie dans le "nous". Les deux syntagmes "l'été n'est pas un pays" et "l'été n'est pas un avenir" répondent à cette interrogation tandis que le cœur de la strophe explique la nature des réponses. Outre que la fonction d'encadrement des deux syntagmes reflète un

jugement sans appel et par là une certaine fermeture, cette même fonction, ajoutée à la répétition de "l'été n'est pas", met prioritairement l'accent sur "été". Dans une même foulée, le retour du terme "avenir" fait de "été" une expression nouvelle du devenir incarné dans l'"oiseau" et le "cri" à la strophe précédente. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée lorsqu'on rapproche les mots "printemps" (la première strophe) et "été". Le premier réclame une complémentarité dans le vécu qui trouve son adéquation dans le cri de l'avenir-oiseau devenant ici l'été. Enfin, le pluriel de "paroles" (alors que le cri était singulier à la strophe précédente) suggère une multiplicité dans tous les sens. Jusque-là, nous sommes en terrain connu. Mais le syntagme "qu'on ne peut rendre à personne", signifiant littéralement: qu'on ne peut remettre à personne, justifie le jugement négatif émis par les deux syntagmes. De plus, il explique la dissociation qui se fait jour entre "été" et "avenir". Par ailleurs, la présence du terme "pays" éclaire le sens profond de la strophe: le "je" est impuissant à communiquer à la collectivité le cri de l'avenir-oiseau qui pourrait la sortir, comme lui, de son enlèvement dans le passé. Par conséquent, l'"avenir" dont il est question ici n'est pas le même que celui de la cinquième strophe: c'est l'avenir réel, factuel. L'été du cri demande, comme le printemps nécessitait "l'oiseau qui se change en cri", un complément pour abattre le mur qui empêche le "nous" et le "je" de rejoindre la collectivité.

Dans la dernière séquence, le noyau de sens gravite autour d'une mise en garde contre la mort toujours vivace. Le locuteur entend renforcer le cheminement du couple et du "je" poursuivi jusqu'à maintenant. Le retour du premier vers est représentatif de cette attitude. La sixième strophe

amorce le processus de cette accentuation de la conscience par une évaluation positive des rapports du "nous" avec la collectivité qui devient l'humanité entière ("le moindre des vivants"). Cette appréciation, d'ordre moral ("nous respectons"), est présentée à travers une relation de force entre le "nous" et "obélisques". Bien réfléchi par les expressions "le moindre" et "le plus grand", ce rapport oppose la parole vivante du "nous" à la voix du passé. Par son sens (voulant dire monuments) et ses connotations de dureté et d'inertie, "obélisques" est en effet un isomorphe de "statues" (v. 16) et de "dieux" (v. 6), donc un symbole du passé identifié à la mort. Dans ce sens, l'attitude de respect du "nous" revendique pour les vivants la vie même et non la mort vivante. Cependant, "quoi qu'on dise" rappelle le fossé qui sépare le "nous" de l'humanité et souligne indirectement l'emprise toujours persistante du passé sur le monde des vivants. Le sens de la strophe suivante va dans ce sens.

La septième strophe met au premier plan les manifestations de la mort et, à l'opposé, l'attitude de prudence du "nous" devant cette dernière. La strophe s'ouvre sur une évocation du passé récent ("naguère") qui résume tout aussi bien la complémentarité du vécu positif exprimé auparavant par "printemps" et "été" que le mauvais passé des "dieux", des "statues" et des "obélisques". Par ailleurs, le syntagme "te semble étroit" rappelle la nature féminine toujours prête à aller de l'avant et son rejet de toute complaisance dans quelque forme de passé que ce soit. Cette allusion à la femme s'inscrit dans la logique de sens du vers répétitif "ce qui t'arrive m'attend...". Le locuteur cherche à nouveau une confirmation de la complicité féminine et ainsi, un stimulant à renouveler son engagement dans le

couple et dans son propre cheminement. Le résultat de cette profession de foi implicite est visible à l'effet de sens occasionné par l'utilisation de l'impératif "songeons" qui traduit un ralliement de tout instant ("... pas un seul instant"). Par ailleurs, la solidarité des consciences féminine et masculine se justifie par un impérialisme dévorant de la mort. Cette expansion est accentuée par un jeu de mots remarquable au plan des connotations temporelles et ressortissant aux syntagmes "moins large que jamais" et "moins vaste que toujours". Le premier syntagme rapproche le présent ("la mort est") et le passé ("jamais" signifie déjà) pour indiquer une même domination ("que... est moins large que") exercée sur le présent et le passé par la mort. L'expression du deuxième est encore plus convaincante: l'ampleur de la mort englobe la totalité du temps ("toujours"). On voit donc que la conscience ressent la mort comme une éternité vide de sens, une chute permanente dans le chaos. Le vertige provoqué par la perspective du néant pourrait entraîner une résignation, une capitulation irrémédiable. Cependant, le sens du dernier vers euphémise le désespoir. En effet, le seul terme "plus", s'opposant aux deux occurrences précédentes de "moins", suffit à changer le sens du cours syntagmatique. L'expansion de la mort s'arrête pour ainsi dire à la "terre" et à la "mer". Dès lors, les proportions s'équilibrent. L'image de deux fertilités ("fertile") égales entre elles crée l'harmonisation des contraires. Mais au-delà de l'image, la "terre" et la "mer" rivalisent de force avec la mort parce qu'elles sont elles-mêmes des totalités de vie, à la fois conjointes et complémentaires. Le terme "terre" rappelle certes l'avenir de l'humanité (v. 17: "l'avenir de la terre") déjà intégrée dans la conscience par l'oiseau du cri, c'est-à-dire la parole. Mais dès le début du recueil, on

se souviendra que la conquête de la terre se posait comme l'objectif suprême du voyage intérieur¹²⁴. Quant à la "mer", son symbolisme rejoint les valeurs attribuées à "terre" en ce qu'elle représente l'exploration des profondeurs périlleuses du moi¹²⁵. En définitive, les deux symboles synthétisent toutes les avenues du cheminement raconté jusqu'à maintenant dans le recueil et que recoupe ici le poème. Fort de cette expérience, le locuteur peut considérer l'avenir comme la vie réinventée à partir de la mort.

En reprenant ("les cris... pour que je les rejoigne") l'image sourcière de la distance séparant l'homme et la femme (v. 1, 11 et 27), les "pas" et le "nous" (v. 8, 9: "des pas nous précèdent de loin"), le "pas" et le "je" (v. 9, 10: "j'accélère le pas qui me rejoint") et, en général dans le poème, le passé et le présent, le présent et l'avenir factuels, la dernière strophe condense tous les aspects dynamiques du cheminement. Cette globalisation est visible au plan du symbole. Le signifié permet en effet de rattacher directement "cris" à "oiseaux" (v. 4), "oiseau" (v. 19), "cri" (v. 20) et "paroles" (v. 24). Parmi ceux-ci, "paroles" est celui qui offre la plus grande parenté par son sens immédiat et sa qualité plurielle. De ce point de vue, "cris" contiendrait tout le poids du principal souci du "je" et, par extension, du "nous": transmettre à la communauté des vivants la

124 Dans "Le Long de l'eau..." (p. 154, s. 9), on note:

j'irai où vont les ailes
 dérober le plus clair de la nuit
 la terre est inévitable
 autant le reconnaître

125 Le rapprochement laborieux des partenaires du couple est marqué par les connotations marines (voir "En Ouesse", "À tes rivages..." et "Obstacle", p. 174-177), relayées par un symbolisme d'ordre matériel, voire terrestre lorsque l'union est réalisée (voir "Premier beau jour" et "Noces", p. 178-180).

parole libératrice. Par ailleurs, l'infinitif "mûrir" insère ces mêmes "cris" dans une symbolique du fruit qui condense toutes les valeurs liées précédemment à "terre" et "mer" (la fertilité du fruit est isomorphe de la fertilité de la terre et de la mer). Ces valeurs, on l'a vu, rassemblaient tous les aspects du vécu sensible contenus dans le poème ("printemps", "soleils", "fleurs...") et dans le recueil. C'est cette synthèse de tous les vécus et de toutes les paroles de conscience que le "je" projette dans le devenir pour le substantialiser et le faire fructifier ("n'arrêteront pas de mûrir") dans toutes les directions, mais prioritairement dans la conscience de chaque vivant. La transcendance des "cris" appelle donc le dépassement du "je" ("pour que je les rejoigne") et, implicitement, celui de tous les vivants.

Une écriture où le matériau sémantique et symbolique se déroule selon une conscience qui rassemble faits, observations, évaluations et même jugements, la double fonction de ce discours rassemblant vécu antérieur et expérience en cours, le foisonnement intense du symbole qui reflète ces deux orientations, tout concourt à faire de "Cheminement" une charnière dans le recueil. Mais si le poème nous apparaît comme une articulation du recueil plus importante que bien d'autres, c'est à cause surtout des valeurs accumulées par plusieurs des symboles qu'il contient. Comme on l'a démontré, "terre" et "mer" possèdent de véritables valeurs d'archétype. Ils résument nombre de symboles moins valorisés qui, additionnés, dévoilent cependant progressivement les grandes intentions du recueil jusqu'à maintenant: explorer et nommer le fini ("terre"); apprivoiser les profondeurs obscures de l'être ("mer"). Entre ces deux pôles prennent place toutes les expériences

et tous les désirs possibles, toutes les élévations et toutes les chutes, toutes les harmonies et tous les déchirements. L'être est, d'un côté, supporté par la hauteur et le terrestre conjugués et, de l'autre, suspendu au-dessus de l'abîme. L'humain est donc un être divisé dans le temps, perpétuellement écartelé entre la vie et la mort. Dans ce sens, "terre" et "mer" symbolisent des vécus accumulés contre le passé et la mort ("dieux") et dont rendent compte également des symboles et des images tels que "printemps" (v. 2), "soleils" (v. 3), "fleurs" (v. 4), "erreurs de tournures" (v. 13) et "herbes" (v. 14).

Cependant, si les expériences individuelles passées constituent des acquis précieux, elles ne suffisent pas (v. 2, 3: "et le printemps ne m'aurait pas suffi") à lutter efficacement contre la mort perpétuelle à moins qu'elles ne se transmutent en actes féconds. Ces actes sont les "cris", c'est-à-dire la parole intense qui absorbe tout le symbolisme antérieur et qui cherche sa voie dans une altérité, une solidarité de tous les vivants. Fondant toutes les espérances du présent et du futur, de la réalité et du désir, les cris ont deux sens. D'abord, ils ont valeur de clameur et de protestation contre l'incarnation du passé et de la mort vivante: les "dieux". En revanche, mariés au fruit (dans la dernière strophe), ils appellent la fécondité, l'amour et la vie. Il y a donc les cris protestataires et les autres qui confirment la vie et disent la joie d'exister. Bref, les cris sont des manifestations pures de l'être qui s'exprime sans cesse vers l'avant et veut, pour ainsi dire, "se" communiquer à tous les vivants.

Enfin, les données d'ordre sémantique et symbolique permettent de préciser les structures de l'imaginaire où se conjuguent mûrissement et progressisme, circularité et linéarité, régime nocturne et régime diurne de l'image. La marche polarisante du "je", du "tu" et du "nous" vers les "cris" appartient au domaine de l'ascension diurne. Parallèlement, tout ce qui touche au printemps, aux fleurs, à la terre, à la mer et au mûrissement du fruit traduit une conquête féminisée de la nuit. Or, la dernière strophe nous montre une combinaison des deux aspects: luminosité et germination invisible des cris. Nous assistons à un phénomène d'ordre alchimique au sein de l'être. À l'origine nocturne ("terre" et "mer"), la conquête du moi devient revendicatrice, diurne, sous la pression des cris. Dans une perspective future, elle redeviendra cependant nocturne ("les cris n'arrêteront pas de mûrir"). En définitive, dans un processus où la parole est un agent de transformation, nous avons affaire à une expression du nocturne pour affronter et vaincre la mort.

POÈME 20

MARÉCAGE

1

1 pourquoi
2 le visage
3 toujours
4 plus beau
5 dans l'eau

2

6 j'entends les rires gluants de la vie liquide
7 aucun navire que de couleurs
8 et cette image dans l'opaque
9 perdant tout son poids
10 éprouve la profondeur

3

11 tant d'eau
12 qui cherche
13 à prendre terre
14 et ne parvient
15 qu'à la déliquescence

4

16 les sortilèges ont élu cornouailles
17 en ce haut lieu des parodies
18 j'appartiens où que j'aïlle
19 à ce trop-plein de mélancolie

5

20 dans l'épiderme
21 de ce miroir
22 tous les bruits
23 à bouche fermée

6

24 il reste beaucoup à apprendre de ces excès de sève
25 qui font baver les plantes
26 il reste beaucoup à surprendre:
27 une couleuvre trouve la branche de la sécheresse
28 pour y briller

7

29 quand je quitte
30 la tourbière
31 combien d'insectes
32 ont soif

8

33 dans cette langue d'énigme le grand travail
34 de calfat des sphaignes étanche la soif
35 des herbes pointues...

POÈME 20 (suite)

MARECAGE

9

36 la pierre
37 se trompe
38 si elle pense
39 avaler
40 l'étang

10

41 une soif de sang complèté les alchimies
42 mais les odeurs n'ont pas de branche
43 et la laitance
44 et le frai
45 domaine du néfaste changent en épaisseur
46 la lune des grenouilles

11

47 allons-nous omettre
48 le temps qui nous arrive
49 à la lune de mai
50 et ne nous sera pas rendu

ANALYSE DU POÈME

"Cheminement" a été l'expression ultime d'un désir intense de voguer dans les hautes sphères de l'être pour échapper au passé et à la mort sous toutes ses formes. Comme on l'a vu, ce texte rassemblait toutes les convergences de l'être afin de régénérer et relancer une démarche acheminante. La lente progression, dont "Cheminement" était la synthèse, puisait sa représentation dans un symbolisme de la terre sublimée, mais surtout de l'eau qui devenait le miroir des aspirations profondes. Toutefois, comme l'a bien remarqué Gaston Bachelard, les rêveries engendrées à la surface de l'eau, proprement idéalisées, sont toujours sujettes à être troublées par des rêveries d'un autre ordre¹²⁶. C'est ce qu'il advient dans "Marécage"¹²⁷ où pourtant, comme dans "Cheminement", le discours symbolique et imaginaire marie observations, faits, évaluations et jugements. Une série de procédés: l'interrogation encadrant de manière significative le développement du discours (dans les première et dernière strophes), le ton exclamatif (dans les deuxième et troisième strophes) et une mise en relief notable au plan métrique témoignent cependant d'une émotion. Cette dernière reflète une dualité qui signifie elle-même un engagement plus à fond de l'être intime en lui-même. Ainsi, le moi quitte les régions de la surface marine (v. 7: "aucun navire") pour se mettre à l'écoute (v. 6: "j'entends les rires gluants...") d'une profondeur (v. 8, 10: "et cette image dans l'opaque...")

126 Dans *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti (1942) 1981, p. 30, Bachelard dit à ce propos: "L'imagination matérielle de l'eau est toujours en danger, elle risque de s'effacer quand interviennent les imaginations matérielles de la terre ou du feu."

127 Pierre Perrault, *Ballades du temps précieux*, dans *Chouennes*, p. 184-185.

qui l'amène à reconnaître son essence et sa condition véritables (v. 18, 19: "j'appartiens où que j'aïlle..."). Alors, l'image de l'eau stagnante, mélancolique et putride du marécage symbolise une nature aliénée "qui cherche" constamment "à prendre terre" (v. 12, 13), c'est-à-dire à échapper à sa condition ontologique pitoyable. Cependant, le marais est aussi le lieu des alchimies où la décomposition peut se muer en germinations multiples et fécondes qui prouvent l'espoir (v. 24: "il reste beaucoup à...") de parvenir un jour à une condition supérieure. Cette espérance, le locuteur la posera, dans la dernière strophe, comme une problématique de l'engagement face au temps.

Le poème se répartit en quatre séquences. Constituée de la première strophe, la première séquence sert d'introduction et encode le discours symbolique au moyen d'une réflexion d'ordre général sur la perception du moi selon le monde des apparences. La deuxième séquence (les quatre strophes suivantes), où prédomine le présent, explore l'analogie marécage-moi. Elle dévoile avec pessimisme la partie sombre, anonyme et sans voix de l'être (v. 22, 23: "tous les bruits à bouche fermée"). Une troisième séquence s'étend de la sixième à la dixième strophe inclusivement. Corroborée par une ampleur métrique plus prononcée de même que par un présent à caractère anticipatif (les deux occurrences de "il reste") dans la sixième strophe, une attitude plus optimiste, de la part du locuteur à l'endroit du "trop-plein de mélancolie", s'y dessine. Une constellation valorisante où se combinent une thématique de la germination (v. 41: "alchimies") et une thématique de l'instinct (v. 41: "une soif de sang") équilibre imaginativement le premier visage, insignifiant, du marais, c'est-à-dire de l'être.

Cependant, la séquence se termine par des considérations d'ordre factuel (v. 42: "mais les odeurs...") qui ramènent le discours à l'atmosphère dépressive de la deuxième séquence. Dans la quatrième séquence (la dernière strophe), l'édification imaginaire élaborée dans la première partie de la troisième séquence pour harmoniser les contraires se pose en une problématique à résoudre dans le temps (v. 47: "allons-nous...").

L'interrogation ("pourquoi") est au centre de la première strophe. Mise en relief par un mètre particulièrement court et l'ellipse du verbe, elle s'organise symboliquement autour d'une analogie du moi ("visage"), de l'eau et de la beauté. Bien que le ton neutre en indique la portée universelle, cette question s'insère d'abord dans l'expérience personnelle du locuteur. Le reflet du visage dans l'eau renvoie en effet à une symbolique du miroir qui puise au cheminement antérieur du locuteur. On se souviendra alors de l'eau douce de la rivière dans "Le Long de l'eau..." (p. 154, s. 5) et de l'eau plus violente de la mer dans "En Ouesse" (p. 174, s. 5) comme des symboles réfléchissants de l'être spéculant sur soi¹²⁸. Mais ces eaux sont demeurées prioritairement des eaux de surface. Elles ont été les eaux claires d'une transparence de l'être, d'une aspiration vers le haut. Or, la spéculation est connaissance intellectuelle de soi. Elle offre une image de soi indirecte, basée plus sur le désir que sur la réalité. Cela justifie la constatation que le "visage" est "toujours plus beau dans l'eau" (v. 2, 5). Situant l'être dans le monde des apparences, le miroir des eaux claires n'en

¹²⁸ Dans Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers (1969) 1974, "h à pie", p. 222, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant précisent que "speculum (miroir) a donné le nom de spéculation". Évidemment, cette notion de spéculation s'applique à l'ordre de la connaissance de soi.

révèle donc qu'une partie¹²⁹. Or, les eaux comme les êtres sont doubles.

La conscience de cette dualité motive l'interrogation au coeur de la strophe et appelle alors l'exploration de la partie du moi jusque-là cachée derrière le miroir.

Avec la deuxième strophe, l'eau-miroir commence de s'alourdir, de s'enténébrer et de se matérialiser. Le "visage" de la première strophe devient une "image" (v. 8) qui "éprouve la profondeur" (v. 10), c'est-à-dire une image qui pénètre l'eau. Bien qu'ils renvoient à des domaines complémentaires de l'être, les deux termes ("visage" et "image") signalent par ailleurs des mondes distincts. Plus d'un procédé, d'une strophe à l'autre, en souligne la nature différente tout en accentuant ici le domaine de la profondeur aquatique. On a d'abord le contraste entre l'eau claire (le "visage" dans "l'eau") et l'eau noire ("cette image dans l'opaque"). Au deuxième vers, le procédé elliptique et un brusque changement de ton (du neutre à l'exclamatif) juxtaposent, en opposition, les deux univers. Enfin, le syntagme "aucun navire" indique, d'une part, l'abandon momentané de la surface où s'exerçait auparavant l'exploration. D'autre part, le syntagme "que de couleurs", par la richesse de ses évocations, contraste avec la beauté formelle, plastique, du visage de la première strophe. Ces données nous permettent de déchiffrer le sens et la portée véritables du tableau en présence. En effet, suivant le fil du discours, le locuteur se met à l'écoute ("j'entends") d'un univers liquide dont les notations auditives

129 Dans Dictionnaire des symboles, p. 222, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, citant des textes hindous, indiquent encore que "... la lumière se reflète dans l'eau, mais en fait ne la pénètre pas... Ainsi, la spéculation n'est-elle qu'une connaissance indirecte, lunaire".

("rires gluants") et visuelles ("couleurs") sont cependant des indices de substantialisation. Par là, la rêverie des eaux claires tend à se fixer dans une rêverie des eaux profondes, plus sensuelle, moins mobile qu'auparavant. Cette pénétration au cœur de la matérialité de l'eau est alors symbolique d'une plongée dans la substance la plus intime de l'être. Gaston Bachelard a bien vu ce rapport entre le dualisme des eaux et celui de l'être:

Et voici que la rêverie matérialisante, unissant les rêves de l'eau à des rêveries moins mobiles, plus sensuelles, voici que la rêverie finit par construire sur l'eau, par sentir l'eau avec plus d'intensité et de profondeur¹³⁰.

Dans la troisième strophe, la nature et les aspirations du milieu naturel comme miroir de l'intériorité profonde commencent à se préciser. En ce sens, tout le symbolisme de la strophe tourne autour de l'image nous montrant les efforts désespérés de l'eau pour échapper à sa condition. Cette aspiration à autre chose est enclenchée par une idée de débordement ("tant") et complétée par un mouvement vers le haut qui illustre à merveille l'ardeur du liquide à se fondre avec la terre ("qui cherche à prendre terre"). Mais ce désir de consistance est annulé. Aux deux derniers vers, la locution "ne... que" sanctionne l'échec de la tentative. Dès lors, l'eau est réduite de nouveau à sa condition d'infériorité permanente, semble-t-il. À ce propos, outre qu'il commence à définir la parenté de la "vie liquide" avec l'étang ou le marécage, le terme "déliquescence" exprime la stagnation, le lieu trouble ouvert à toutes les influences.

¹³⁰ - Gaston Bachelard, L'Eau et les rêves, Paris, José Corti (1942) 1981, p. 30.

Dans un premier temps (les deux premiers vers) de la quatrième strophe, le "je" explique le type d'aliénation subi par l'eau putride. Dans un deuxième (les deux derniers vers), il identifie sa condition intérieure à celle du marécage. Le vocable "sortilèges" sous-tend d'abord une présence magique et maléfique qui ensorcelle le marais et le subordonne à sa volonté. A cet égard, le passé composé "ont élu", seul indice de passé dans tout le poème, nous incline à considérer "sortilèges" comme une manifestation du passé, de la mort vivante symbolisée, dans les poèmes précédents, par les prophètes et les dieux. Dans cet ordre d'idées, "cornouailles", qui vient de cornes¹³¹, dit l'acharnement persistant du mauvais destin. Au deuxième vers, "haut lieu des parodies" donne à voir le marais comme un lieu théâtral ("haut lieu"), dégradé par le burlesque et le grotesque, c'est-à-dire par le mensonge. Cette symbolisation de la décomposition est indicative de l'impuissance à affirmer son autonomie véritable pour parvenir à l'authenticité.

Dans les deux derniers vers, le syntagme "trop-plein de mélancolie" synthétise les valeurs contrastantes de la troisième strophe et des deux premiers vers de la présente. À ce propos, "trop-plein" renchérit sur l'image valorisante de l'eau débordante tandis que "mélancolie" rassemble les valeurs négatives émises par "déliquescence", "sortilèges" et "parodies". Par ailleurs, le dernier terme polarise tout le symbolisme élaboré jusqu'ici et l'infléchit négativement. En effet, connotant le spleen, l'abattement et la résignation, "mélancolie" signifie pour la conscience

131 Dans Gélivures, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1977, Pierre Perrault utilise le terme pour désigner la résistance combative de l'homme nordique symbolisé par le boeuf musqué. Pour plus de détails, nous renvoyons à la troisième partie de l'ouvrage, p. 135-203, qui a justement pour titre: "Cornouailles".

immédiate, et dans tous les sens ("où que j'aille"), un destin irrémédiablement tourné vers le bas.

La cinquième strophe va dans le sens d'une telle destinée à jamais close, semble-t-il. Bien imité par des récurrences symboliques qui confèrent à la séquence une structure circulaire, le mouvement d'invagination est représenté par l'image d'une chute dans le silence. L'expression "l'épiderme de ce miroir" renvoie d'abord au début du poème, avant que l'"image" commence de perdre "tout son poids" pour éprouver "la profondeur" (deuxième strophe). Comme à la première strophe, elle implique l'immobilité, l'absence d'événement significatif. Mais cette image du miroir étale n'est plus la même. Elle est brouillée, sclérosée, paralysée par la parole mélancolique. Dans ce sens, "à bouche fermée" inverse le sens des valeurs positives attribuées antérieurement à "rires gluants" (v. 6). Dès lors, "bruits" regroupe toutes ("tous") les résonances de l'être profond incapable de se manifester au grand jour. Le visqueux, au sens sartrien du terme, fige les deux côtés du miroir, c'est-à-dire l'âme tout entière (la surface et la profondeur) dont l'étang est la figure.

Si la deuxième séquence met l'accent sur la nomination de la partie obscure et suspecte du marais, la troisième séquence inverse la démarche et privilégie l'exploration de la clarté sur laquelle se fondent les espoirs de délivrance. Au plan de l'image, le symbolisme de la hauteur correspond pour ainsi dire à une élévation de l'image au-dessus de l'eau marécageuse, aspect d'ailleurs annoncé à la strophe précédente par "l'épiderme de ce miroir". En outre, comme on le verra, ce symbolisme appelle imaginairement un dépassement de l'image qui tend à inscrire la problématique

et les potentialités de l'être dans la trajectoire du désir des poèmes précédents.

À la sixième strophe, deux procédés formels mettent en branle l'idéalisation du marécage. Les deux occurrences du présent à valeur durative "reste" de même qu'un mètre long épousent en effet, formellement, une sublimation des valeurs symboliques. Dans les deux premiers vers, "il reste beaucoup à apprendre" base l'orientation de la conscience présente et future sur l'écoute, plus précisément sur la reconnaissance ("apprendre") en profondeur des "excès de sève qui font baver les plantes". À ce chapitre, les termes "excès" et "baver" suggèrent une idée d'excédent qui s'apparente au mouvement liquide qui "cherche à prendre terre" dans la troisième strophe. Cette espèce de régurgitation invite au dépassement. Elle participe déjà d'une thématique de la parole s'implantant elle-même, comme on le verra plus loin (s. 10, v. 41), dans l'énergie instinctive du sang et de la germination. La reprise du syntagme "il reste beaucoup à " (v. 26) confirme que le reste de la strophe est orienté dans ce sens. Cependant, l'infinitif "surprendre", contrairement à "apprendre" qui, lui, appelle une forme de didactisme, laisse libre cours à une exploration d'ordre sensible, attitude essentielle pour saisir les manifestations spontanées et par là authentiques du milieu¹³². Enfin, le contenu des deux derniers vers, introduits par les deux points, constitue une preuve à l'appui de cette hypothèse. En effet, l'image de la couleuvre collée à la branche est exemplaire des efforts

132 Cette dimension sous-tendant le problème de la vérité revêt une grande importance si on considère l'influence néfaste des "sortilèges" qui obligent les habitants de l'étang à faire des "parodies", c'est-à-dire à adopter des comportements mensongers (voir la quatrième strophe).

fournis par une intériorité qui possède la volonté et la potentialité de dépasser sa condition d'infériorité. À ce propos, "branche", "sécheresse" et "briller" échappent par le sens à l'humidité. Ils sont donc des composantes étrangères au marécage et appartiennent ainsi au monde de la hauteur. Bref, le symbolisme de la couleuvre rend compte d'une aspiration de l'être à s'élever au-dessus de sa condition originelle afin d'être vu et reconnu par le monde environnant. La strophe suivante ajoute à cette constellation de la reconnaissance par la hauteur.

Dans la septième strophe, l'opposition de la liquidité néfaste du marécage et de la sécheresse de la branche s'enrichit d'un symbolisme igné au profit du dernier aspect. Au plan anecdotique d'abord, les deux premiers vers renseignent sur la fin du processus d'observation. Mais ils signalent également un geste du locuteur qui concorde avec la marginalité à caractère ophidien de la strophe précédente. Cet acte ne signifie pas l'abolition de la mélancolie originelle. Il marque plutôt la décision de la dépasser. L'interrogation des deux derniers vers corrobore cette interprétation. Le "je" se demande alors combien d'habitants de la communauté marécageuse ne peuvent, comme lui, distancer leur destin croupissant et, par conséquent, espèrent toujours ("ont soif") la délivrance. Dès lors, la trame anecdotique débouche sur un sens plus profond, mais qu'une lecture d'ordre uniquement symbolique permet d'éclairer davantage.

Dans cette dernière optique, "tourbière" prolonge les valeurs transmises préalablement par "excès de sève" et "couleuvre". Mais son signifié fait appel à des métamorphoses qui ont le poids d'une véritable

antiphrase au plan de l'imaginaire. Signifiant en effet un champ de matière combustible issu d'une décomposition végétale, le terme renvoie à l'union de la terre, du feu et de l'air. Cette conjugaison des trois éléments transmue l'eau corrompue et morbide du marais en une vie recommencée qui a de nouveau l'étoffe de la consistance. C'est donc que le marécage est aussi une tourbière, un foyer alchimique où la conscience peut se régénérer, quitter sa lucidité noire, mélancolique, pour une lucidité de grand jour. Cette antiphrase appartient, en définitive, à une thématique de la parole affirmative, recherchée par le "je" et la communauté des vivants (les insectes, soit les vivants). Dans ce sens, une telle symbolique de l'affirmation est à la vie végétale ce que les "cris" étaient au monde de l'oiseau, puis de l'humain dans le poème précédent: "Cheminement" (p. 182-183). Elle est le levier par lequel l'être espère adhérer à la vraie vie.

La huitième strophe développe un autre aspect de la constellation alchimique en montrant comment le marécage-tourbière peut donner une leçon de vitalité et de résistance. Aussi le syntagme "étanche la soif" traduit-il une intervention d'ordre nourricier auprès des "herbes pointues". En allant plus loin dans le détail, "langue" confirme l'association implicite de la strophe précédente entre la vie marécageuse et la parole. Le terme "énigme" va dans le même sens en rappelant le monde secret où s'effectuent les alchimies, les germinations déterminantes. La correspondance s'étend également à "sphaignes", isomorphe de "tourbière". Par ailleurs, en personnifiant le travail des sphaignes, "calfat" réalise la synthèse du végétal et de l'humain, du symbole et des profondeurs humaines. À un niveau plus anecdotique, le terme semble comporter un sentiment de protection à l'égard des "herbes pointues". Cette interprétation appelle en revanche une extériorité négative qui menacerait la vie de ces herbes pourtant attirées par le

haut. En effet, "pointues" caractérise bien une telle vocation au dépassement. En définitive, cette tranche du discours renforce la mise en oeuvre d'une dynamique interne où le symbolisme végétal rend compte d'une profondeur enracinante qui propulse les êtres vers le spirituel (les herbes) et tend à les y maintenir ("étanche la soif"). Cet acharnement à combattre oriente en grande partie le signifié de la strophe suivante.

La présence de "pierre" dans la neuvième strophe ne peut être expliquée valablement qu'à la lumière des poèmes antérieurs. Le terme connote la dureté et ses valeurs participent du passé négatif articulé antérieurement autour des statues, des obélisques, des prophètes et des dieux. Le poème "Viendra un temps..." (p. 168-169, s. 7, 8) éclaire en particulier cette affiliation:

pourtant avions négocié
de subtiles alliances
avec les formes de pierre
répliques de la pluie
hautes paroles de brume
prononcées par les millénaires

viendra un temps où le discours
aura épuisé toute la matière

C'est donc tout le passé pétrifié et, par extension, l'emprise d'un temps global non recréé qui s'ajoutent à la dialectique du marécage. D'autant plus vivant qu'il est personnifié ("se trompe", "pense"), le monde pierreux s'oppose à l'"étang" qui, lui, condense les aspects alchimiques et valorisants de l'environnement observé.

Par ailleurs, le sens de "se trompe", renforcé par la note iro-

/nique qui coiffe l'énoncé du discours, vise une dénonciation de l'empire pierreux et de sa prétention à vouloir régir ("avalier") les mutations profondes s'opérant au sein de l'univers marécageux. Il est alors légitime de penser que le rapport de force entre la pierre et l'étang reprend à sa manière une constante dans le recueil: la relation dichotomique entre le passé traditionnel et l'édification du présent-avenir. De ce point de vue, les alchimies secrétées par l'étang sont exemplaires des efforts d'une conscience pour modifier le cours temporel en le recréant dans le sens d'un avenir innovateur. Ainsi, à une symbolique temporelle de la pétrification ou minéralisation se substitue imaginativement un temps plus mou où peut se régénérer la vie.

La signification des deux premiers vers de la dixième strophe se déploie à partir d'une double réalité du présent, mais réalité à caractère antinomique. Le reste de la strophe décrit l'impact de la division décelée auparavant dans la condition du présent. Au premier vers, "alchimies" et "soif de sang" résument les deux grands courants positifs du symbolisme marécageux élaboré depuis la sixième strophe. D'une part, l'ensemble des phénomènes entourant les "excès de sève", la "couleuvre", la "tourbière" et le "grand travail de calfat des sphaignes" converge vers "alchimies" qui éclaire tout son sens. D'autre part, "soif" répond à la "soif" des "insectes" (s. 7) et des "herbes pointues" (s. 8). Dans le dernier cas, le dynamisme de la hauteur s'insère ici dans le "sang", sinon dans l'amour, du moins dans la reproduction biologique. L'amalgame ("complète") formé par les "alchimies" et l'appel du "sang", les forces biologiques et les forces végétales, rend compte d'une énergie décuplée face à l'ennemi et prête, de

surcroît, à bondir hors du magma intérieur, gluant. Toutefois, le signifié du deuxième vers annule toute possibilité en ce sens. Bien appuyé par les valeurs restrictives de la ligature "mais", "n'ont pas" indique une dissociation de la "branche", élément du symbolisme arboricole de l'élévation et des "odeurs", vocable englobant les émanations du sang et celles des végétaux en décomposition. Une réalité factuelle en dément donc une autre. L'être cherche à émerger, mais il ne trouve pas de consistance pour donner forme à son désir.

Les quatre vers suivants expriment une chute et par là marquent un retour à la stagnation initiale. C'est ainsi que même la charge explosive de la parole du sang, c'est-à-dire le processus de reproduction biologique (la "laitance" et le "frai") dont l'importance est bien mise en relief par les deux occurrences du "et", le procédé anaphorique ainsi que par le découpage au niveau du vers, s'avère incapable d'élever l'être au-dessus de sa tristesse ontologique. L'âme est pour ainsi dire replongée plus profondément qu'auparavant dans son spleen. Le sang des "grenouilles" devient un mauvais destin ("domaine du néfaste") qui épaissit ("changent en épaisseur") l'étang ("la lune des grenouilles"), l'eau-miroir qui représente la conscience à travers laquelle l'être et les vivants se reflètent et affirment leur présence au monde, dans le temps et l'espace.

La dernière séquence relie au couple et à l'humain le sens et la portée de la structure symbolique et imaginaire du poème. La strophe s'ouvre sur une invitation, déguisée par l'interrogation ("allons-nous..."), à profiter du temps qui passe ("le temps qui nous arrive") pour faire

fructifier la parole intérieure¹³³. Le présent "allons", associé à "reste" (s. 6) par ses valeurs duratives, inscrit ce temps (isomorphe du monde végétal) dans la constellation de l'imagination positive s'échelonnant de la sixième strophe jusqu'au premier vers de la dixième. Par ailleurs, le syntagme "à la lune de mai", lié par une concordance temporelle à la "laitance" et au "frai" des "grenouilles", confirme la participation du "nous" à cette constellation de la parole affirmative du "sang". Toutefois, et c'est là l'aspect le plus important de tout le poème, le temps se présente comme le support offert au "nous" pour prolonger ses aspirations intérieures, support dont ne peut profiter le monde inférieur des "grenouilles". Autrement dit, le temps est la "branche" (v. 42) pouvant soutenir les "odeurs" (v. 42), soit la parole de conscience qui cherche à dégager l'être inférieur des cloaques où il est enlisé. Il est donc un catalyseur dans le processus de sublimation. Il s'agit pour le "nous" de ne pas le rejeter.

Si la structure formelle du poème, à l'exception de la sixième strophe où le vers s'allonge, est dans l'ensemble uniforme, il n'en va pas de même pour l'armature symbolique et imaginaire. Cette dernière suit en effet le déroulement d'une conscience qui cherche à définir sa personnalité et sa condition d'être pensant et sentant. Profondément divisée, cette conscience sert alors de canevas à la structure de fond du poème et se

133 Dans "Légendaire..." (p. 159, s. 8,9), on retrouvait les mêmes échos:

le temps nous arrive
d'où il vient
qu'en ferons-nous
jusqu'à demain

car pour passer, le temps peut se passer de nous!

déploie en une série de rapports paradigmatiques au plan de l'image.

On a vu comment le discours s'organise à partir du double miroir de l'eau, puis la manière dont la conscience quitte le monde des apparences pour explorer le visage caché du miroir, soit la substance profonde, inconsciente de l'être. Mais le fond de l'eau reproduit lui aussi la dualité. À cet égard, le glissement de l'image, du miroir vers le marécage, s'explique par le sentiment initial qui habite le locuteur: une détresse trouble et gluante sourd du fond de lui-même. En ce sens, le marécage est un symbole plus apte à illustrer la difficulté d'être que le "je" s'attarde à définir en priorité dans la deuxième séquence. Dans cette dernière, l'on voit en effet les quelques éléments positifs du marais (s. 2: "rires gluants", "couleurs"), rapidement occultés par la tristesse du lieu à laquelle le locuteur s'identifie. Dans cette perspective, la structure symbolique et imaginaire de la deuxième séquence suit le mouvement d'une trajectoire vers le bas. Dans la troisième séquence, les valeurs de chute sont inversées. Les composantes valorisantes ("rires", "couleurs"), négligées dans la séquence précédente, occupent l'avant-scène du tableau. Le marais devient imaginairement un humus, un lieu où naissent toutes les possibilités de transformation. Cependant, la dernière partie de la dixième strophe marque un retour au factuel, à la mélancolie engluante. Cette dialectique du cercle, de l'intérieur clos, est résolue par l'interrogation du finale qui appelle une ouverture effective sur le temps global qui pourrait donner un sens aux germinations marécageuses.

Au plan des structures de l'imaginaire, "Marécage" donne à voir

des structures similaires à celles de "Cheminement". Le processus alchimique ainsi que la thématique du sang sont parents de l'univers terrestre et marin présent à la fin de ce dernier ("Cheminement", p. 183 s. 7). Par ailleurs, le temps bienfaisant entrevu dans la dernière séquence est porteur d'une parole qui rejoint le mûrissement éventuel des "cris" ("Cheminement", p. 183, s. 8). À l'opposé, le "trop-plein de mélancolie" (v. 19) répond à la "mort moins large que jamais moins vaste que toujours" ("Cheminement", p. 183, s. 7). Une même structure nocturne de l'imaginaire anime donc les deux poèmes. Toutefois, et c'est là le paradoxe, elle s'affirme à travers une thématique de la parole qui emprunte tous ses attributs à l'expression du régime diurne, soit au symbolisme de l'ascension vers la lumière.

Cependant, la dernière strophe de "Marécage" nous montre une manifestation de l'intériorité plus rudimentaire, moins évoluée que celle de "Cheminement". Comme on l'a vu, l'expression du moi, dont l'avenir est problématique, a des points communs avec celle du poème "Légendaire..." (p. 158-159). La récurrence se justifie par l'exploration d'une profondeur de l'être demeurée dans l'ombre jusqu'à ce jour. Le voyage intérieur recommence. L'oscillation symbolique entre le gouffre et le ciel continuera de ponctuer l'esprit des poèmes suivants.

POÈME 21.

CE JOUR-LÀ...

- 1
- 1 nous serons dans la mort
- 2 une guitare et moi
- 3 comme l'or et
- 4 le pauvre

POÈME 22

ENFIN...

- 1
- 1 un cri d'oiseau
- 2 prolonge la branche
- 3 et voudrait bien
- 4 s'en passer

ANALYSE DES POÈMES

Plus d'une similitude nous porte à commenter ensemble les poèmes "Ce jour-là..."¹³⁴ et "Enfin..."¹³⁵. Chacun d'eux a un titre bref, possède quatre vers et entraîne un prolongement de temps symbolique bien reflété par les points de suspension. En outre, le fait de présenter ces poèmes sur une même page résulte d'une intention précise: l'auteur a voulu faire participer les valeurs de chacun à un même réseau de sens. Il s'agit en fait d'une complémentarité symbolique et imaginaire s'organisant autour d'une dialectique dont le discours de chaque poème constitue une composante. Dans ce sens, le fait d'attribuer un titre à chacun accuse une autonomie propre à chaque univers décrit et par là souligne des différences marquantes. "Ce jour-là..." offre une vision anticipée de la solitude qui attend le locuteur et sa parole réunis dans une même mort. Cette prévision, pessimiste, peut être considérée comme le bilan négatif du cheminement parcouru en parole depuis le début du recueil. Dans cette perspective, le poète pourrait être tenté de ne pas donner de suite à cette démarche, considérant déjà l'inutilité ou encore la gratuité qu'il y a à édifier une parole "qu'on ne peut rendre à personne" ("Cheminement", p. 183, s.5, v. 24-25). "Ce jour-là..." aurait donc pu être le dernier poème du recueil¹³⁶. Cependant, le

134 Pierre Perrault, Ballades du Temps précieux, dans Chouennes, p. 186.

135 Id., Ibid., p. 186

136 Il est d'ailleurs intéressant de constater les liens de parenté entre le poème et le dernier du recueil: "Sans retour" où apparaît également le symbole de l'or:

et je ne connais pas d'usage
au soleil de minuit:
car l'or ne fait pas de racine

(p. 196, s.7)

discours de "Enfin..." rature ce tableau noir. Le présent ("prolonge") en insère de nouveau les valeurs dans la continuité du recueil, continuité allant dans le sens d'une quête progressive de la parole. Aussi, s'opposant à la neutralité tonique qui accompagne la thématique de la mort dans "Ce jour-là...", l'exclamation ("Enfin") indique-t-elle une vitalité nouvelle qui, tout en signalant un ressourcement, dénote une relance du projet. Ces deux poèmes pris ensemble reproduisent à leur manière l'oscillation, annoncée par "Marécage" (p. 184-185), entre le gouffre et le ciel, entre la tentation de mettre fin au voyage intérieur et l'acharnement à le poursuivre. Voyons maintenant plus en détail les coordonnées de cette dialectique.

Dans le premier des deux poèmes, les points de suspension reflètent par avance la projection dans le futur dénotée par "serons". Par ailleurs, le syntagme "dans la mort" définit les bornes de cette anticipation en précisant de quel "jour" il s'agit, soit celui de la mort du poète. Conventionnellement, l'agonie se prête au bilan final de toute une vie. Le choix d'une telle image à caractère eschatologique sert bien le souci majeur à ce stade-ci: jeter un regard totalisant sur l'orientation passée, présente et, par voie de conséquence, future du cheminement décrit jusqu'à maintenant dans le recueil. Bien épaulée par les connotations de fixité du verbe d'état "serons", l'évocation de la fermeture émise par "dans" ainsi que par une graphie régressive dans l'édition originale¹³⁷, cette thématique de la mort n'est d'ailleurs pas étrangère au découragement qui envahit présente-

137 On observe en effet la disposition suivante:

CE JOUR-LÀ...
nous serons dans la mort
une guitare et moi
comme l'or et
le pauvre

ment l'âme, semble-t-il. La douleur de cette dernière est si profonde qu'elle tourne le destin entier vers la solitude irrémédiable de la mort. Ce sentiment pourrait provenir de la conscience d'un écart entre les attentes nourries à l'égard des résultats de l'exploration intérieure et l'impact réel de ce long et laborieux parcours. Quoi qu'il en soit, il explique la coloration eschatologique du langage, le pessimisme ressortissant au tableau et l'inspiration culturelle à la source de la seconde image du poème: le troubadour n'a à offrir pour toute richesse que la gratuité de sa musique et de son chant. Il convient alors d'approfondir les éléments symboliques de la comparaison autour de laquelle se déploie le sens de cette seconde image.

On observe d'abord une concordance des quatre termes de la construction comparative. Verticalement et par symétrie, "or" et "guitare" sont des isomorphes tandis que "pauvre" l'est de "moi". Par ailleurs, "guitare" et "moi" d'une part, "or" et "pauvre" d'autre part sont unis horizontalement par la coordination syntaxique (les deux occurrences de "et"). Dans un premier composé ("guitare" - "or"), "guitare" est l'instrument symbolique de la résonance du "je", donc de sa parole poétique la plus profonde et surtout la plus précieuse si on se fie au terme "or" auquel est apparenté "guitare". Par ailleurs, dans un deuxième composé ("moi" - "pauvre"), l'indigence suggérée par "pauvre" nie la richesse dévoilée par le premier composé. Le pauvre est dépouillé de tout, entre autres choses d'une considération élémentaire de la part de ses semblables. Ce croisement dichotomique des valeurs symboliques en présence sous-tend une croyance symboliste du destin poétique. C'est là conception baudelairienne du poète infirme dont la parole prophétique demeurera cependant toujours une voix dans le désert, une pure gratuité pour n'être comprise que par le poète.

Le discours valorisant de "Enfin..." compense le portrait imageant la condition désespérée du poète dans le poème précédent. Considérée sous cet angle, cette nouvelle étape illustre la décision d'assumer le destin de la parole dans l'abîme que la poésie, cet art du langage, ne cesse de proférer. Le sens (du présent "prolonge", les valeurs d'extension transmises par les points de suspension, une graphie imitant un mouvement vers l'avant dans l'édition originale¹³⁸, le ton exclamatif, tous ces procédés font que le présent univers se démarque du monde évoqué dans "Ce jour-là...". Toutefois, le présent et la nature récurrente des images et des symboles utilisés situent d'emblée le discours dans la démarche progressive des poèmes du recueil et à laquelle échappe "Ce jour-là..." par le caractère distinctif de son anticipation. Aussi, l'image primaire, mais englobante de l'oïsson dans ses premières tentatives de vol, s'enrichit-elle de l'accumulation symbolique des poèmes antérieurs. Selon un tel postulat, "cri d'oiseau" a des concordances avec la recherche incessante, et dans tous les sens, d'une parole construite progressivement. Entre autres aspects, on a vu comment, dans des poèmes tels que "Outarde" (p. 160), "Cheminement" (p. 182-183) et "Marécage" (p. 184-185), cette édification se développe à partir d'une aspiration vers le haut qui redime l'infériorité de l'homme. Ailleurs, par exemple dans les poèmes du cycle amoureux: de "À tes rivages..." jusqu'à "À nous deux" (p. 176-181), elle est une adhésion au temps global euphémisé par le temps printanier. Dans "Viendra un temps..." (p. 168-169), "À nous

138 Cette graphie est la suivante:

ENFIN...

un cri d'oiseau
prolonge la branche
et voudrait bien
s'en passer

deux" (p. 181) et surtout "Cheminement" (p. 182-183) et "Marécage" (p. 184-185), elle se dresse comme le rejet du temps ancien, du passé traditionnel ressenti tel une mort vivante hypothéquant le présent et l'avenir. Cependant, tant par sa fidélité lexicale que par sa portée de sens, l'expression offerte par "Plus que naître" qualifie le mieux la valeur de dépassement attribuée à "cri d'oiseau"¹³⁹. On retiendra alors que le "cri d'oiseau" coïncide avec le cri historique des découvreurs du Nouveau Monde qui s'enracine toutefois dans le cri mythique de l'enfant vagissant et de la femme en couches. Ces observations portent notre attention sur "branche" (v.2), plus précisément sur la relation entre le "cri d'oiseau" et le symbole par excellence de l'enracinement: l'arbre.

Dès le deuxième poème du recueil, "branche" apparaît comme le support du "fruit":

aurions-nous voulu les fruits
sans porter la branche¹⁴⁰

Mais le fruit est un résultat. On remonte tout naturellement jusqu'aux racines de l'arbre qui se nourrissent de la terre, c'est-à-dire de la sève même du sang. Avant d'être un enracinement dans le ciel, l'arbre symbolise un enracinement terrestre. Dès lors, le souci d'une continuité de la branche et des fruits est paradigmatique du souci de lier le présent et un passé

¹³⁹ On aura une idée très juste de l'omnipuissance de ce cri en relisant les strophes 4, 6, 8, 12 et 16 du poème (p. 164-167) où fleurit l'hyperbole de l'image.

¹⁴⁰ Dans "Le Long de l'eau...", p. 154-155, s.4, v. 11-12.

fertile, l'avenir et le passé-présent régénéré par le sang, le réel et l'imaginaire, la réalité et le désir. Dans ce sens, la "branche" participe de l'arbre qui est le symbole-clé de la liaison de toutes les parties de l'humain avec sa condition dans l'espace, dans le temps et dans le cosmos. On rencontre des rapports similaires dans "Paysage" alors que la continuité de la "branche" et de la "fleur" appelle celle de la "fleur" et du "fruit":

ce qui est
dans la fleur
n'est pas là
pour rester

[...]

sur les branches
courbes, les fruits
nous font tourner
la terre¹⁴¹

D'autres développements semblables peuvent être observés. Tantôt par le couple, tantôt par le "je", le soin pris à unir les mondes et, par conséquent, à abolir les distances entre l'humain et son environnement afin de participer à la marche cosmique, se manifeste par le désir d'entrer dans le "fruit":

nous fit défaut le recul
pourtant un jour serons
à l'abri des perspectives
bien compris dans un fruit
qu'il ne s'agit pas de presser¹⁴²

les cris n'arrêteront pas de mûrir
pour que je les rejoigne¹⁴³

141 Dans "Paysage", p. 162-163, s.2 et 4, v. 5-8 et v. 11-14.

142 Dans "Obstacle", p. 177, s.3, v. 8-12.

143 Dans "Cheminement", p. 182-183, s.8, v. 36-37.

L'inverse est vérifiable. L'existence devient néfaste lorsque l'attache est rompue entre les "odeurs" et la "branche", quand les énergies vitales ne s'enracinent pas dans l'arbre:

une soif de sang complète les alchimies
 mais les odeurs n'ont pas de branche
 et la laitance
 et le frai
 domaine du néfaste changeant en épaisseur
 la lune des grenouilles¹⁴⁴

Somme toute, le "cri d'oiseau" appartient à la constellation de la progression qui suit la courbe du dégel, du printemps, puis de l'épanouissement de la sève en fleurs et en fruits. Toute cette symbolisation de la fécondité végétale recouvre, bien sûr, la fécondité humaine qui passe, elle, par l'amour du couple pour déboucher sur le symbolisme de la femme en couches dont "Plus que naître" se révèle encore l'expression exemplaire alors que le "cri d'oiseau" transcende le cri de la fécondité féminine.

Or, ici, on constate une même complémentarité: "un cri d'oiseau prolonge la branche" (v. 1-2). Comme dans "Plus que naître", le "cri d'oiseau" peut signifier le présent fécondé par le passé des origines bénéfiques. Mais suivant la démarche du recueil, il regroupe l'ensemble des manifestations de la parole du poète, édifiée progressivement sur les vécus accumulés et enracinés dans l'arbre, ce dernier étant un symbole qui lie l'humain à toutes les forces terrestres et aériennes, matérielles et cosmiques, réelles et imaginaires. Il donne un sens, une orientation à ces vécus dans le temps et dans l'espace. Cependant, le sens du syntagme "et voudrait bien s'en passer" (v. 3-4) contredit dans les faits les potentialités spirituel-

144 Dans "Marécage", p. 184-185, s.l0, v. 41-46.

les de ce "cri d'oiseau". En effet, la parole n'est pas encore assez forte pour se passer totalement de l'imagination matérielle appuyée, elle, sur le vécu terrestre. Le fait d'atteindre à la perfection immatérielle coïnciderait avec le détachement et par là avec la domination sur toutes choses, en particulier sur l'engluement (symbole de l'infériorité) démontré, par exemple, dans "Marécage" (p. 184-185). Par conséquent, la parole doit continuer de cheminer.

"Ce jour-là..." illustre symboliquement le destin inexorable qui attend le poète à sa mort. Cette accession au détachement complet comporte sans doute une note tragique au plan humain. Cependant, on saisit le sens et la portée véritables de ce dépouillement à la lumière de "Enfin...". En effet, comme on l'a vu, "cri d'oiseau" laisse transpirer un dynamisme de l'immatériel même si l'accès aux régions éthérées n'est pas encore possible dans le présent. Selon cette optique, on comprendra que le destin tragique dessiné à la mesure du poète, et du "je", reçoit consciemment le consentement de ce dernier. Si on en juge par l'exclamation ("enfin"), l'orientation en est même voulue et encouragée avec un certain enthousiasme. Dans ce même ordre d'idées, toute la démarche des "ballades du temps précieux", et dont le symbolisme de la parole ("cri d'oiseau") et de l'arbre résume jusqu'à maintenant les grandes lignes, promet un au-delà qui adoucit les visages destructeurs du temps humain et euphémise les dualités dévoratrices. Au plan des structures de l'imaginaire, la parole inaugure une structure progressiste par laquelle le locuteur sublime le drame humain de la naissance, du sang et de la vie en général. Résumant toutes les grandes intentions de l'imaginaire, la poésie est donc comme un chant, une musique dont la fonction essentielle est d'harmoniser les contraires et de maîtriser la fuite

existentielle du temps. Elle est, comme Gilbert Durand le fait remarquer au sujet de la musique, le médium artistique par lequel le "drame temporel représenté --- devenu images musicales, théâtrales ou romanesques --- est désamorcé de ses pouvoirs maléfiques, car par la conscience et la représentation l'homme vit réellement la maîtrise du temps ¹⁴⁵".

¹⁴⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 405.

POÈME 23

FROIDURE

1

1 les paroles gèlent

2 aussitôt dites

3 et nous en ferons un grand palais de glace

2

4 en juin les mots

5 libérés des ruisseaux

6 chercheront ta bouche et mes yeux

3

7 le temps qu'on gagne entre le jour le plus étroit

8 et le jour le plus long de l'année

9 rajeunira tous les arbres et nos illusions

4

10 nous nous perdrons ensemble

11 dans le temps qui nous reste

ANALYSE DU POÈME

Le discours symbolique et imaginaire du poème "Froidure"¹⁴⁶ se déroule selon l'image de la succession des saisons. Reflétée par un ton neutre bien accordé à la description de même que par une disposition strophique située sur un même plan, cette démarche concorde avec la représentation d'une révolution complète, c'est-à-dire d'un cycle annuel. Cependant, l'examen plus en détail des strophes révèle une dualité qui marque profondément l'humain. Dès lors, la signification symbolique et imaginaire laisse transparaître une certaine dialectique où s'opposent temps global et temps humain. En effet, si l'humain adopte une attitude positive de l'esprit et du cœur qui l'accorde d'emblée et par avance au rythme saisonnier, il doit par ailleurs se construire une position de renforcement pour survivre au temps actuel qui se présente comme une fatalité. Comme l'indiquent le titre et le présent factuel "gèlent" du premier vers, le temps présent coïncide avec le temps de la saison froide qui sclérose tout mouvement, toute expression de vie (v. 1-2). Dans cette optique, la présence des temps verbaux futurs (v. 3, 6, 9 et 10) sous-entend une forme d'évasion créatrice qui permet dès maintenant de transformer imaginativement la saison morte en un temps germinatif qui appelle l'été de la parole et de la vie (deuxième et troisième strophes). Enfin, le temps ainsi réorganisé peut s'étendre au reste de l'année et des saisons humaines (quatrième strophe).

L'absence de décalage strophique et la présence constante du

¹⁴⁶ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 187.

présent et du futur dans chacune des strophes, à l'exception de la deuxième où prédomine le futur, fournissent peu d'indices pour la division du poème. En revanche, le déroulement de l'image et du symbole permet de distinguer trois séquences. Les deux premières strophes, formant la première séquence, décrivent symboliquement le vécu à la fois factuel et idéalisé de la période de temps s'échelonnant du solstice d'hiver au solstice d'été. À partir d'une approche systématique (v. 7-8) résumant les deux grandes variables saisonnières qui composent respectivement le canevas symbolique des première et deuxième strophes, la deuxième séquence (correspondant à la troisième strophe) évalue pour le futur le vécu hivernal actuel dont la rigueur est euphémisée par l'optimisme du couple à considérer le devenir comme un temps bienfaisant. Enfin, une troisième séquence (la dernière strophe) rend compte des conséquences d'une telle démarche sur les relations futures du couple avec le temps.

Les deux premiers vers de la première strophe s'articulent autour d'un rapport métaphorique entre les "paroles" et le gel hivernal. Cette association symbolique sous-tend toutefois un rapport de force inégale entre les deux entités en présence. Le syntagme "gèlent aussitôt dites" indique une intervention simultanée du gel à l'émission des paroles afin de réprimer ces dernières, plus précisément pour les réduire au silence. À ce propos, le présent "gèlent" possède des valeurs factuelles, mais également duratives. Le fait, contrairement à la strophe suivante, de ne pas préciser le mois de façon précise étend l'action du gel à l'ensemble de la saison froide et par là à toute la période correspondante du vécu humain. C'est dans l'optique d'une perpétuation de l'impuissance intérieure actuelle qu'on

doit comprendre le titre du poème et sa portée. En définitive, il ressort de ces deux vers que les paroles ne portent pas. Elles sont pétrifiées, comme enfermées à l'extérieur. Le gel est un mur intérieur, une impuissance face au temps qui passe et qui empêché toute expansion véritable de soi.

Cette image de la pétrification se prolonge au troisième vers à travers "palais de glace". Cependant, le futur et les valeurs du symbole démontrent une certaine réaction au gel. Ainsi, les dénnotations de "ferons", les évocations de grandeur ("grand") et de richesse ("palais") participent de l'accumulation et de l'édification qui manifestent une résistance. On peut dès lors croire que l'action néfaste du gel est euphémisée. En imagination, le "nous" la reconvertit positivement en attendant des jours meilleurs.

A la deuxième strophe, nous sommes en présence du même univers qu'auparavant. Le terme "mots" est une réplique de "paroles" (v. 1); "ruisseaux" précise la nature de l'image à la source de la relation métaphorique entre les paroles et le gel; enfin, "ta bouche" et "mes yeux" définissent, de façon plus explicite, la nature du "nous": le couple, vraisemblablement la femme et le "je". Toutefois, de nouvelles valeurs investissent ce monde. Elles s'opposent à celles révélées dans la strophe précédente. Tous les mécanismes de cette opposition s'enracinent dans l'apparition du temps estival ("juin"), d'ailleurs bien mis en valeur dès le début de la strophe. Dans cet ordre d'idées, le dynamisme suggéré par "libérés" et "chercheront" contraste avec les connotations d'inertie propagées par "gèlent" (v. 1) et "palais de glace" (v. 3). Ainsi, au mouvement antérieur du dedans vers le

dehors se substitue un mouvement du dehors vers le dedans, c'est-à-dire vers le "nous" ("les mots... chercheront... ta bouche et mes yeux"). Cette symbolisation du mouvement inversé marque le retour d'une intimité entre le temps et l'humain (le "nous"), intimité qui conditionne les retrouvailles du "nous" avec lui-même, soit avec l'expression de son unité intérieure dont "paroles" et "mots" sont les symboles exemplaires. Selon cette réunification projetée, les mots pourront de nouveau manifester le désir d'altérité du "nous", désir réprimé par le gel, c'est-à-dire par le désaccord actuel avec le temps. Enfin, si un tel futur est imaginé par la conscience pour supporter la dureté et l'hostilité du temps présent qui enferme le couple dans une parole stagnante, il reste que cette anticipation se fonde toujours sur la certitude du temps saisonnier, d'où le caractère factuel qui imprègne toute la description.

La troisième strophe (deuxième séquence) contient, dans ses deux premiers vers, un ton de généralisation ("le temps", "on") qui la démarque des deux précédentes. Le travail de synthèse qu'on y observe masque en fait la représentation symbolique d'une reconstruction imaginaire du temps pour tromper le temps réel, c'est-à-dire la fuite du temps et le vieillissement qui attendent le couple. Ainsi, l'expression "le temps" suggère une sublimation du vécu compris entre les solstices d'hiver et d'été notés dans les deux premières strophes et résumés ici par "le jour le plus étroit" et "le jour le plus long". Il s'agit d'un temps abstrait, fabriqué, qui calme les angoisses les plus profondes du locuteur et, par extension, du couple. À cet effet, le sens du verbe "gagne" renvoie à une idée d'économie qui manifeste le souci d'intervenir dans le cours temporel. Le troisième vers dé-

voile l'intention profonde motivant l'existence de ce temps imaginé. Signifiant littéralement: rendre la jeunesse, "rajeunira" désigne une remontée dans le temps et par là traduit l'espoir d'un recommencement pouvant faire échec à l'irréversibilité temporelle et, consécutivement, au vieillissement inévitable. Cet aménagement fictif du temps s'étend à l'humanité entière résumée à deux aspects, végétal ("tous les arbres") et humain ("nos illusions"). À cet égard, la vision suggérée par "nos illusions", empreinte d'un certain désabusement face au réel et aux chimères que ce dernier peut engendrer, pourrait correspondre à une perception de l'humain et du cosmos élaborée au fil des années.

À partir du temps imaginé, illustré par la troisième strophe, la dernière strophe (la troisième séquence) définit le destin futur du couple. L'inversion dans l'ordre de présentation des temps verbaux (futur-présent au lieu de présent-futur) appuie formellement la modification impliquée dans la conversion temporelle imaginaire. Le sens du syntagme "le temps qui nous reste" s'inspire de la succession des saisons sur laquelle se fonde la démarche du poème. Evoquant la période de temps entre les mois de juin et de décembre, l'expression "le temps" n'offre pas d'équivalence avec la même expression à la strophe précédente (v. 7). Bien que son orientation soit dictée par le temps épargné, le temps dont il est question ici s'adresse au reste de la vie. Il englobe aussi bien la durée biologique que la durée de la relation entre l'homme et la femme. Cependant, "ensemble" insiste sur l'unité du couple et par là sur un destin commun pour la femme et l'homme. Enfin, à travers "nous nous perdrons... dans..." transparaît un abandon total, une application entière de l'esprit et du cœur à vivre ce temps au point de n'avoir conscience de rien d'autre.

Deux mouvements d'ordre temporel structurent donc le poème. Le premier se plie à la succession des saisons et s'accorde avec l'idée qu'on se fait habituellement du temps qui ordonne les activités humaines. Mais les cycles naturels, comme les saisons de l'esprit et du cœur, n'offrent pas d'harmonie. Les uns et les autres reproduisent la constante dualité au cœur des choses et des êtres. Dans ce sens, la jeunesse et la vieillesse, la parole et le silence, le désir d'éternité et le désir du matériel, le haut et le bas, sont autant d'expressions qui gravent le destin humain et suivent le cours des saisons. C'est au cœur de cette mystérieuse et incessante oscillation entre deux extrémités, et dont l'angoisse obsessionnelle du temps est l'expression exemplaire, que le poème "Froidure" nous plonge d'abord. Cette anxiété face au temps est d'autant plus accentuée qu'elle est marquée par le temps le plus bas de l'année (la froidure, l'hiver), c'est-à-dire le temps actuel, stérile, qui envahit l'âme.

Le temps saisonnier, symbole ici du temps global, comporte donc lui-même sa propre discontinuité et réclame un deuxième temps qui pénètre en spirale la dualité. L'humain peut alors inventer l'illusion d'une continuité qui harmonise les contraires et lui procure le courage de continuer la route. Il apprend ainsi à vivre avec le déchirement occasionné par les dualités inévitables. La symbolique du rajeunissement, se développant à partir de la troisième strophe, ainsi que le souhait de la réitération, année après année, des cycles saisonniers et humains, dans la dernière strophe, convergent vers une structure cyclique en spirale qui compense la banalité du flux temporel. Malgré le regard lucide porté sur le caractère inéluctable du temps, l'amertume de la vie future serait le regret de ne plus pouvoir espérer.

Le désabusement n'accueille plus les rythmes qui sollicitent à refaire sans cesse les mêmes cheminements à partir d'instantanés privilégiés qui donnent l'illusion d'une jeunesse retrouvée et l'impression de la durée. Mais comme le fait remarquer Gaston Bachelard:

Si donc la nouveauté est essentielle au devenir, on a tout à gagner à mettre cette nouveauté au compte du temps lui-même, ce n'est pas l'être qui est nouveau dans un temps uniforme, c'est l'instant qui en se renouvelant reporte l'être à la liberté ou à la chance initiale du devenir.¹⁴⁷

Dans cette optique, la durée prévue à la fin du poème n'est que la conséquence d'un temps discontinu remodelé en illusion de durée (v.7: "le temps qu'on gagne..."), de la suprématie d'un temps privilégié sur la ligne du temps diffus. Alors, les "paroles" et les "mots" ont pour fonction de dire une conscience qui se tend jusqu'à décider d'un acte: s'inscrire dans la durée.

¹⁴⁷ Gaston Bachelard, L'Intuition de l'instant, coll. Méditations, France, Editions Gonthier, (1932) 1971, p. 27.

POÈME 24

LABRADOR .

1

1 je marche sur la pierre nue d'une île

2

2 carapace où les pensées sont à venir si lentes
3 que les traits de ce visage ne révèlent pas
4 la conscience

3

5 une ride parfois garde une mousse, un lichen,
6 sans espoir de jardin

4

7 et le chicouté trouve à fleurir ses orgueils
8 de solitaire

5

9 quelques goélands brisent des oursins sur
10 cette table difficile à réussir

6

11 mon talon viole une formidable entreprise
12 de silence

7

13 et le souffle de la mer s'acharne à informer
14 cette forme sans poumon

8

15 pour polir les surfaces
16 jalouses du marbre des statues
17 une bave d'écume
18 pierre ponce de la mer

9

19 le nord, ne le cherche pas plus loin
20 que dans ce gel du granit impassible
21 aux dictons sur la lune

10

22 fera-t-on enfin quelque chose pour la mémoire
23 d'un coquillage, monnayé par les ailes,
24 qui blanchit sur une île nue

11

25 là j'ai échappé aux exigences des migrations
26 sur une île sans nom
27 que je n'ai pas osé tutoyer
28 depuis trois siècles

ANALYSE DU POÈME

"Labrador"¹⁴⁸ est l'expression, à la fois d'ordre intime et patriotique, d'une recherche de reconnaissance, d'identification et d'incarnation. Les temps verbaux nous apprennent que cette expression se situe en priorité dans le présent. Dans les dix premières strophes en effet, les considérations d'ordre factuel (principalement dans les huit premières strophes) et appréciatif (dans les neuvième et dixième strophes) s'associent dans un même souffle pour manifester une conscience incorporée à la réalité actuelle. Cependant, à la onzième strophe, le passé composé indique que le processus de nomination des dix premières strophes a son origine dans le passé. Cette inversion dans l'ordre chronologique renforce d'autant cette nomination qu'elle l'insère dans une augmentation progressive de la conscience. Cette dernière est alors conduite à reconnaître dans le "nord", soit le "Labrador" (neuvième strophe), une image de la patrie intime depuis toujours recherchée. Par la suite (dixième strophe), cette reconnaissance débouche sur la vision d'une prise en charge qui pourrait consacrer, dans le futur, l'identification affective de l'humain à la patrie reconnue.

Le poème se répartit en cinq séquences. La première, constituée par les deux premières strophes, introduit les composantes nécessaires à la compréhension du discours. Ainsi, la démarche suivie par la conscience dans le poème se calque sur l'image de la promenade donnée par le syntagme "je marche". Cette image structure en outre le discours par un vers long et une

¹⁴⁸ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 188-189.

disposition strophique linéaire. Par ailleurs, le rapport métaphorique entre la "pierre nue" (s. 1) et le visage humain (s. 2) fonde l'armature symbolique et imaginaire élaborée par la suite dans tout le poème. À partir de ce canevas imagier, la deuxième séquence, formée par les six strophes suivantes (s. 3-8), brosse un tableau de la condition intérieure où s'affrontent l'instinct de vie (s. 3-7) et l'instinct de mort (s. 8). On remarque cependant que la conscience, imaginativement, exagère ici les qualités de vie réelle offertes par le lieu. Le but est d'euphémiser la pauvreté et le silence morbides qui paralysent ce dernier. À cet égard, dans les sixième et septième strophes, la marche du "je", mise au premier plan, se double d'un dynamisme (s. 6: "viole") qui, accordé aux forces naturelles du large (s. 7: "le souffle de la mer"), nous donne à voir un rapport de force entre l'humain et le silence qui emprisonne le territoire décrit, image de la conscience. Cette dialectique annonce l'orientation du discours dans les séquences suivantes qui, par ailleurs, situent le débat dans le temps réel. La troisième séquence (la neuvième strophe) se démarque des précédentes par la synthèse, l'interpellation et la détermination transmises par le mode impératif du verbe. Ces procédés soutiennent une invitation pressante à reconnaître et à accepter l'univers tel que perçu dans les séquences précédentes. La quatrième séquence (dixième strophe) se fonde pour sa part sur la dialectique des forces décrites dans la deuxième séquence. Par ailleurs, l'interrogation, le futur et le "on" appellent l'acte qui pourra vaincre l'indigence. Enfin, la cinquième séquence (onzième strophe), animée par le passé composé, justifie la nature du cheminement présent par une intimation d'ordre historique qui s'enracine dans un appel aux origines.

Comme nous l'avons mentionné préalablement, la première strophe fournit une partie des éléments essentiels à la compréhension des développements divers du poème. Le déroulement organique de la conscience (celle du "je") et l'élaboration formelle du discours à travers tout le poème s'engrènent dans le motif de la marche transmis par le syntagme "je marche". Par ailleurs, "pierre nue" circonscrit l'environnement matériel qui sera au cœur de l'attention du locuteur. Cet espace comporte deux dimensions reflétant par avance le caractère double du symbolisme insulaire. D'une part, "île" saisit globalement la géographie du lieu. Symboliquement, l'île est un milieu à la fois fermé et exposé de toutes parts aux manifestations du large. D'autre part, "pierre nue" évoque pour ainsi dire la composition interne, la substance même de l'île. À ce propos, les connotations de dureté de la pierre, renforcées par le sens de "nue", précisent bien la condition indigente de l'île.

Syntaxiquement, la deuxième strophe est une expansion appositive du syntagme "pierre nue d'une île" (v. 1) et se développe à partir de "carapace". Ce dernier terme, mis en relief par le procédé elliptique, trouve par ailleurs sa propre explication dans deux subordonnées dont l'une, "où les pensées sont à venir si lentes", constitue une relative déterminative et l'autre, "que les traits de ce visage ne révèlent pas la conscience", une relative marquant la conséquence. Aux plans sémantique, symbolique et imaginaire, le monde physiologique de la pierre-carapace s'enrichit d'une signification humaine. Aussi, l'image englobant la strophe entière nous montre-t-elle le rapport entre la surface et la profondeur, le monde des apparences ("carapace", "traits de ce visage") et le monde des profondeurs

("pensées", "conscience"). À cet égard, "si" et le déplacement de l'attribut "lentes" en fin de vers (on lirait normalement: sont si lentes à venir) soulignent avec force la coïncidence entre les pauvretés végétale et psychique. Ce croisement des valeurs respectives à chaque milieu permet de comprendre la liaison étroite entre le dénuement du visage et celui de la parole intérieure dont la fonction principale est d'alimenter les actes manifestant l'humain. Dans ce sens, le syntagme "ne révèlent pas la conscience" indique bien la faiblesse de l'intériorité, si grande qu'elle demeure souterraine et explique, par conséquent, la nudité de la surface. Pour conclure, cette symbolique du miroir, mettant en oeuvre un rapport paradigmatique entre l'intériorité et l'extériorité, la conscience et les actes, l'humain et son environnement, vise particulièrement à attirer l'attention sur la pauvreté de l'enracinement. La prise de conscience de cette lente déchéance appelle, en revanche, un état de conscience qui tonifie les quelques sources de vie révélées par le milieu. En ce sens, dans les cinq strophes suivantes, plus d'un aspect démontre une conversion imaginaire des énergies végétatives en forces capables d'affronter la mort.

En effet, chacune des troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième strophes présente une dialectique des forces de vie et de mort qui animent le milieu. Par rapport à la strophe précédente, une inversion dans l'ordre des composantes met au premier plan les forces de vie. Cette mise en relief est encore accentuée par l'ampleur du développement dont ces forces jouissent: le premier vers de chaque strophe leur étant en effet consacré. Dès le début de la troisième strophe, "ride", isomorphe de "visage", privilégie l'élément humain de la "pierre" - "carapace" tandis que "mousse" et

"lichen" symbolisent à la fois la pauvreté et la résistance du milieu observé. Quant à l'élément verbal "garde", il évoque le mouvement de protection exercé par "ride" à l'endroit de "mousse" et de lichen". Par ailleurs, le sens du sixième vers apporte une note pessimiste qui contredit les manifestations sporadiques ("parfois") de la vie. À cet égard, "sans espoir" annule la possibilité pour la conscience d'accéder un jour à une fécondité pleine telle que suggérée par la présence du terme "jardin".

Cependant, cette vision pessimiste est compensée par les connotations positives de la quatrième strophe qui complète le tableau de la strophe précédente par la coordination "et". Le "chicouté"¹⁴⁹, comme la "mousse" et le "lichen", s'adapte bien ("trouve" veut dire: trouver le moyen de ...) aux sols inféconds. Qualitativement, cette plante occupe toutefois une place plus importante que "mousse" et "lichen". Elle se donne comme la maîtresse incontestée des lieux. Contrairement à la mousse et au lichen, elle a la force de promettre le jardin. À cet effet, "fleurir" dénote une croissance suffisante pour croire au fruit, donc à la fécondité du jardin. Enfin, en le personnifiant, les termes "orgueil" et "solitaire" apparentent le chicouté à l'humain. Par le biais de "solitaire" en particulier, on peut penser que la plaquebière est au plan végétal, naturel, ce que le locuteur est au plan humain: une présence voulant témoigner de la vie. Cependant, à l'opposé du chicouté, le "je" est initialement étranger à l'île.

149 Selon le Dictionnaire général de la langue française au Canada de Louis-Alexandre BÉLISLE, la chicotée ou le chicouté est le nom amérindien de la plaquebière qui est une "ronce des régions froides dite ronce mûrier" et qui est "populairement appelé chicoutée par les populations du Labrador" (p. 956).

Le symbolisme de la cinquième strophe va dans le sens d'une mise en valeur des ressources étrangères. Annonçant déjà le rôle positif de la mer à la strophe suivante, "goélands" est un symbole de mouvement qui lie la mer et l'île, l'espace mouvant et l'espace insulaire, l'extérieur et l'intérieur. Le syntagme "brisent des oursins" et la relation métaphorique entre l'île et la table dotent cette intervention d'ordre marin d'un caractère nourricier qui cherche à vivifier les formes rudimentaires de vie bataillant contre la stérilité du monde en présence. En dernier lieu, "difficultés à réussir" rappelle à sa manière la difficulté, notée auparavant, de modifier la physionomie du milieu insulaire, entreprise qui réclame la concertation de toutes les forces disponibles.

Unies syntaxiquement ("et"), les sixième et septième strophes forment un tout. Symboliquement, l'humain et l'espace extérieur se conjuguent pour, dans un premier temps (sixième strophe), démasquer, dénoncer et même terrasser la fatalité qui s'acharne sur le monde de l'intériorité. Dans un deuxième temps (septième strophe), ils cherchent à reconstruire le lieu par la parole, c'est-à-dire par la vie.

Dans la sixième strophe, l'antithèse est plus forte que dans les strophes précédentes. Ainsi, "talon" et "viole" ne participent plus de la simple observation à laquelle renvoyait, par exemple, "marche" (v. 1). Le premier terme suggère un véritable piétinement et le deuxième, voulant dire violenter, une profanation. Il s'agit là de la transgression d'un interdit à laquelle répond inversement la passivité du "silence" dont l'imposante ("formidable") architecture ("entreprise") est le fruit du passé millénaire

et par là négatif. Ainsi, le motif de la marche des strophes précédentes, qui illustre une conscience exploratoire constante dans le recueil, se mue en acte véritable se dressant contre l'obstacle qui est ici le passé représenté par le silence, le gel et la dégradation intérieure.

Dans la septième strophe, "souffle de la mer", au point de départ étranger à l'habitat insulaire, est un isomorphe de "goélands", "oursins" et "talon". Associée à ces derniers, l'énergie marine complète, en fait, l'action entreprise par le "je", complémentarité d'ailleurs bien marquée, syntaxiquement, par la ligature "et". Aussi forte que celle du "je", son action ("s'acharne à ") traduit en outre une ardeur furieuse, une opiniâtreté à reconstruire ("informer cette forme sans poumon"), suite à l'anéantissement de l'univers ancien par le locuteur. Cette réédification est rendue possible grâce à l'avènement d'une respiration, d'une parole ("souffler", "informer", "poumon") jamais possédée jusque-là par l'intériorité et qui met cette dernière au monde. Dès lors, la mer est un langage symbolique qui comble le vide laissé par le "silence" (s. 6). Conjointement avec la violation commise par le "je", son action symbolise, en fait, les grandes mouvances de l'être qui s'accordent avec le sentiment de l'infini. Une vision de l'ailleurs compense donc le vide du silence intérieur qui accule constamment l'être tout entier à la contingence.

Au cours de ce mouvement s'échelonnant de la troisième à la septième strophe inclusivement, on aura donc remarqué le travail positif de conversion imaginaire pour euphémiser la mort qui paralyse l'univers intérieur. Déjà bien indiquée par l'inversion formelle des composantes

mentionnée auparavant, cette transformation apparaît encore à travers le glissement du sens purement matériel ou naturel des images et des symboles (troisième, quatrième et cinquième strophes), vers le sens humain de ces mêmes images et symboles (sixième strophe). De plus, ce processus descriptif, qui conduit progressivement la conscience de la connaissance à la lucidité pour déboucher sur l'acte, est admirablement reflété par une croissance soutenue dans les connotations de force et de mouvement des verbes utilisés: "garde" (s. 3), "trouve" (s. 4), "brisent" (s. 5), "viole" (s. 6) et "s'acharne" (s. 7). Tous ces aspects convergents visent à élaborer imaginativement une force de confrontation qui fasse échec au passé. Enfin, cette édification pyramidale s'oppose par le sens aux valeurs de la huitième strophe.

La huitième strophe va en effet à l'encontre du dynamisme salvateur des cinq premières strophes de la séquence. L'absence de verbe actif, l'inversion du sujet, le nombre plus élevé de vers de même que la condensation métrique mettent en vedette "bave d'écume", soit l'envers de "souffle de la mer" (s. 7). La dévalorisation du symbole provient certes du terme "bave", mais également d'autres aspects. Par exemple, l'action ("pour polir") de cette "bave d'écume", renforcée par la rugosité de la "pierre ponce" (v. 18), travaille à la nudité du lieu et va ainsi dans le sens du silence. En outre, cette bave est l'instrument des "surfaces" qui sont, nous dit-on, "jalouses du marbre des statues". On se souviendra alors que "marbre" et "statues" sont des symboles récurrents dans le recueil. Ils rendent compte de l'héritage des "prophètes" et des "dieux" qui disent la mort vivante rattachée à la tradition dans, par exemple, "Viendra un temps..." (p. 168-169), "Obstacle" (p. 177) et "Cheminement" (p. 182-183).

Enfin, transmettant des valeurs de durée, l'infinitif traduit bien la menace redoutable et permanente de ces énergies négatives conjuguées. En définitive, la "bave d'écume" et le "souffle de la mer" symbolisent, comme dans les poèmes précédents, des forces extérieures concurrentes. Elles se disputent l'âme et la conscience pour l'infléchir, soit vers un avenir renoué ("souffle de la mer"), soit vers un devenir à l'image du passé ("bave d'écume").

La troisième séquence (neuvième strophe) tranche sur les séquences précédentes par l'interpellation ("le nord, ne le cherche pas...") et le mode impératif du verbe. Ces deux procédés traduisent une incitation à ne pas pousser plus avant l'exploration. La conscience a le sentiment d'avoir saisi la nature entière du lieu, toute sa dualité, comme la dernière séquence le démontrait d'ailleurs bien. Cette hypothèse se vérifie à travers les vocables-synthèses utilisés pour résumer les aspects descriptifs de la région explorée. Éclairant le choix de "Labrador" comme titre du poème, "nord" définit la dimension obscure de l'être laissée pour compte; pour sa part, "ce gel du granit" détermine et la pauvreté végétale ("gel") et la dureté stérile du sol ("granit"). Par ailleurs, "dictons sur la lune" renvoie à la parole du large ("dictons" est à rapprocher de "souffle de la mer" à la strophe 7) et de la hauteur ("lune") qui "s'acharne à informer" la "forme sans poumon" (s. 7); ici le "gel du granit", c'est-à-dire le silence¹⁵⁰. Cependant, "impassible" dit l'insensibilité du "nord" et du "gel du granit" à la parole. À première vue, cette indication insolite n'offre pas de cohérence avec la perméabilité du milieu aux forces vives de la parole, telle

150 Dans les croyances populaires, la mer et la lune font bon ménage. Entre autres croyances, celle qui veut, par exemple, que les marées dépendent de la lune.

qu'illustrée par le dernier volet de la séquence précédente. Comment expliquer cette apparente contradiction? C'est que le discours antérieur se tenait à la hauteur du désir imaginaire de vaincre le silence alors qu'ici, il s'insère dans le factuel, c'est-à-dire dans la réalité actuelle. Cette nouvelle orientation ne cesse de se confirmer jusqu'à la fin du poème.

Dans la quatrième séquence (dixième strophe), "fera" suggère en effet l'acte réel qui secourrait l'existence mise en péril. Dans ce sens, articulé autour d'une interrogation, le signifié constitue un appel désespéré ("enfin"), lancé à une collectivité ("on") pour sauver le "coquillage" soumis à une lente détérioration ("qui blanchit") par le temps. Au plan symbolique et imaginaire, "coquillage" englobe toutes les formes de vie décrites auparavant, aussi bien humaines que végétales. Une telle affirmation se fonde sur la présence du syntagme "sur une île nue". Ce dernier signale le retour à l'atmosphère de nudité de la première strophe ("sur la pierre nue d'une île") à partir de laquelle sont structurées les neuf premières strophes. Dans cette optique, on peut croire que l'acte souhaité par la conscience vise à élargir et à intensifier le mince filet des énergies vitales dévorées, semble-t-il, par le temps matériel ("monnayé par les ailes"). Dès lors, le sens ultime de cet acte participe d'une lutte contre l'oubli par l'affirmation constante de sa présence ("mémoire").

Le terme "là" et le syntagme "sur une île sans nom" (v. 26) situent la dernière séquence (onzième strophe) dans une étroite continuité de la strophe précédente. Cependant, la prédominance du "je" indique le passage formel du symbole général ("coquillage") au plan humain. Les passés

composés "ai échappé" et "ai pas osé tutoyer" instaurent une distance d'ordre temporel entre le vécu relaté ici et celui des autres strophes. On déduit alors que le poème raconte une expérience présente, mais qui a son origine dans le passé. Selon cette perspective, les valeurs du passé composé unifient les deux dimensions: le passé continue d'agir dans le présent et explique même la tournure prise par ce dernier. Le signifié de la séquence rend compte alors de l'origine et de la motivation à la source du cheminement actuel. Dans cet ordre d'idées, on comprend le rejet d'un certain monde extérieur au profit d'une appartenance ("là j'ai échappé aux exigences des migrations"). Pourtant, "ai pas osé tutoyer" contredit ce geste du locuteur en marquant l'absence de familiarité avec l'île, distance causée par l'anonymat même du lieu ("sans nom"), semble-t-il. Il revient au dernier vers d'éclairer cette discordance. En effet, "depuis trois siècles" incorpore à la symbolique du poème une intimation d'ordre historique, particulière à la colonisation québécoise ou labradorienne. Ainsi, la distance entre l'humain et sa patrie affective s'enracine dans une impuissance séculaire à considérer cette patrie comme une part inséparable de soi. Remonter jusqu'à la source et revivre le cheminement parcouru afin de conjurer la division intérieure dont la patrie dépouillée est ici l'expression exemplaire, voilà le sens ultime de ce discours poétique.

Comme pour le poème "Marécage" (p. 184-185), l'armature symbolique et imaginaire de "Labrador" se fonde sur l'image du miroir double. Le symbolisme géographique et matériel du dénuement n'est là que pour représenter une humanité, une existence pauvre, condamnée à errer dans le temps et dans

l'espace. Ainsi, dans un premier temps, il y a un rapport paradigmatique entre, d'une part, la pauvreté labradorienne et la surface nue de la pierre et, d'autre part, une conscience désarmée et l'absence d'actes par lesquels se manifeste l'humain au monde. Ce double rapport ordonne la conscience du "je" et l'amène à percevoir son intimité, et le milieu matériel de cette intimité, donc l'humain et le coin de planète où il évoluera sa vie durant, comme des infiniments petits dans un infiniment grand.

Mais en même temps, ces réminiscences pascaliennes poussent à trouver un sens à ce qui, apparemment, n'en a pas: le "gel du granit impassible aux dictons sur la lune", c'est-à-dire une intériorité refusée par l'immensité temporelle et cosmique. Aussi, contre toute raison, c'est à l'infiniment grand que le "je" fait appel pour combler les lacunes de sa nature et de sa condition. La première ressource à laquelle il a recours est l'infini du désir imaginaire qui lui permet de créer un univers à sa mesure qu'il s'efforcera par la suite d'habiter dans le réel. Dans ce sens, le monde de l'imaginaire donne naissance au réel. Il sublime une conscience et une existence inférieures qui continuent pourtant d'obéir à des intimités de vie personnelle, sociale ou encore historique. Ainsi, dans un deuxième temps, la mousse, le lichen, le chicouté et les goélands compensent la surface pierreuse et nue de l'île; le souffle de la mer confronte la bave d'écume, instrument du passé et de la mort vivants qui tournent le destin humain vers le bas; l'acte imaginé et désiré transmue l'oubli du temps en une "mémoire" collective ("on") qui se souvient de sa jeunesse et de celle des temps. En définitive, toute cette symbolisation d'une conscience, en lutte contre la mort par l'affirmation de son droit à l'existence, à la présence dans l'absence, débouche sur une possibilité d'insertion dans une

patrie qui n'est rien d'autre que l'âme retrouvée, individuelle et collective. Le poème "Froidure" (p. 187) imaginait un devenir meilleur en attendant la fin du gel. "Labrador" est l'univers d'une intimité avec cette froidure.

POÈME 25

L'ESCARGOT PÈLERIN...

1

1 il a laissé dans la pierre
2 traces de ses architectures

2

3 toute matière n'est que sécrétion
4 du recueillement fondamental
5 un produit du silence prolongé
6 qui précède le temps assourdissant

3

7 une mince pellicule d'instincts, de pensées,
8 de chair vive
9 repose sur les membres usés de la pierre
10 courant les risques de la légende

4

11 et la trace d'un encornet éloigne le commencement
12 de la fin nous laissant perplexes

5

13 car il reste
14 impossible à prendre
15 le recul de la pierre

ANALYSE DU POÈME

Le discours poétique de "L'escargot pèlerin...¹⁵¹" se développe à partir (titre et première strophe) d'une image montrant les vestiges ("traces") laissés par l'"escargot" à travers les âges, vestiges symbolisant l'évolution passée de l'univers. Articulée autour d'un rapport entre le principe de la vie dynamique (l'escargot pèlerin) et le principe de la vie statique (la pierre), cette image insiste par ailleurs sur l'acharnement et la réussite du principe de la vie dynamique dans ses efforts pour inscrire sa marque dans la démarche du monde. De cette influence décisive du principe vivant sur la matière, le locuteur (dans la deuxième strophe) tire une espèce de loi générale de l'évolution: la vie statique du monde a été jusqu'à maintenant une pure émanation de la vie dynamique ("toute matière n'est que sécrétion..."). Une telle représentation de l'évolution de l'humanité devient l'axe (troisième strophe) à partir duquel la conscience se saisit dans le temps, plus précisément se situe dans le présent par rapport à la permanence. Alors, la dimension humaine double la dimension brute, animale du symbole ("une mince pellicule d'instincts, de pensées..."). Cependant, la quatrième strophe révèle une dichotomie au sein du présent. En effet, le vécu humain n'obéit plus entièrement à la trajectoire dessinée dans le passé. Originant de l'incapacité de retourner à l'âge de pierre (cinquième strophe), cette discordance appelle de nouvelles relations entre la vie dynamique et la vie statique. Ces rapports relancent pour ainsi dire le monde en régénérant le temps tout entier.

¹⁵¹ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 190.

Les temps verbaux et les valeurs du symbole permettent de diviser le poème en trois séquences. La première séquence (la première strophe) se distingue par l'usage du passé composé. Elle présente globalement une histoire abrégée des dynamismes qui ont présidé aux destinées du monde. La deuxième séquence est formée par la deuxième strophe. Animée par un présent étendu, elle est soutenue par une réflexion d'ordre général qui insère les mécanismes évolutifs, décrits dans la première strophe, dans une idée de permanence universelle. Unies syntaxiquement (v. 11: "et" et v. 13: "car"), les trois dernières strophes constituent la troisième séquence. Dans les troisième et quatrième strophes, un présent d'ordre factuel référant au vécu actuel de même qu'une modification notable dans les valeurs du symbole introduisent une opposition qui structure la dialectique contenue dans le poème. Dans la cinquième strophe, la conscience, se plaçant (comme à la deuxième strophe) dans une perspective de réflexion, identifie la cause de l'opposition décelée.

La première strophe se fonde sur un rapport métaphorique entre la "pierre" et l'"escargot pèlerin". Cependant, deux procédés formels soulignent la prédominance de l'escargot. D'abord, le fait, pour le sujet "il", de recevoir sa définition du titre même du poème accentue les valeurs du symbole, tant au niveau de la strophe que du poème entier. Par ailleurs, les points de suspension établissent une continuité entre le titre et la strophe. Ce prolongement imite le mouvement de marche de l'animal et attire encore l'attention sur lui. Par ailleurs, on remarque que la mobilité de l'escargot tend à s'incruster dans la pierre. En effet, "dans", "traces" et "architectures" convergent par le sens vers une idée de fixation, d'édification savamment organisée dans le temps. Cette fabulation entourant

l'escargot et la pierre vise à démontrer comment la vie dynamique est parvenue, au cours des siècles, à s'insérer dans le magma cosmique initial pour en modifier la physionomie. Dans ce sens, le labeur de l'escargot est représentatif d'un temps oeuvré qui s'est incorporé progressivement à la "pierre", sorte de cosmos matérialisé dont les connotations de dureté évoquent le caractère indifférencié du temps global. Enfin, le passé composé "à laissé", les connotations de primitivité dégagées par "pierre" et "traces" ainsi que la signification de "pèlerin", qui rappelle un retour aux origines, tout concorde pour appuyer les valeurs mythiques généralement attribuées à l'escargot. En effet, symbole lunaire de la régénération périodique, l'escargot est exemplaire du thème mythique de l'éternel retour. Aussi est-il "un glyphe universel de la temporalité, de la permanence de l'être à travers les fluctuations du changement"¹⁵². Cette affiliation du symbole avec le temps se précise dans la strophe suivante.

Un ton reflétant la généralisation, les valeurs duratives du présent "est" de même que le caractère synthétique du symbolisme donnent à la deuxième strophe l'allure d'une réflexion sur les rapports entre la vie statique et la vie dynamique, entre le temps global et le temps oeuvré. En montrant que le travail de l'escargot se répète continuellement dans le temps, cette strophe rend effectives, pour tout présent, les valeurs mythiques de l'événement passé raconté à la première strophe. Selon cette loi de la réitération, le labeur de l'escargot continue de marquer si profondément le temps que ce dernier en devient une pure émanation. Dans ce

¹⁵² Classification des végétaux chez les Dogons, in Journal de la société des Africanistes, t.22, Paris, 1952, cité par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans Dictionnaire des symboles, "che à g", p. 281.

sens, l'expression à caractère restrictif "n'... que" établit un rapport d'équivalence entre la totalité du temps matérialisé ("toute matière") et l'oeuvre de l'escargot ("sécrétion"). Le travail de l'escargot transforme la dureté du temps en fluidité. Il découpe cette dureté en passé ("silence prolongé"), présent ("est") et futur ("qui précède le temps assourdissant") de sorte que le temps coule au rythme de la vie sensible. Par ailleurs, les expressions "recueillement fondamental" et "silence prolongé" ajoutent à cette notion du temps une thématique de la parole qui la transforme en problématique. Ainsi, bien qu'elle soit essentielle ("fondamentale"), une telle élaboration du temps est l'oeuvre d'une parole souterraine, silencieuse, trop longtemps entretenue, semble-t-il. Dans ce sens, le terme "assourdissant" introduit des valeurs d'opposition qui appellent la recréation du temps entier par une parole éclatante.

Le présent factuel ("repose") de la troisième strophe actualise le processus antérieur de l'image et l'intègre à la réalité. Par ailleurs, les récurrences de l'image et du symbole: "mince pellicule" et "membres usés de la pierre" maintiennent la relation entre les mondes de l'escargot et de la pierre. Cependant, "instincts", "pensées", "chair vive" et "membres usés" doublent ce rapport d'une dimension humaine qui transcende le monde rudimentaire de l'escargot et appelle une régénération complète du temps. À cet égard, les valeurs accordées à l'image sont significatives. D'une part, "mince", "vive" et "courant les risques" disent la vulnérabilité d'un organisme naissant. D'autre part, "usés" du syntagme "membres usés de la pierre" signale le vieillissement et la fatigue du monde et du temps. Pourtant, "repose sur" indique bien que la nouvelle entité se fonde quand même,

comme l'escargot, sur le monde ancien et croît à partir de lui. Mais l'opposition de la jeunesse et de la vieillesse qui se dessine annonce une modification en profondeur de l'accord antérieur entre le corps animal et le monde matériel. Dans ce sens, le terme "légende" revêt une importance capitale. En effet, la légende est le récit, le langage mythique du souvenir qui, en permettant de renouer avec les origines, corrige le présent dégradé et oriente l'avenir selon la pureté des sources. En ce sens, la légende est un passé projeté dans le futur et qui fonde ce dernier. On se souviendra alors, dans "Légendaire..." (p. 158-159, s. 10), de l'espérance suscitée par l'évocation des "mots légendaires" pour renouveler la réalité des enfants et, dans "Nuit blanche" (p. 171-172-173, s. 15), de l'espoir secret de renouer avec la pureté imaginaire des récits d'enfance. C'est également par la légende que les Amérindiens entrent en contact avec leurs ancêtres et par là avec "le pays de la terre sans arbre", c'est-à-dire la patrie affective qui contient tous les temps¹⁵³. La légende est donc représentative d'une réalité supérieure de l'être: la conscience. Rouvrant la porte au passé authentique, elle promet à l'humain une parole éclatante qui transcendera son passé inférieur, balbutiant, et l'inscrira dans un cheminement et un temps nouveaux, régénérés.

La coordination "et" présente la quatrième strophe comme une suite syntaxique de la strophe précédente. Cependant, les valeurs symboliques accentuent le contraste annoncé à la strophe précédente et renforcent l'opposition de sens par rapport aux deux premières strophes. Le détachement

153 Voir Pierre Perrault, Discours sur la condition sauvage et québécoise, Montréal, Editions Lidec Inc., 1977, p. 50-74.

strophique a alors pour fonction de bien mettre en relief cet écart de sens. Le terme "trace" rappelle "traces" (v. 2) et prépare la comparaison de l'encornet et de l'escargot. Par ailleurs, "le commencement" résume les valeurs transmises par "recueillement fondamental" (v. 4) et "silence prolongé" (v. 5) tandis que "la fin" fait référence à "temps assourdissant" (v. 6). Cependant, "éloigne" rompt la continuité entre le passé, le présent et l'avenir ainsi que la concordance entre les mondes de la pierre et de l'escargot telles qu'illustrées par les deux premières strophes. Cette rupture dans les faits et dans la continuité temporelle explique la présence du syntagme "nous laissant perplexes". En effet, "perplexes" souligne la confusion du "nous" devant cette situation qui est d'autant plus embarrassante, semble-t-il, que le travail symbolique de l'escargot répond à une tradition millénaire de considérer les rapports au temps et au monde. Enfin, cette antithèse se perçoit jusque dans le choix du terme "encornet". A ce propos, les relations entre les termes et les images apparentent "encornet" à l'"escargot pèlerin" (titre), puis à la "mince pellicule" (v. 7). Pourtant, connu sous le nom méridional de calmar, l'encornet ne coïncide ni avec l'un ni avec l'autre par le sens. Le vécu présent est donc déjà inscrit imaginairement dans une nouvelle trajectoire d'évolution. Toutefois, comme l'indique la dernière strophe, cette orientation passe par le rejet de l'héritage légué par l'alliance entre la pierre et l'escargot.

La dernière strophe, reliée syntaxiquement aux deux précédentes par la coordination "car", précise la cause de la rupture dans le présent et dans le temps. Bien mise en relief par un rejet au niveau du vers ("reste impossible") et une inversion du sujet ("le recul de la pierre"), cette

cause est en fait une incapacité ("impossible") de revivre le passé ("le recul...") sous la forme décrite dans les deux premières strophes du poème. À cet effet, "recul" éclaire sans plus de doute l'affiliation de la "pierre" et du passé. En outre, on se rappellera qu'à la deuxième strophe, la "matière" est un produit du "silence prolongé" et du "recueillement fondamental", donc du passé qui se perpétue dans le temps (v. 3: "toute matière n'est que sécrétion du..."). En formant la substance même du temps, ce passé est pétrifiant comme l'indiquent bien les connotations de dureté des symboles qui le représentent. La conscience rejette la présence d'un tel passé dans le présent. Elle opte pour une énergie neuve ("mince pellicule") concentrée dans la légende. Cette dernière constitue le langage qui régénère le passé tout entier et le transmue en "temps assourdissant" (v. 6), soit en devenir. C'est donc cette métamorphose profonde au niveau des valeurs temporelles du présent qui éloigne le passé (v. 11: "le commencement") du futur (v. 12: "la fin") et fait que ce dernier ne sera plus à l'image du passé.

Le sens global révélé par la structure symbolique et imaginaire de "l'Escargot pèlerin..." gravite donc autour d'une problématique du temps. On a d'abord vu comment la première strophe rend compte de la lente évolution du monde alors que la vie dynamique (symbolisée par l'escargot) est parvenue laborieusement à se fondre dans la vie statique (symbolisée par la pierre) de l'univers. La deuxième strophe transforme en loi générale de l'évolution la coïncidence ("toute matière n'est que sécrétion du...") des deux principes de vie qui ordonnent, jusqu'à la fin des temps semble-t-il, tous les rapports au temps et fondent, en particulier, l'orientation du

présent et du futur sur l'évolution passée. Cependant, la troisième séquence dévoile un présent plus factuel lié à la réalité actuelle. Signe d'une création de nouveaux rapports avec le temps et le cosmos, ce présent appelle pour le futur une seconde loi qui, en stipulant le rejet du temps ancien, pierreux, inaugure une nouvelle dynamique du vécu. En effet, et c'est là le sens profond de ce discours, l'illusion du progrès repose sur la conscience qu'on a du temps, de l'espace et du cosmos en général. Ainsi, l'intervention de la conscience humaine dans l'organisation temporelle et cosmique est le principe ultime qui intensifie l'univers et le pousse toujours plus loin. C'est pourquoi la "mince pellicule d'instincts, de pensées, de chair vive" se substitue à l'organisme vivant, mais élémentaire de l'escargot. La conscience appelle constamment un dépassement d'elle-même pour briser l'uniformité détériorante du temps. Elle doit toujours maintenir le monde comme aux premiers jours de sa naissance. Elle y parvient en réitérant la réalité cosmogonique première, soit celle reliée aux origines. Dans ce sens, elle a recours à la légende qui contient en puissance tous les mythes qui promettent de faire revivre aussi bien un monde particulier, tel celui du poète, que tous les mondes. Grosse du passé affectif de l'âme, la légende comprend tous les risques de la vie recommencée. C'est en acceptant de rejeter le confort du temps déjà expérimenté que l'humain a le sentiment de dominer le temps et le cosmos où il est plongé.

Enfin, dans une perspective strictement mythique, la légende comme l'escargot appartiennent au symbolisme de la fertilité régénératrice des recommencements. Homologuables dans le temps, ils représentent la nostalgie du paradis perdu. En se rappelant le mythe impliquant la formation du

monde à partir de la relation matière-escargot, le locuteur est appelé à construire une relation similaire à partir de la réalité qui lui est propre: la légende. L'impossibilité de prendre "le recul de la pierre" souligne dans ce sens tout simplement cette différence. En définitive, le discours de "l'Escargot pèlerin..." vise à conférer au temps une direction cyclique par laquelle le locuteur espère annuler la hantise qu'il a de l'irréversibilité temporelle. On peut alors appliquer à ce discours les propos de Mircea Eliade au sujet du mythe de l'éternel retour chez les Grecs et les peuples primitifs en général:

Tout recommence à son début à chaque instant. Le passé n'est que la préfiguration du futur. Aucun événement n'est irréversible et aucune transformation n'est définitive. Dans un certains sens, on peut même dire qu'il ne se produit rien de neuf dans le monde, car tout n'est que la répétition des mêmes archétypes primordiaux; cette répétition, en actualisant le moment mythique où le geste archétypal fut révélé, maintient sans cesse le monde dans le même instant auroral des commencements. Le temps ne fait que rendre possible l'apparition et l'existence des choses. Il n'a aucune influence décisive sur cette exigence --- puisque lui-même se régénère sans cesse¹⁵⁴.

Le rejet d'un passé (celui de la pierre) appelle donc l'apparition d'un autre passé (celui de la légende). Ainsi naît le futur. Ainsi se recrée le temps.

¹⁵⁴ Mircea Eliade, dans Le Mythe de l'éternel retour, coll. Idées, Paris, Gallimard, 1969, p. 108.

POÈME 26

ORANGE

1

1 je m'émerveille un instant
2 de cette orange dans ma main

2

3 bientôt il faudra l'éloigner
4 car elle aura tout dit

3

5 quand elle aura tout dit
6 elle n'aura plus rien à dire

4

7 et le verger tout entier survit
8 à ce monde de peu de paroles

5

9 un soir je dormirai
10 sans songer à ma mère
11 qui compte sur les pépins
12 plus encore que sur les fruits
13 pour passer l'hiver

ANALYSE DU POÈME

Le discours du poème "Orange"¹⁵⁵ se développe autour de deux symboles: "orange" et "verger". À première vue, les deux appartiennent au même univers: l'orange n'est qu'un aspect, mis en lumière, du verger. Toutefois, la progression du discours dévoile une dichotomie entre les deux, basée sur une disproportion de grandeur et d'importance. Cet écart insère dans le discours une dialectique qui débouche, à la fin du poème, sur un choix en faveur du verger. Dans la première strophe, toute l'attention du locuteur est captivée par l'orange qui condense momentanément toutes les valeurs du monde, semble-t-il. Cependant, les trois strophes suivantes définissent les limites de ce microcosme. Ainsi, le monde ne se réduit pas à l'univers symbolisé par l'orange. Il est "verger" (v.7) et compte bien d'autres ressources qui le rendent autonome ("survit à"). Une telle prise de conscience permet au locuteur (la cinquième strophe) de rejeter l'univers restreint de l'orange, associé à la mère et à l'enfance, au profit du verger, tout entier.

Le poème comporte deux séquences. Les quatre premières strophes, alignées en un même plan et ayant chacune deux vers, constituent la première séquence. Dominant les première et quatrième strophes, les temps présents situent prioritairement cette partie du discours au niveau du vécu actuel de la conscience. Ils encadrent par ailleurs une projection de cette même conscience sur un devenir proche. Soulignée par les futurs et les

¹⁵⁵ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 191.

futurs antérieurs des deuxième et troisième strophes, cette anticipation a pour fonction essentielle d'évaluer le poids de réalité détenu par chacune des composantes du rapport "orange"- "verger" par lequel la conscience représente ici le monde. Bien démarquée par un décalage strophique et un nombre plus élevé de vers, la deuxième séquence (la cinquième strophe) se situe dans un futur indéterminé ("un soir je dormirai"). L'inversion des rapports verbaux (futur-présent au lieu de présent-futur comme dans les quatre premières strophes) met prioritairement en valeur le vécu futur choisi par le locuteur et qui s'inscrit dans une trajectoire autre que celle de maintenant.

Dès le début de la première strophe, le "je" est placé au centre de l'événement raconté dans le poème. Toutefois, son attitude demeure, à ce stade, celle d'un spectateur ébloui par le fruit qui s'offre à ses yeux ("dans ma main"). Le syntagme verbal "m'émervaille", dont la résonance des deux "m" reflète le plaisir éprouvé, exprime bien, de la part du locuteur, un étonnement agréable devant quelque chose qu'il juge extraordinaire: l'orange. Un tel éblouissement s'explique sans doute par la richesse symbolique du fruit évoqué. En effet, l'orange attire l'attention par sa configuration qui rappelle la rondeur liée, dans les poèmes précédents, à la recherche d'un épanouissement total passant par la conquête de la femme, de l'amour, de l'île et de la terre pour se produire, par la suite, sur un plan plus spirituel ou métaphysique: l'accession à une plénitude de l'âme reflétée par une intimité d'ordre spatial, temporel et cosmique. À titre d'exemple, on se rappellera que l'amour perdu ou impossible a déjà été comparé à une orange "étrangère qu'on range sur l'étagère du dimanche"¹⁵⁶. Dans ce

156. Voir le poème "En Ouesse", p. 175, s.10, v.40-41.

sens, l'orange pourrait résumer le cheminement parcouru jusqu'à maintenant par le locuteur à travers les "ballades du temps précieux" pour atteindre la plénitude de l'être et du monde représentée par le verger qui contient cette orange. En outre, symbole universel de la fertilité¹⁵⁷, l'orange nourrit le présent, mais elle comporte également des valeurs qui font participer son symbolisme au devenir régénérateur ("pépins"). Cependant, l'expression "un instant" indique le caractère éphémère de l'engouement ressenti pour un tel univers. Elle annonce en ce sens les valeurs déployées dans les deux strophes suivantes.

La deuxième strophe introduit des valeurs s'opposant à l'émerveillement exprimé auparavant. Bien appuyées par un changement de perspective temporelle (on passe du présent au futur), ces valeurs gravitent autour de la nécessité ("il faudra"), pour le locuteur, de rejeter dans un futur proche ("bientôt") le monde dont témoigne l'orange. Cette précipitation au-devant de l'acte s'explique par les limites même du monde observé. Le locuteur prévoit en effet le moment prochain où l'orange, personnifiée ("elle") et reliée au monde de la parole ("aura ...dit"), ne pourra plus nourrir sa propre parole tournée, elle, vers un approfondissement insatiable du dedans et du dehors. Le simple fait de s'adonner à une telle projection révèle une part de rationalité qui dénote un choix déjà bien arrêté. Ainsi, le locuteur définit par avance les limites qu'il imposera au monde de l'orange et, consécutivement, le caractère impératif ("il faudra") qu'il donnera à son acte. Le choix est d'autant plus volontaire qu'il tranche sur

157 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans Dictionnaire des symboles, "h à pie", p. 326-327, précisent à cet égard: "L'orange est, comme tous les fruits à nombreux pépins, un symbole de la fécondité."

l'intimité entretenue jusque-là avec l'univers fruitier. Le locuteur veut donc s'arracher à la séduction de l'univers symbolisé par l'orange. Le sens de la strophe suivante renforce cette hypothèse.

La redondance sur laquelle repose la troisième strophe révèle la recherche d'une conviction allant dans le sens du choix anticipé démontré par la strophe précédente. Inaugurée comme cette dernière par une notation de temps, cette strophe inverse toutefois les rapports verbaux du futur et du futur antérieur. Cette modification revêt une importance capitale en rapport avec la recherche de conviction notée auparavant. Contrairement au futur antérieur, le futur simple n'appelle pas nécessairement de suite. Il peut clore un mouvement. C'est exactement ce qui se produit ici. La répétition du syntagme "elle aura tout dit" insiste déjà sur le moment où le locuteur aura exploité toutes les ressources du fruit. Mais la venue du syntagme "elle n'aura plus rien à dire" ajoute un caractère définitif à l'épuisement de la parole chez l'orange et par là sa réduction à un silence perpétuel, sans la moindre possibilité de renouvellement dans le temps. La certitude, ressortissant à la nature factuelle du futur "n'aura", rejoint ainsi celle de la formule "il faudra l'éloigner" (v.3). Elle vient du même coup justifier l'acte émis par cette dernière.

Étroitement liée aux précédentes par la ligature "et", la quatrième strophe marque un retour au présent de la première strophe. Cependant, par son sens, "survit à" soutient des valeurs de durée qui annulent, puis remplacent les valeurs provisoires inhérentes à l'émerveillement transmis par le présent de la première strophe. Le sens des composantes symboliques

en présence concordent avec cette orientation. Ainsi, le "verger" se substitue à "ce monde de peu de paroles", c'est-à-dire l'orange. À ce chapitre, l'apparition, pour la première fois dans le poème, du terme "verger" est significative. En effet, la volonté dévoilée auparavant de réduire presque à néant le monde représenté par l'orange visait à accentuer l'importance accordée par le "je" à l'univers du verger. L'orange est un microcosme dans le macrocosme (verger). Or, le fait que le verger survive à l'orange prouve que le locuteur refuse de limiter sa vision du monde au seul univers de l'orange. Le verger peut donc exister en dehors de l'orange. À ce propos, on se souviendra que dans le poème liminaire, "Tout peut arriver..." (p.153, s.l), le verger s'offre à l'oeil comme une image du monde à explorer, à la fois réel et imaginaire, concret et idéalisé. Symboliquement, les connotations de richesse et de fertilité l'apparentent à une nostalgie du paradis perdu. Dans ce sens, il rassemble tous les mouvements intérieurs, toutes les convergences de l'être vers le temps total et premier au cœur duquel le locuteur aspire à se situer et à vivre¹⁵⁸.

La cinquième strophe (deuxième séquence) se distingue des précédentes par un décalage strophique notable qui souligne une modification dans la perspective temporelle adoptée par la conscience. Comme pour les deuxième et troisième strophes, la strophe s'ouvre sur une indication de temps futur. Toutefois, le caractère indéfini signifié par "un soir" indique qu'il ne s'agit plus d'un futur proche comme auparavant, mais plutôt

158 - Le verger appartient à la symbolique du jardin. À ce propos, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, dans Dictionnaire des Symboles, "h à pie", p. 67, mentionnent: "Le jardin est un symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du Paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels, qui correspondent aux séjours paradisiaques."

indéterminé, lointain, bien que le locuteur prévoit avec certitude ce qui lui arrivera ("je dormirai"). Au deuxième vers, "sans songer à ma mère" suggère une dissociation de l'enfant et de la mère, plus précisément du locuteur et de sa mère. Cette dissociation s'étend, dans les trois derniers vers, aux termes "pépins" et "fruits" alors que le premier terme est associé à la mère et le deuxième, au locuteur. À cet égard, "pépins" sous-tend une temporalité régénératrice qui, en participant de la symbolique printanière, appelle un devenir nouveau. Quant à "fruits", il rend compte des produits de la cueillette. Plus précisément, il renvoie au long processus qui débute avec la germination, passe par la croissance et débouche sur une maturité qui permet de survivre pendant la saison morte ("pour passer l'hiver"). Or, "plus encore que" dénote une comparaison qui joue en faveur de "fruits". Dès lors, le monde assumé par la mère s'appuie davantage sur ("compte sur") le processus biologique de reproduction que sur la vie elle-même représentée par les fruits; davantage sur le renouvellement du temps que sur le temps lui-même et ses bienfaits. En prenant ses distances par rapport à la mère et à l'orange, le locuteur opte alors implicitement pour le verger tout entier qui est l'expression d'une parole et d'un temps pleins.

Une lecture d'ordre purement psychologique pourrait facilement réduire la richesse imaginaire du poème. Selon une telle lecture, on se contenterait d'affirmer que les "pépins" affilient le monde de l'orange à celui de la mère et de l'enfance. Le locuteur voudrait alors se détacher ("je dormirai sans songer à ma mère") du giron nourricier pour accéder au verger, soit au monde des adultes. Cependant, une lecture plus en profondeur, d'ordre imaginaire, situe le débat au niveau d'une problématique

temporelle, spatiale et cosmique. Dans ce sens, la mère compte parmi les symboles mythiques les plus féconds.

Réceptacle et matrice de la vie terrestre, la mère assume en effet le renouvellement du temps matériel par le sang. La dernière strophe du poème montre bien ce rôle de transmission génétique ("qui compte sur les pépins plus encore que...") dévolu à la mère. Comment expliquer alors le rejet de l'orange et de la mère par le "je" au profit du verger, alors que les uns et l'autre appartiennent au même symbolisme de la régénération? C'est que les mondes de la mère et de l'orange sont une réduction du verger. Ils symbolisent le temps fini alors que le verger, par ses liens avec le temps immémorial du paradis, comporte tous les temps et, en ce sens, manifeste chez le locuteur un désir de dépassement du temps fini. Ce dernier souhaite échapper à la lourdeur terrestre du sang pour jouir du temps total ("les fruits"). Dans la réalité actuelle cependant, on peut croire que le "je" vit toujours sous le règne de l'orange et son accession au verger est hypothétique. Tout le mouvement d'anticipation élaboré dans les deuxième et troisième strophes relève, au fond, du désir. La seule certitude qui fonde ce mouvement réside dans le fait que le verger existe sans l'orange et que le locuteur peut nourrir, dès maintenant, l'espoir d'y accéder un jour.

En définitive, on retiendra que l'élargissement spatial de l'orange au verger appartient à une transposition d'ordre temporel. Ce processus intérieur obéit à un profond désir de dépasser le drame humain du sang par une idéalisation du temps qui trouve son expression dans une symbolique du paradis réinvesti. En ce sens, le verger représenterait l'insertion de

valeurs spirituelles dans le terrestre, valeurs que le locuteur désire vivre comme un jardin de multiples et immuables splendeurs dont les fruits sont des symboles exemplaires. Il apparaît donc de plus en plus que le temps, chez Pierre Perrault, se renouvelle par la vision d'un temps primordial, le seul heureux, qui se projette dans une conscience du devenir, comme une nostalgie constante qui fonde la vie.

POÈME 27

AUTOMNE

1

1 au temps où les matins
2 se rapprochent des soirs

2

3 les plantes ayant longuement
4 dévoré la modération
5 les bêtes à leur tour
6 deviennent évidentes

3

7 avons-nous pour comprendre
8 besoin de tant de signes

4

9 feuillages d'oiseaux
10 livre ouvert d'un canard
11 arrachis et nénuphar
12 d'un orignal broutant
13 au fond d'une anse
14 les épinettes endormies
15 la tête dans l'eau

5

16 à la remorque bienveillante
17 du soleil instinctif

6

18 nous dormirons sans plus de méfiance
19 la tête dans l'aile de la nuit hululante

7

20 oserons-nous enfin fréquenter
21 le dieu humide et plein d'amertume
22 qui se dissimule mal sous l'écorce

8

23 en vain nous cherchons
24 à apprivoiser la bête
25 d'un soir de gelée blanche
26 à la barre du jour

9

27 dans la saison des vies périlleuses
28 nous interprétons les astres
29 et tous les signes de l'appréhension
30 sans compter sur les morts antérieures

10

31 il faut vivre ce temps
32 sur l'air du temps
33 sans chemin ni chemine
34 avec les arbres qui en
35 savent long sur le gel
36 et sur l'épaisseur saline

ANALYSE DU POÈME

Comme l'indique déjà le titre, le discours symbolique et imaginaire du poème "Automne"¹⁵⁹ se déploie autour d'une problématique temporelle. Il s'enracine dans l'observation de phénomènes de vie, reliés à l'arrière-saison qui devient une image du temps actuel. Dans un premier volet (les cinq premières strophes), la conscience brosse un tableau donnant des exemples de vies végétales et fauniques étroitement accordées au temps qui passe (deuxième, quatrième et cinquième strophes). Ces exemples d'harmonie provoquent chez le "nous" une introspection qui le conduit à interroger ses propres rapports avec le temps. Dans un deuxième volet (sixième et septième strophes), l'introspection se double d'une prospective. Prévoyant d'abord surmonter le sentiment de "méfiance" (sixième strophe) qu'il nourrit présentement à l'égard de la nature et du temps, le "nous" anticipe par la suite (septième strophe) l'acte qui, l'inscrivant dans le cours du temps, le porterait vers la vraie vie, symbolisée par la sève des arbres ("le dieu humide..."). Par ailleurs, dans un troisième volet (les trois dernières strophes), les considérations d'ordre factuel situent de nouveau le locuteur dans le présent. La huitième strophe éclaire la cause du devenir envisagé préalablement. L'impuissance actuelle du "nous" à "apprivoiser" la "bête", c'est-à-dire le temps, justifie alors le vécu actuel réduit à la spéculation (neuvième strophe). Cette dernière est une forme de survie en attente d'un accord véritable avec le temps, harmonie qui garantit une rencontre avec la vraie vie. Ce cheminement débouche (dixième strophe) sur une invitation à

¹⁵⁹ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 192-193.

accepter, telle la nature ("arbres"), le temps de la mort hivernale annoncé par le temps actuel (l'automne), en espérance toutefois de l'événement printanier.

À partir de ces diverses considérations, nous pouvons diviser le poème en trois séquences. Deux sortes de présent animent la première séquence qui s'étend de la première à la cinquième strophe inclusivement. Le premier de ces présents, à valeur durative, sert à décrire le temps automnal, répétitif, et ses effets sur la nature végétale et faunique (dans les première, deuxième, quatrième et cinquième strophes). Présent de conscience (troisième strophe), le deuxième se greffe au premier. Il campe la dimension introspective provoquée chez le locuteur par l'observation des événements d'arrière-saison. Par ailleurs, en montrant le mélange des deux plans, la disposition strophique souligne que les deux dimensions, révélées par les présents, appartiennent à une démarche complémentaire de la conscience: observation, puis évaluation des faits. Le décalage dont les strophes paires font l'objet met simplement en relief l'importance accordée par la conscience aux événements observés, importance d'ailleurs renforcée par la nature appositive du développement en présence. Les sixième et septième strophes forment la deuxième séquence. Se démarquant bien des précédentes par les temps futurs et une inversion dans la disposition des strophes impaires et paires, elles mettent l'accent sur l'élément humain qui, auparavant, venait au second rang au plan de l'élaboration. Les trois dernières strophes constituent la troisième séquence. Marquées par le retour du présent, elle se situent dans le prolongement de la première séquence. Toutefois, le présent factuel servant antérieurement à décrire la vie naturelle

(première séquence) et le vécu futur du "nous" (deuxième séquence) est transposé (huitième et neuvième strophes) au plan du vécu actuel de ce "nous". Par ailleurs, le présent de conscience des troisième et septième strophes, dont la fonction essentielle est de montrer une profonde remise en question chez le "nous", se transforme en une prise de position face au temps actuel (dixième strophe: "il faut vivre ce temps...").

Syntaxiquement et sémantiquement, les première et deuxième strophes forment un ensemble. Le détachement strophique marque simplement le caractère différent de deux aspects complémentaires. Allant dans le sens du titre, la première strophe définit le cadre temporel: l'automne à partir duquel s'ordonne la symbolique du poème. L'image du déplacement ("se rapprochent") des "matins" vers les "soirs" fait ressortir l'idée de rétrécissement, d'appauvrissement, liée au temps automnal. Par ailleurs, le caractère globalisant de "au temps" indique qu'il s'agit de l'automne en général comme manifestation saisonnière et par là répétitive.

La deuxième strophe se penche sur les effets provoqués par le temps automnal sur les mondes végétal et faunique. Cependant, une antithèse se dessine entre la résistance des "plantes" et des "bêtes" et le caractère destructeur du temps. Dans un premier temps, "modération" va dans le sens de la restriction temporelle notée à la première strophe. Le terme résume l'appauvrissement de la nature soumise à l'action annihilante du temps. Il évoque donc un mouvement vers le bas qui débouche sur l'idée d'une disparition progressive des sources vitales qui alimentent la végétation. Dans un deuxième temps, les valeurs duratives transmises par le mode principal du verbe ("ayant...dévorer") et renforcées par la significa-

tion de "longuement" de même que par les connotations d'agressivité traduites par "dévorer" opposent toutefois au temps dévorateur un mouvement de résistance vers le haut de la part des plantes. Dans le même sens, le mot "évidentes" et l'expression "à leur tour" entraînent "bêtes" dans un même mouvement. Somme toute, la fatalité du temps n'est pas irrémédiable et surtout omnipuissante. Toute la nature ne succombe pas sous son poids de mort. Au contraire, les bêtes et certaines plantes démontrent une volonté qui défie le temps absolu.

Les trois strophes suivantes, comme les deux précédentes, forment un tout syntaxique. Dès le début du septième vers, l'interrogation ("avons-nous") donne le ton à l'ensemble. Elle pourrait s'arrêter au terme de la troisième strophe. Toutefois, la quatrième ne contient pas, à proprement parler, de verbe actif. Ses composantes constituent une apposition au terme "signes" du huitième vers. Par là, cette strophe prolonge le plan de structure inauguré par la troisième strophe. Par ailleurs, groupe complètement circonstanciel de manière, la cinquième strophe est elliptique et n'a pas, elle non plus, de structure complète. Elle acquiert un sens en la rattachant aux deux strophes précédentes. Au plan sémantique, les quatrième et cinquième strophes complètent le tableau descriptif amorcé par la deuxième strophe et basé sur l'observation de faits. Cela a pour effet d'attirer particulièrement l'attention sur la troisième strophe. En effet, sa position médiane de même que l'interrogation tranchant sur le ton général de la séquence font de cette strophe le noyau de sens le plus important du présent volet. À cet égard, le tableau descriptif tissé par les autres strophes converge vers elle et y trouve sa justification.

L'interrogation et l'apparition du "nous" dans la troisième strophe soulignent une transposition des plans végétal et faunique au plan humain. Mis en relief par son insertion entre les termes du syntagme verbal, "pour comprendre" fait appel, de la part du "nous", à la reconnaissance d'une vérité possédée par les bêtes et les plantes. Ces dernières apparaissent comme autant de "signes", de preuves, qui permettent de conclure à une telle vérité. Elles détiendraient le secret de survivre au temps difficile. Enfin, l'expression "avons-nous...besoin" sous-entend le doute et l'entêtement qui semblent avoir empêché le "nous", jusqu'à maintenant du moins, de reconnaître la sagesse de la nature à cet égard. La strophe suivante présente autant d'aspects qui reflètent, d'une part, la persistance d'une telle suspicion et, d'autre part, une conscience qui cherche des preuves supplémentaires pour accabler le doute.

Le procédé elliptique fait de la quatrième strophe une apposition de "signes" de la strophe précédente. En outre, la concision de ses vers, le décalage strophique dont elle fait l'objet de même que la nature de ses composantes situent directement cette strophe dans le prolongement de la deuxième. Au plan symbolique, on remarque d'abord que les trois grandes composantes de l'image sur lesquelles repose le sens: "feuillages d'oiseaux", "livre ouvert d'un canard" et "arrachis et nénuphar d'un orignal" sont le résultat de rapports métaphoriques entre "plantes" et "bêtes" de la deuxième strophe. Ce procédé de synthèse reflète bien la solidarité ou l'harmonie végétale et faunique face au temps qui passe. Par ailleurs, pris séparément, les éléments de ces composantes répondent aux préoccupations du "nous" exprimées à la strophe précédente. Ainsi, "feuillages", "arrachis",

"nénuphar" et "épinettes" détaillent le terme "plantes" tandis que "oiseaux", "canard" et "orignal" expliquent "bêtes". Enfin, "livre ouvert" est un indice particulièrement représentatif de l'importance accordée par la conscience à ce tableau de nature. La vie harmonieuse, représentée par la légèreté flottante du nénuphar, le calme de l'"orignal broutant au fond d'une anse" et l'allure presque contemplative des "épinettes endormies la tête dans l'eau", est en effet comme un "livre ouvert" dans lequel on peut lire la beauté, la patiente résignation et la sagesse de vivre. Cette constellation de sens trouve sa confirmation à la strophe suivante.

Syntaxiquement et sémantiquement, la cinquième strophe se rattache à la fois à la troisième et à la quatrième strophe. Le détachement strophique dont elle bénéficie met en valeur la raison qui motive le "nous" et la nature à s'accorder avec le temps. Ainsi, "à la remorque" précise que la nature entière et le "nous" se laissent guider favorablement ("bienveillante"), même aveuglément, par le "soleil instinctif". Le terme "soleil" suggère la chaleur essentielle à toute survivance et "instinctif": la spontanéité.

Cette séquence pose donc le problème des rapports humains au temps. Le symbolisme de l'automne et la nature du questionnement de la troisième strophe laissent supposer qu'il s'agit d'un temps intérieur difficile à traverser, d'où la douleur de vivre et l'hostilité nourrie à l'égard de ce temps par le "nous". C'est d'ailleurs ce qui amène ce dernier à se tourner du côté de la nature pour voir comment cette dernière s'accommode de l'appauvrissement. À ce propos, les quatrième et cinquième strophes

révèlent une harmonie profonde de la nature qui accepte le temps et s'y accorde instinctivement. Mariée aux rythmes saisonniers, la nature est un exemple à suivre.

On doit considérer la deuxième séquence (sixième et septième strophes), marquée par le futur, comme un mouvement d'anticipation qui fabrique une tranche de destin. Dans cette rêverie par en avant, les relations entre le "nous" et le temps sont changées. Ce volet montre en effet comment le "nous" se débarrassera de la crainte du temps en suivant la sagesse de la nature. Au plan structural, par son ton descriptif et ses valeurs, la sixième strophe est un condensé des première, deuxième, quatrième et cinquième strophes; par sa tournure interrogative, la septième s'inspire de la troisième strophe.

La sixième strophe montre un "nous" qui, parvenu à vaincre sa peur, franchit un premier pas vers le "soleil instinctif" en se confiant aux forces de la nuit. À ce propos, "domirons" rappelle les valeurs positives transmises par "endormies" (v.14) tandis que "la tête dans l'aile" renvoie à la "tête dans l'eau" (v.15). Ce double rapprochement permet de voir comment le "nous" suivra docilement la nature et sera même pris en charge par elle. En effet, s'inspirant de la mère qui protège ses petits, "la tête dans l'aile de la nuit hululante" signale l'abandon sécurisant à la mère-nuit. Cette intimité explique la disparition ("sans plus") du sentiment de crainte ou de doute ("méfiance") qui accable présentement le "nous". Enfin, inspirée par une liaison métaphorique entre le temps amoindrissant de l'automne ("nuit") et le monde faunique ("hululante"), l'image de la "nuit

hululante" peut être d'abord perçue comme l'expression d'un temps accordé à la nature. Par ailleurs, évoquant plus particulièrement le cri des animaux de nuit, "hululante" confère à l'ensemble symbolique une thématique de la parole aiguë, revendicatrice, absente du tableau animal de la première séquence. On peut donc penser que la nuit-oiseau annonce un devenir où le "nous", débarrassé de ses peurs actuelles, ira résolument au-devant du temps et le conquerra pour le transformer en parole de vie.

La septième strophe définit l'acte correspondant à l'orientation préalable de la conscience imaginaire. Comme à la séquence précédente, l'interrogation manifeste cet acte. Toutefois, alors que l'interrogation antérieure invitait le "nous" à la compréhension, la présente va plus loin. Elle traduit un appel pressant ("enfin") à l'engagement courageux, voire audacieux ("oserons"). À cet égard, "fréquenter" précise la nature de l'acte à faire: créer des liens avec le "dieu humide". Par rapport à ce dernier, on remarque d'abord que le syntagme "le dieu humide...qui se dissimule mal sous l'écorce" reproduit, dans un premier stade de l'image (le dieu sous l'écorce), la position antérieure du "nous" dans "l'aile de la nuit hululante". Toutefois, "qui se dissimule mal" dénote un mouvement inverse qui fait, pour ainsi dire, déborder le dieu sur l'extérieur. Dès lors, on déduit que le "dieu humide" appartient à la constellation de la nuit et de la parole animales, mais en progression vers la lumière du jour. Un dernier aspect reste à élucider: le symbolisme rattaché à "dieu". Dans les poèmes antérieurs, les "dieux" forment une constellation avec "pierre", "bronze", "statues", etc. Ils sont des prophètes malicieux (dans "À nous deux", p. 181, v.14) qui perpétuent le passé et la mort. Au nom du "nous", le "je"

a déjà envisagé de les rejeter:

les dieux les plus humains
rien ne nous retient de les répudier
tout à fait...¹⁶⁰

Or, pour la première fois dans le recueil, "dieu" polarise ici des valeurs positives. Associé au monde de la sève et de l'arbre par "humide" et "écorce", il s'avère un isomorphe des composantes végétales et fauniques des strophes précédentes. Il participe ainsi du temps printanier qui symbolise le renouvellement du temps et de la vie. Enfin, "plein d'anertume" souligne indirectement la longue négligence du "nous" à l'endroit du dieu de la vie.

Le retour du présent situe la dernière séquence (les trois dernières strophes) dans le prolongement de la première. Ce présent reproduit avec fidélité les deux mécanismes majeurs qui activent antérieurement la conscience. Dans les huitième et neuvième strophes, il rend compte du vécu actuel du "nous" par son caractère factuel. Il répond ainsi à la description des manifestations de nature dans la première séquence ainsi qu'à la première partie de la deuxième séquence où le locuteur prédit son destin. Par ailleurs, son allure impersonnelle et impérative dans la dernière strophe ("il faut vivre ce temps"), prolonge l'évaluation critique transpirant de la tournure interrogative contenue dans chacune des deux premières séquences.

160 Dans le poème "Cheminement", p. 182-183, s.2, v.6-7.

La huitième strophe met en valeur l'impuissance actuelle du "nous" ("en vain nous cherchons") à s'accorder avec la nature et le temps. On comprend alors la motivation préalable du locuteur à chercher une compensation dans l'imaginaire. L'infinitif "apprivoiser", signifiant: rendre moins craintif ou moins dangereux, permet d'associer "bête" au sentiment de "méfiance" noté auparavant. Par ailleurs, "un soir de gelée blanche" et "à la barre du jour" insèrent le symbole ("bête") dans une problématique du temps dévorateur. On peut alors croire que "bête" rassemble toutes les craintes du "nous" à l'égard du temps et par là de la vie. Enfin, le contraste entre les expressions diurne ("barre du jour") et nocturne ("d'un soir") reflète bien la distanciation de l'humain et du temps.

La neuvième strophe présente les suites de l'échec. Au premier vers, le rapport métaphorique entre le temps automnal ("dans la saison... périlleuses") et "vies" rappelle que le destin des vivants est soudé au temps difficile, hasardeux. Au deuxième vers, "interprétons" montre d'abord un "nous" réduit à l'attente. Voulant dire: tirer une signification, le sens de ce verbe appelle par ailleurs un mouvement de conscience d'ordre spéculatif pour compenser l'échec entourant l'apprivoisement de la "bête". La conscience est donc réduite à scruter les lignes du destin ("astres") et à approfondir sa peur du temps afin de l'exorciser. A cet égard, nous remarquons l'opposition des valeurs de "signes" et celles du même terme à la troisième strophe. Cette antithèse confirme une fois de plus le conflit de deux dimensions: la nature harmonisée et le "nous" divisé dans le temps. Solitaire et déchirante, la condition de ce dernier n'est toutefois pas étrangère, semble-t-il, au souci de garder ses distances par rapport au

passé. Au dernier vers, "sans compter sur" dénote en effet une volonté de ne pas s'appuyer sur les "monts antérieures", expression qui renvoie à la mort vivante issue du passé traditionnel et qui traverse l'ensemble du recueil. Le "nous" n'a alors d'autre choix que de composer avec le temps actuel.

L'impersonnalité donne le ton à la dernière strophe. Elle supporte une exhortation: affronter ("il faut vivre") le temps actuel ("ce temps") malgré tous les risques d'amoindrissement de l'humain. Au troisième vers, "sans chemin ni chemine" renchérit sur la volonté de ne pas se laisser guider par le passé. En revanche se fait jour une disposition à accueillir le présent et par là l'avenir. Aussi, le mariage de la musique (ou chanson) et du temps ("l'air du temps") constitue-t-il le premier signe d'une reconstruction du temps entier à partir du présent. Plus loin, cette alliance se renforce au contact de "arbres", véritable archétype qui rassemble toutes les valeurs positives déployées par le tableau de la nature à la première séquence (septième strophe). Dès lors, l'association symbolique de la sève et des arbres avec le "dieu humide" s'éclaire: le temps automnal est compensé par une vision anticipée du retour printanier. Les "arbres" symbolisent les dynamismes secrets, aussi bien humains que naturels, résistant aux fluctuations du temps. Ces énergies assurent instinctivement la permanence de la nature et de l'être, surtout lorsque le temps est hostile ("qui en savent long sur le gel...") comme c'est le cas à l'heure actuelle.

Trois réseaux symboliques ordonnent donc le mouvement organique du

poème qui se déploie dans une dialectique du temps saisonnier. Le premier exprime une distanciation du "nous" à l'égard du temps qui passe. Ce dernier, dont l'automne est représentatif, s'annonce en éclaireur du temps ennemi (s.10: "gel", "épaisseur saline") qui réduit toute forme de vie à l'état végétatif. Dans cette perspective, le temps est insaisissable. Il est cette "bête" aux multiples transformations que le "nous" (représentant le "je", le couple ou encore l'humanité) cherche à domestiquer. Or, le temps s'avère toujours le plus fort (v.23: "en vain nous cherchons..."). Tout refus de soumission élargit la division intérieure. La "méfiance" (s.6, v.18) et l'"appréhension" (s.9, v.29) sont autant de châtiments que l'humain s'inflige.

Cependant, en suivant la trajectoire d'un deuxième mouvement symbolique, on assiste à la métamorphose des rapports humains au temps. Fruit de l'observation, un univers harmonieux s'offre alors à la conscience: la nature dont la sagesse commande une soumission heureuse à l'instinct. Ce monde d'évidences incite alors le "nous" à corriger les relations entretenues jusqu'à maintenant avec le temps. À ce propos, l'exhortation finale ("il faut vivre...") soutient une nouvelle conscience tendue vers une connaissance et une acceptation totales du temps présent.

Le troisième réseau définit l'œuvre à faire. Le "nous" s'accordera d'abord à la nature (sixième strophe) pour devoir, par la suite, consentir à la vie intégrale symbolisée par le "dieu humide" trop longtemps méprisé ("plein d'anertumé"). En définitive, tout converge vers la symbolique des "arbres" qui rassemble toutes les aspirations à une permanence dans

le temps. On peut dès lors affirmer que la portée ultime du poème "Automne" réside dans une acceptation sereine du temps, même lorsque ce dernier est difficile comme c'est le cas à l'heure actuelle.

POÈME 28

LOUISIANE

1

1 je connais un pays
2 où une flûte d'argent
3 ayant égaré le berger
4 garde les moutons de l'orchestre

2

5 pays très vaste et très vert
6 -- tout ce vert à dévorer --
7 pour remplir les abattoirs
8 et la laine des moutons
9 pour vêtir le paysage

3

10 pays très vaste et liquide
11 -- les alligators jaloux des hérons --
12 et les chevaux meurent de silence
13 dans ce servage où les bergers
14 battent à tout rompre
15 le tambour de leur cœur



ANALYSE DU POÈME

À première vue, le poème "Louisiane"¹⁶¹ est la description fort simple d'un paysage qui prend figure d'un pays: la Louisiane. Ses trois strophes alignées sur un même plan, les trois occurrences du terme "pays", bien distribuées dans chacune des strophes et autour desquelles s'organise le discours, la progression régulière dans le nombre de vers¹⁶², tout reflète une conscience (celle du "je") qui met au jour les composantes d'un tableau dont la qualité du détail augmente cependant en intensité au fur et à mesure de la description. Cette intensité s'explique par un mouvement symbolique qui se déploie globalement à travers un contraste de l'image opposant le silence et la parole, la liberté et l'esclavage, la vie et la mort. Recouvrant une dialectique maître-esclave, l'antithèse de l'image joue d'abord en faveur des forces dominantes, identifiées à la mort. Ce n'est qu'à la toute fin du texte ("où les bergers...") que l'équilibre des forces est rétabli pour donner l'image d'un pays où se côtoient la domination et la liberté. Ainsi, dès la première strophe, l'harmonie pastorale, enchanteresse et musicale, du pays louisianais est rompue par une force maléfique représentée par "flûte d'argent". La deuxième strophe précise cette discordance. Au vaste espace et à la verdure, symboles de liberté et de prospérité, se substitue la mort ("dévorer", "abattoirs", "laine des moutons"). Une première partie de la troisième strophe (jusqu'à "dans ce servage") reprend le contraste développé à la deuxième strophe. Elle le

161 Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 194.

162 En effet, la première strophe a quatre vers, la deuxième en a cinq et la troisième, six.

complète par un mouvement de chute vers le silence et la mort ("et les chevaux... dans ce servage") dont on apprend le sens véritable: l'exploitation ("servage"). Par ailleurs, la dernière partie de la strophe ("où les bergers...") transmet de fortes valeurs positives qui compensent le mouvement d'inclination vers la mort observé auparavant.

Le discours se développe dans un même mouvement et, par conséquent, fait l'objet d'une seule séquence. Plus d'un aspect appuie cette hypothèse. D'abord, un même présent ("garde", "meurent", "battent") anime l'ensemble du poème. Il sert à exposer la condition actuelle du "pays". Pour sa part, l'infinitif de la deuxième strophe a des valeurs de futur. Il manifeste simplement une conscience qui prédit le destin tragique de la Louisiane si l'égarement du berger perdure. Ensuite, le terme "pays" et le procédé elliptique font des deuxième et troisième strophes des appositions de l'expression "un pays" de la première strophe. Ces strophes se présentent donc comme des espèces d'excroissances explicatives de l'énoncé initial: "je connais... de l'orchestre" (première strophe).

La première strophe s'ouvre sur une affirmation ("je connais un pays") qui fixe le cadre général dans lequel s'inscrit le cheminement de la conscience et par là le déroulement du discours. L'article indéfini "un" établit une distance entre le locuteur et le "pays" dont il sera question tout au long du texte. Cette distanciation va dans le sens du titre, "Louisiane", dont la coloration exotique prête à l'observation, à la rêverie ou encore, à une certaine idéalisation. Le reste de la strophe définit globalement la nature et la condition du pays observé. Un entrelacement de

motifs musicaux ("flûte d'argent", "orchestre") et champêtres ("berger", "moutons") suggère d'abord un univers pastoral dont l'harmonie et la paix symbolisent, habituellement, un accord profond avec soi, la nature, le temps et le cosmos. Or, "ayant égaré" crée, entre le berger et son instrument, entre les motifs musicaux et les motifs champêtres, une discordance qui assombrit le tableau. À ce chapitre, "flûte d'argent" possède, semble-t-il, un pouvoir d'ensorcellement qui supprime les valeurs d'harmonie et de paix qui définissaient jusque-là ce monde et dont "berger" est le gardien symbolique. Il en résulte un assujettissement des "moutons de l'orchestre", c'est-à-dire des habitants de ce pays, à l'autorité maléfique imaginée par "flûte d'argent". Les strophes suivantes approfondissent l'esquisse de ce clair-obscur.

Une structure elliptique, provoquée par une absence de verbe actif, ainsi que la reprise du vocable "pays" font de la deuxième strophe une apposition de "un pays" du premier vers. Symboliquement, toute la strophe met l'accent sur la dichotomie relevée à la strophe précédente. Par ailleurs, la présence exclusive des infinitifs ("dévorer", "remplir" et "vêtir") incite à lire la strophe dans une continuité sémantique avec le dernier vers de la strophe précédente alors que le présent "garde" renseigne sur la soumission actuelle des Louisianais. Renforcés par les connotations de potentialité des prépositions "à" (v. 6) et "pour" (v. 7 et 9), ces infinitifs ont des valeurs de futur qui indiquent, de la part de la conscience, la prévision du destin possible qui attend le pays en question. Cette destinée serait d'autant plus tragique que l'ennemi est invisible. Dans ce sens, le mode infinitif s'avère un choix judicieux. Il ne permet pas de

définir avec exactitude qui dévore (v. 6), qui envoie les moutons aux "abattoirs" (v. 7) et qui se sert par la suite de la "laine" de ces moutons pour "vêtir le paysage" (v. 8-9). Ayant la force d'une prédiction, cette intervention de la conscience traduite par les infinitifs a pour effet, au plan symbolique, d'accentuer violemment le contraste annoncé à la strophe précédente.

Prenant la forme d'un rapport de force inégale entre la vie et la mort, l'antithèse est mise en oeuvre par une série de procédés stylistiques et sémantiques. D'un côté, l'immensité spatiale (v. 10: "vaste") et la verdure abondante (v. 5-6: "vert"), symboles de beauté, de prospérité, de liberté et de vie, sont fortement accentuées par les deux occurrences de "très" (v. 5) et le caractère absolu indiqué par "tout" (v. 6). De l'autre, "dévorer" (v. 6) et "abattoirs" (v. 7) transmettent par leur sens des connotations d'agressivité qui soutiennent une thématique de la mort violente, dévoratrice. Enfin, les diverses composantes sont encore mises en vedette par la concentration et les tirets du deuxième vers. En effet, "tout ce vert" rassemble les énergies vitales du paysage observé. Le sens de ce syntagme s'oppose à celui de "à dévorer" qui résume, lui, toutes les énergies néfastes, prêtes à s'acharner sur le pays pour en détruire les dynamismes les plus profonds.

Dans un premier temps ("pays très vaste... dans ce servage"), la dernière strophe complète la constellation imagière de la strophe précédente, gravitant autour de la dualité symbolique où triomphe cependant la mort. Dans un deuxième temps ("où les bergers..."), le rapport de force au centre de la discordance est inversé. Ce renversement débouche, au plan de la

symbolique globale du poème, sur un équilibre des forces qui forment le clair-obscur du tableau décrit. Bien appuyés par une syntaxe elliptique similaire, la reprise du syntagme "pays très vaste", la distribution à caractère binaire des composantes sémantiques de même que la répétition des tirets, les deux premiers vers reproduisent en gros le même univers que celui élaboré dans les deux premiers vers de la seconde strophe. Toutefois, quelques différences témoignent d'une progression dans le cheminement de la conscience. Ainsi, par ses connotations de fluidité, "liquide" s'apparente isomorphiquement à la verdure (v. 2-3: "très vert", "ce vert"). Toutefois, l'épithète annonce l'apparition de "alligators" au vers suivant, terme dont les connotations d'agressivité détonnent par rapport au calme et à la beauté évoqués par "hérons". On peut alors penser que "alligators" illustre imaginativement la mort qui s'acharne à "dévorer" les moutons dont "hérons" serait ici un isomorphe.

Toute cette dialectique redondante s'absorbe finalement dans le syntagme "et les chevaux meurent de silence dans ce servage". Synthétisant toutes les coordonnées importantes exposées jusqu'à maintenant dans le poème, ce dernier met un terme au développement entourant la constellation négative. D'abord, en suggérant la liberté de mouvement dans l'espace, la grâce et la beauté, "chevaux" rassemble les valeurs transmises successivement par "vaste", "vert", "liquide", "moutons" et "hérons". À son tour, "meurent de silence" renchérit sur la résignation silencieuse des moutons conduits aux abattoirs. Enfin, "servage" définit avec précision la mort dont il est question tout au long du poème et qui soumet progressivement le pays louisianais à sa loi. A ce propos, la vivacité de la mort est remar-

quablement rendue par un jeu de sonorités (les "v" et les "s" en particulier) qui imitent un mouvement de chute, une lente agonie.

Cependant, la dernière partie de la strophe ("où les bergers...") renverse cette conspiration du silence qui cherche à étouffer les forces vives du pays. À cet égard, la récurrence de la subordonnée déterminative débutant par "où" de même que la réapparition du terme "berger" sont révélatrices. Pour ainsi dire éliminé, dès le point de départ, par la "flûte d'argent", le berger est réintégré dans ses fonctions premières de chef "d'orchestre", c'est-à-dire de gardien des dynamismes profonds s'enracinant dans les pulsions du "cœur" (v. 15). On note alors le caractère pluriel rattaché au symbole et dont la fonction essentielle est de souligner un retour en force pour faire échec à la mort. Dans le même sens, renforcé par "battent à tout rompre", "tambour" appelle une parole assourdissante qui concurrence la mort silencieuse des chevaux ("meurent de silence") et exorcise le pouvoir maléfique de la "flûte d'argent".

D'une part, on a pu observer que le poème "Louisiane" obéit à un même plan structurel qui correspond au cheminement de la conscience du "je". D'autre part, on a constaté que cette linéarité est doublée par un mouvement organique plus profond, d'ordre symbolique et imaginaire, dont la particularité est d'illustrer un univers profondément partagé entre le silence et la parole, la liberté et l'esclavage, la vie et la mort. Cette dialectique, abondamment étoffée au niveau de l'image et du symbole, suit d'abord une trajectoire tournée vers le bas, plus précisément vers le silence et la mort (v. 12-13: "et les chevaux meurent de silence dans ce servage"). Par

ailleurs, à la fin du texte, la conscience imaginaire réagit et inaugure un mouvement vers le haut. Elle freine ainsi la chute vers la mort en favorisant les valeurs purement intérieures du "cœur" (v. 15), valeurs qui s'opposent à la matérialité, à l'instinct de mort représenté par "servage" (v. 13). Une telle transformation explique alors le retour de la structure syntaxique de la première strophe. Cette circularité concorde par ailleurs avec la récurrence de l'élément "berger" (v. 13): Ce dernier, dépossédé (première strophe) de son gardiennage auprès du troupeau par la puissance néfaste de la "flûte d'argent", retrouve ses anciens privilèges. Le caractère pluriel (v. 13) lui donne une coloration collective qui manifeste une intensité de vie décuplée. Ces considérations nous conduisent à voir dans le berger le symbole même d'une conscience accrue face au temps matériel, dévorateur, qui prend ici figure de mort. Dans cette perspective, la conscience maintient constamment l'âme au niveau des dynamismes créateurs de vie, donc de devenir, et l'empêche par conséquent de sombrer dans l'inconscience qui n'est rien d'autre qu'une forme du temps indifférencié. Dans ce sens, le tambour représente les manifestations de la conscience ultime qui, devenue acte, ne cesse d'exprimer l'âme qui se construit dans le temps à partir d'enracinements constants dans les forces primitives de la vie¹⁶³. Enfin, toutes ces données nous permettent d'interpréter la notion de "pays" au cœur du poème. Il est certes possible de voir dans ce terme ("pays") une image de l'aliénation louisianaise et, par transposition, québécoise.

163 Primitif, le tambour s'accorde lui-même avec l'âme primitive, la seule susceptible de traverser les oscillations du temps et d'inscrire l'être dans la permanence. Il est donc la parole exprimant l'acte de durer: "Le tambour est récit, le tambour est acte, et sans le tambour intérieur la marche insoutenable se briserait aussi bien qu'une danse sans tambour". (Pierre Perrault, Toutes isles, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal et Paris, Fidès, (1963) 1967, p. 227).

Toutefois, le "pays" est d'abord et avant tout un symbole de l'âme divisée qui cherche à se recréer sans cesse pour échapper aux fluctuations du temps. Bref, la Louisiane est ici le pays de l'intériorité profonde, partagée entre ses misères et ses grandeurs.

POÈME 29

JAZZ

1

1 parodie de l'orgie
2 souvenir des lubricités
3 vase de l'obscène

2

4 âme impossible autrement

3

5 arbre d'extase
6 encore capable d'apparences
7 de croire à un grand navire

4

8 âme docile aux tourments

5

9 par l'esclavage de la douleur
10 nul n'est amoindri
11 sans son consentement

6

12 âme fragile aux accents

7

13 ensuite on dira que le mouvement
14 n'est pas prophétique

ANALYSE DU POÈME

Le poème "Jazz"¹⁶⁴ prolonge le symbolisme imaginaire du poème "Louisiane". En effet, par ses résonances profondes au niveau de la sensibilité, le terme "jazz" encode une symbolique qui approfondit celle entourant le tambour à la fin du poème précédent. Par ailleurs, l'autre terme important du texte, "âme", concorde avec la signification attribuée à "pays". A partir de ces considérations, on peut affirmer que toute l'armature symbolique du présent discours se fonde sur une relation étroite entre le "jazz" et l'"âme". Au plan des procédés formels, cette relation est remarquablement reflétée par une alternance des strophes consacrées respectivement à l'une et à l'autre des composantes. En outre, elle est renforcée par de nombreuses appositions et le procédé elliptique appliqués indifféremment à l'une et à l'autre de ces mêmes composantes.

Les quatre premières strophes brossent un tableau sommaire du mariage entre "jazz" et "âme". La première strophe présente d'abord le jazz comme le symbole exemplaire d'une expression effrénée, primitive du corps. Bien que dégradée dans le temps, cette représentation atteint toutefois, comme nous le verrons plus loin, des proportions mythiques en réitérant la fonction rituelle de l'orgie. La deuxième strophe nous apprend que l'existence même de l'âme, cette dernière se situant pourtant aux antipodes de la frénésie corporelle par ses connotations morales, dépend néanmoins de l'expression orgiaque. À la troisième strophe, la personnalisation du symbole

¹⁶⁴ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 195.

rend encore plus probant le lien symbolique entre "jazz" et "âme" en les fondant l'un dans l'autre. Cette relation métaphorique se prolonge à la strophe suivante. Cependant, la quatrième strophe insiste sur les dangers pour l'âme de s'exposer aux "tourments", ces derniers correspondant isomorphiquement aux "lubricités" évoquées en début de texte. C'est pourquoi, dans un deuxième temps (cinquième strophe), la conscience éclaire la sensibilité pour lui éviter l'enlissement. Elle transmue l'"esclavage de la douleur" en affirmation. Dès lors, l'âme est revalorisée, grandie aux "accents musicaux" (sixième strophe) qui deviennent, dans la dernière strophe, "mouvement", danse de vie qui appelle un devenir libérateur.

Le poème se divise en deux séquences. Les six premières strophes forment la première séquence. À l'exception de la cinquième où un présent de conscience souligne une nouvelle orientation symbolique, ces strophes se caractérisent par l'apposition et l'ellipse verbale. Par ailleurs, l'alternance des strophes impaires et des strophes paires, consacrées respectivement à "jazz" et "âme", prouve encore l'unité du volet. Les trois strophes impaires contiennent chacune trois vers. Les trois strophes paires comptent chacune un seul vers et sont, de plus, ponctuées par un procédé anaphorique et une même structure syntaxique: sujet, épithète et groupe déterminatif. Tranchant sur la séquence précédente par le futur, la deuxième séquence (dernière strophe) évalue l'influence d'une âme, vibrant aux accents musicaux, sur le devenir.

La première strophe décrit les résonances symboliques que revêt pour la conscience le terme "jazz". Mis en relief par sa position de titre,

le procédé elliptique et l'apposition; le sens de ce dernier repose par ailleurs sur trois groupes à vocation déterminative. Dégageant de fortes connotations sexuelles, "orgie", "lubricité" et "obscène" associent "jazz" à des manifestations biologiques élémentaires, voire primitives. Par ailleurs, "parodie", "souvenir" et "vase" indiquent une dégradation dans le temps de ces démonstrations gènesiques. Le premier terme signale une caricature de l'orgie. Le deuxième renforce l'hypothèse d'un sens plus précis accordé ici à l'orgie. Enfin, évocation parnassienne d'une certaine permanence dans le temps, "vase" ajoute une coloration totémique à la symbolique du jazz. Cependant, en dépit de cette dégradation, "jazz" réitère, dans le présent, un état primordial qui trouve son sens profond dans le symbolisme mythique de l'orgie. En effet, depuis les temps les plus reculés, l'orgie naît d'un violent désir de recréer un temps usé, affadi. Faisant appel à l'irrationalité, elle plonge l'être tout entier dans le chaos, d'où il ressort régénéré. De profane qu'elle est au début, l'orgie possède la faculté de se transmuter elle-même en sacré¹⁶⁵. Dans cette perspective, le jazz est paradigmatique de l'orgie primitive. Il résulte alors que les âmes modernes, individuelle et collective, celle du Noir et celle du primitif, concordent dans le temps. En définitive, souvenir douloureux de l'esclavage en même temps que porteur de tous les espoirs de liberté, le jazz manifeste les tensions profondes de l'âme humaine enchaînée au temps.

165. Mircea Eliade a bien expliqué la fonction orgiaque dont les carnivals, par exemple, sont encore aujourd'hui des symboles vivants: "Les excès remplissent un rôle précis et salutaire dans l'économie du sacré. Ils brisent les barrages entre l'homme, la société, la nature et les dieux; ils aident à faire circuler la force, la vie, les germes d'un niveau à l'autre, d'une zone de la réalité dans toutes les autres. Ce qui était vide de substance se rassasie; ce qui était fragmenté se réintègre dans l'unité; ce qui était isolé se fonde dans la grande matrice universelle. L'orgie fait circuler l'énergie vitale et sacrée". (Traité d'histoire des religions, Paris, Petite bibliothèque Payot, (1964) 1977, p. 300-301).

Le procédé elliptique et l'apposition de la deuxième strophe confirment la participation de l'"âme" à l'aura symbolique et mythique qui entoure l'évocation musicale de la strophe précédente. Le syntagme "impossible autrement" rappelle en effet que l'âme n'existe que par l'"orgie", les "lubricités" et l'"obscène". On déduit alors que les vibrations les plus profondes, les plus créatrices de cette dernière, s'enracinent dans les manifestations instinctuelles. L'élévation passe donc par le bas, par le corps douloureux. La strophe suivante précise davantage cette affiliation des extrêmes.

Selon le principe de l'alternance avancé dans l'introduction, la troisième strophe renoue avec le plan descriptif consacré à la définition du jazz dans la première strophe. Dans cet ordre d'idées, "arbre d'extase" s'ajoute à la suite des trois groupes déterminatifs composant la strophe initiale. Cependant, "extase" de même que la personnification, s'étendant aux deux vers suivants, incorporent l'âme à la constellation musicale. D'abord, "arbre" constitue en soi une synthèse du bas et du haut. L'arbre participe en effet de la terre par ses racines et du ciel par ses branches. Sa partie souterraine rassemble toutes les valeurs du jazz reliées à l'orgie. Sa dimension aérienne indique que le phénomène musical possède également une faculté de dépassement qui peut métamorphoser l'instinct en spiritualité. À ce propos, traduisant l'enivrement, le ravissement et la béatitude, "extase" signale le transport hors de soi d'une âme modulée selon les accents du jazz.

La personnification des deux vers suivants complète le sens de

cette symbiose de l'âme en transes et des rythmes musicaux effrénés. Le syntagme "encore capable" appelle une espérance qui incite à se tourner vers l'avenir. Quant à "apparences", il s'adresse à l'aspect extérieur d'une chose et non à la chose elle-même. Un tel caractère théâtral concorde avec la dégradation dans le temps du jazz qui est, lui aussi, l'expression d'autre chose. Mais plus vraisemblablement, la présence du terme s'explique par la croyance en une dimension de l'infini qui, pour être impalpable, n'en demeure pas moins réelle. Ravivée par la musique, l'âme se relève de sa fatigue existentielle et s'apprête à croire en une forme de destin qui, se libérant du passé et du présent, inscrit l'être tout entier dans un processus de constante recréation de soi, du temps et du cosmos.

Enfin, cette propension à l'avenir, et dont le symbolisme ascensionnel est exemplaire, trouve plus de consistance au dernier vers. Le syntagme "de croire" complète le sens de "encore capable" tandis que "grand navire" précise la portée des "apparences". On se souviendra alors de la thématique antérieure du voyage alors que le symbole "navire" contient toutes les promesses d'une conscience tendue vers les profondeurs de l'inconnu et du devenir¹⁶⁶.

La quatrième strophe s'attache à définir une influence plus particulière du jazz sur l'âme. Puisant son inspiration dans l'histoire de

¹⁶⁶ Cette thématique est particulièrement mise en oeuvre dans le poème "En Ouesse":

mais le navire balance
à la barbe des vents (p. 174, s. 5, v. 15-16)

Cette affirmation succède au rejet du connu et de la banalité quotidienne, symbolisés par le port et ses amarres.

la négritude, elle s'articule à partir d'un rapport métaphorique entre, d'une part, l'âme et l'esclave et, d'autre part, les "tourments" et l'état de souffrance rattaché à la captivité. Dans ce sens, "docile à" signifie la résignation consécutive à une domination dans le temps et dans l'espace. Les résonances nostalgiques et douloureuses évoquées par cette liaison entre l'âme et l'esclave noir, et dont "jazz" est le symbole exemplaire, inscrivent la symbolique de cette strophe dans la trajectoire vers le bas esquissée par les composantes de la première strophe. Dans ce sens, l'"orgie", les "lubricités" et l'"obscène" pourraient être considérés comme les "tourments", la porte étroite par laquelle il faut passer pour accéder à la libération, à la spiritualité.

La cinquième strophe constitue un tournant dans l'orientation symbolique et imaginaire du poème. Elle comporte en effet un jugement d'ordre moral qui manifeste, de la part de la conscience, une volonté d'orienter l'âme vers le haut afin qu'elle échappe à l'engrenage fatal de l'aliénation. A cet égard, le syntagme "par l'esclavage de la douleur" reprend d'abord l'idée antérieure de dépendance à l'endroit de la "douleur", c'est-à-dire des "tourments". Cependant, les éléments à vocation restrictive "nul ... n'" et "sans" constituent les signes langagiers d'une inversion de la descente vers le gouffre. Le vocable "consentement" donne la clé de ce renversement. Il fait appel à l'acte, plus précisément au mécanisme de décision. Cette intervention de la conscience, de l'ordre de la rationalité, prévient la sensibilité et lui évite la chute irrémédiable. La conscience enclenche donc les mécanismes d'une catharsis qui euphémise la douleur écrasante ("amoindri") liée au servage. La souffrance ne détruit plus l'âme, mais au contraire l'étend, la grandit jusqu'à l'infini. La strophe

suivante confirme cette orientation.

Ainsi, dans la sixième strophe, voulant dire: être sensible à, "fragile aux" s'avère un euphémisme par rapport à "docile aux" (v. 8). Par ailleurs, "accents" traduit une élévation prononcée qui s'oppose à l'intensité vers le bas signifiée par "tourments". Ces aspects permettent de saisir mieux le rôle de la conscience à la strophe précédente: privilégier les notes aiguës au détriment des notes graves. La douleur se transforme ainsi en un mouvement vers le haut, représentatif d'une ouverture sur la vie à venir.

Le futur de la deuxième séquence (septième strophe) consacre l'orientation symbolique prise par les deux strophes précédentes. Dans le même sens, "mouvement" fait suite aux valeurs transmises par "accents". Toutefois, ce mot ajoute aux vibrations musicales un nouveau dynamisme qui les apparente aux facultés incantatoires de la danse. Or, chez Pierre Perrault, la danse est un langage sensible qui manifeste l'essence profonde de l'être en communion avec la nature et par là avec la vie la plus authentique, la plus enracinée qui soit:

La danse poursuit le cœur jusqu'en ses refuges
d'extases par la constance du son

la danse poursuit la marche jusqu'en ses limites
d'épuisement par l'obsession du rythme...¹⁶⁷

Elle est le poème par excellence parce qu'elle traduit le corps accordé aux cadences du cœur. La réalisation d'une telle harmonie crée et recrée sans

¹⁶⁷ Pierre Perrault, *Toutes isles*, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal et Paris, Fidès, (1963) 1967, p. 227.

cesse la vie à partir des sources et projette l'être dans un perpétuel devenir qui transcende les vécus passé et présent. Une vie tendue constamment vers les recommencements entretient l'espoir et une âme qui espère est une âme qui devine ("prophétique") le jour de sa libération. Cette dernière vit déjà dans les sphères aériennes¹⁶⁸. En définitive, le véritable "arbre d'extase" (v. 5), c'est l'âme entraînée par le coeur dans le mouvement cosmique, à l'affût de toutes les formes de vie, réelles et imaginaires. Cette conviction soulèvera le sarcasme de ceux ("on") qui ne vibrent pas au même diapason du sacré, sarcasme cependant dénoncé par le ton ironique qui colore la tournure familière imprégnant la strophe.

À partir d'un motif musical, "jazz", le poème se déploie en une profonde dialectique de l'intériorité. Ainsi, d'un côté, le jazz rend compte d'une plongée au coeur des pulsions instinctuelles ("orgie", "lubricités" et "obscène"). Cette descente s'accompagne d'une nostalgie mélancolique et douloureuse liée au souvenir d'un emprisonnement perpétuel (v. 9: "l'esclavage de la douleur") dans le temps et dans l'espace. De l'autre, les accents musicaux transportent vers la hauteur, symbole de devenir et de spiritualité. Cette double dimension s'absorbe dans la symbolique de l'arbre qui représente un axe du monde, un centre cosmique autour duquel s'organise la réalité ainsi que les aspirations intérieures. À la fois "douleur" et "extase", l'âme s'imprègne, d'une part, de son existence aliénée, passée et présente, et, d'autre part, elle aspire à être "grand navire", "accents" et "mouvement... prophétique". Cependant, l'attirance vers le bas risque

168 D'ailleurs, dans l'édition originale, le mot "spiritualité" remplace le terme "prophétique". On a là une preuve supplémentaire du désir de dépasser la condition humaine.

d'être la plus forte. C'est pourquoi une valorisation par la hauteur n'est possible que par le recours éclairé d'une conscience qui convertit l'esclavage en liberté. Une telle volonté de changement doit toutefois passer par le fond (s. 2: "âme impossible autrement"). Cette conception presque manichéenne des rapports au temps trouve son expression la plus juste dans la portée mythique de l'orgie dont "jazz" est l'emblème. L'âme, le temps et le cosmos se purifient par un retour au chaos. En abolissant le monde déjà en place, on peut espérer un recommencement. En revenant au magma préformel, l'orgie permet la réitération de la cosmogonie originelle et la circulation d'un niveau à un autre. À cet effet, Mircea Eliade dit:

L'homme régresse provisoirement à l'état amorphe, nocturne, du chaos, pour pouvoir renaître avec plus de vigueur dans sa forme diurne. L'orgie de même que l'immersion dans l'eau, annule la création mais la régénère en même temps; s'identifiant avec la totalité non différenciée, précosmique, l'homme espère revenir à lui restauré et régénéré, en un mot "un homme nouveau"¹⁶⁹.

Dans cette optique, les "lubricités" et l'"obscène" deviennent "extase", "grand navire", "accents" et "mouvement... prophétique" qui transforment l'inconscient en conscience supérieure, le nocturne en diurne, le passé en devenir éclairant.

¹⁶⁹ Traité d'histoire des religions, Paris, Petite bibliothèque Payot, (1964) 1977, p. 302-303.

POÈME 30

SANS RETOUR

1

1 si je reviens par la nuit
2 n'accuse pas le grand jour

2

3 les sages creusent la lumière
4 que les fous lancent au soleil

3

5 les oiseaux ont chanté
6 pour éprouver les circonstances

4

7 ne me soupçonnez pas de vouloir
8 me dérober le moment venu

5

9 mon visage à toute épreuve
10 affronte le silence des ormes

6

11 on ne peut pas tenir les pigeons
12 responsables des statues

7

13 et je ne connais pas d'usage
14 au soleil de minuit:
15 car l'or ne fait pas de racine

ANALYSE DU POÈME

"Sans retour"¹⁷⁰ contient toutes les grandes composantes symboliques et imaginaires du recueil et constitue par là un bilan du chemin parcouru tout au long des "ballades du temps précieux". Poème-épilogue, il va toutefois plus loin et prend l'allure d'un véritable art poétique qui, partant de l'expérience personnelle du poète, s'organise autour d'une mise en procès de la poésie. En effet, la régularité du découpage des strophes en deux vers chacune (excepté la dernière), les pronoms sous-entendus "tu" (v.2) et "vous" (v.7) s'adressant à des témoins réels ou imaginaires, les connotations de défense ou de déculpabilisation ressortissant à l'utilisation de l'impératif (v.2 et v.7), le ton de certitude presque proverbial animant l'ensemble du poème et soutenant particulièrement les affirmations à caractère universel (s.2, s.6 et v.15), tout concourt à démontrer les grandeurs et les misères de la poésie, ses forces et ses faiblesses.

Si le titre du poème suggère une constante progression vers le devenir, l'histoire du "je", accordée à celle de la poésie et de l'humanité, révèle toutefois que cette progression ressort d'une profonde dualité existant au centre de tout ce qui vit et respire. Ainsi, dès le début du discours (première strophe), cette dualité prend la forme d'une opposition entre la réalité des profondeurs ("nuit") et la réalité visible, diurne

¹⁷⁰ Pierre Perrault, Ballades du temps précieux, dans Chouennes, p. 196.

("jour"). La deuxième strophe précise cette discordance à travers l'opposition des "sages" et des "fous", renforcée par un mouvement vers le bas ("creusent la lumière") et un mouvement vers le haut ("lancent au soleil"). Cependant, l'action des sages et celle des fous sont complémentaires dans la différence. Elles convergent toutes deux vers une même finalité dont les isomorphes "lumière" et "soleil" sont représentatifs. Dès lors, la démarche apparemment contradictoire du "je" obéit à cette complémentarité des différences humaines dans ce qui apparaît être la recherche du sens même de l'existence. Le "je" est alors amené à évaluer, dans les quatre strophes suivantes, son engagement dans le réel au moyen de la poésie. Ainsi, la troisième strophe révèle que la poésie a servi, dans le passé, à connaître ou expérimenter les situations offertes par le réel. Dans la quatrième strophe, le locuteur anticipe une situation future d'affrontement. Par ailleurs, la cinquième strophe démontre que la confrontation de ce "moment venu" est préparée par une attitude inébranlable face à l'obstacle: le "silence des ormes". Toutefois, la sixième strophe dément la participation de la poésie ("pigeons") à l'édification de la réalité faisant obstacle ("statues"). Mais elle souligne également l'impuissance de la poésie à vaincre le vide qui aliène le présent. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée à la dernière strophe: l'"or ne fait pas de racine". La poésie appartient essentiellement au domaine de la gratuité, du temps immatériel. Dès lors, l'affrontement final ("le moment venu") des "statues" (occasionnant le "silence des ormes") et du locuteur révèle, de la part de ce dernier, un engagement dans la réalité matérielle ou terrestre, parallèle à celui commandé par la poésie.

Excepté pour la dernière strophe qui compte trois vers au lieu de

deux de même qu'une ponctuation, le déroulement structurel du poème, dans l'ensemble uniforme, fournit peu d'indices pour la répartition des séquences. Toutefois, des variations de ton de même que des aspects d'ordre sémantique et symbolique permettent de diviser le texte en trois séquences. Les trois premières strophes forment une première séquence. À travers le caractère hypothétique qui marque prioritairement la première strophe, le locuteur anticipe d'abord une situation à laquelle il pourrait devoir faire face. La deuxième strophe, par le biais d'une vérité universelle dont le présent étendu est représentatif, éclaire et justifie la raison qui motive la prévision d'une telle situation. À travers un passé composé ("ont chanté"), la troisième strophe résume l'expérience poétique décrite tout au long du recueil. Cette expérience, concordant avec celle des "sages", fait mieux comprendre la nature et l'orientation de l'expérience éventuelle mentionnée par la première strophe, l'une se situant dans le prolongement de l'autre. La deuxième séquence est constituée par les deux strophes suivantes. Le mode impératif du verbe, au début de la quatrième strophe, la démarque de la précédente qui, elle, se caractérise par le ton neutre. Par ailleurs, au plan sémantique, les quatrième et cinquième strophes forment un tout. La quatrième indique, à travers une perspective de futur réel, le comportement du locuteur lorsque le "moment" sera "venu". La cinquième précise que ce comportement découle de l'attitude actuelle du "je" face à la réalité. Unies syntaxiquement, les deux dernières strophes forment la troisième séquence. Elaborée sur le ton de la vérité générale, la sixième strophe résume symboliquement, à travers l'opposition "pigeons"-"statues", l'écart existant entre les univers décrits respectivement par les première et deuxième séquences. La dernière strophe se distingue des autres par le

"et" de relance, son nombre plus élevé de vers de même que par une ponctuation qui attire l'attention sur le sens du dernier vers. Par ailleurs, elle rassemble toutes les convergences importantes de sens élaborées jusque-là par le discours et porte un jugement sur la poésie.

La première strophe se caractérise par l'interpellation, le caractère hypothétique de sa construction syntaxique ainsi que par le contraste sémantique et symbolique qu'elle forme, d'une part, avec le titre: "si je reviens" — "sans retour" et, d'autre part, par celui qu'on observe entre "nuit" et "jour". Le "je" s'adresse d'abord à un "tu" imaginaire pris à témoin. La nature indéterminée de "tu" va dans le sens du devenir imaginé ici par le locuteur. En effet, "si je reviens" appelle un univers fictif, éventuel, duquel le poète reviendrait cependant. Ce retour n'influerait pas sur la trajectoire en devenir que suit présentement le "je". Au contraire, il confirme cette dernière. L'ensemble de ces données convergent vers les symboles "nuit" et "jour" sur lesquels repose en partie la signification de la strophe. À cet égard, l'élément "par" suggère d'abord que l'univers nocturne est le chemin emprunté par le locuteur pour se manifester au monde de la lumière, ce dernier étant représenté par "jour" dont l'épithète "grand", indiquant le milieu du jour, accentue le caractère lumineux. Par ailleurs, l'impératif "n'accuse" vise à décharger "grand jour" de toute responsabilité et par là signale le libre choix du "je" en faveur de la nuit. Somme toute, cette antithèse du jour et de la nuit n'indique pas véritablement un conflit entre deux univers, mais plutôt deux ordres de choses différents, soit les deux facettes de la réalité humaine. Dans cette perspective, "nuit" renvoie à cette partie de la nature humaine tournée vers l'infini. Par opposition,

"grand jour" symbolise le monde du fini, la réalité visible, matérielle, terrestre.

La deuxième strophe ajoute au contraste symbolique esquissé à la strophe précédente. Le ton de généralité, sous-tendu par les valeurs du présent étendu, insère cette dialectique dans une perspective universelle qui explique et sanctionne tout à la fois la nature et le comportement du locuteur-poète. Dès le point de départ, on assiste à une transformation importante de la mise en oeuvre symbolique par rapport à la première strophe. Le terme "nuit" disparaît littéralement au profit d'une accentuation de l'univers diurne ("lumière", "soleil") de la hauteur. Cependant, on retrouve le contraste nuit-jour au niveau du premier vers alors que "creusent" s'oppose, en principe, à "lumière". En effet, "creusent" connote un mouvement vers le bas et l'obscurité qui s'apparente à "nuit" de la première strophe. Selon cet isomorphisme, la démarche du locuteur-poète serait semblable à celle des "sages" qui, de tout temps, ont expliqué le sens de l'existence à travers une recherche des profondeurs de l'infini, ce dernier étant la source véritable de la "lumière". Dans cette perspective, le terme "fous" pourrait désigner tous ceux qui, n'étant ni poètes ni "sages", n'ont pas accès aux secrets des profondeurs et ne comprennent par conséquent pas les trésors de vérité mis au jour par les poètes et les "sages". C'est pourquoi ils dilapident ("lancent au soleil") ces biens précieux.

Au niveau de l'image, la troisième strophe s'inspire du souvenir des oracles antiques ("oiseau") consultés pour scruter ("éprouver") le destin ("circonstances"). Cependant, au plan de la continuité isomorphique du

discours, "oiseaux" rassemble les manifestations complémentaires du "je" et des "sages". Dans le même sens, signifiant: vérifier par expérimentation, "éprouver" s'apparente à "creuser". Enfin, suivant cet ordre d'idées, "circonstances" s'associe à "lumière". Par ailleurs, le passé composé "ont chanté", appuyé par l'accent mis dans les strophes suivantes sur l'expérience du "je", réfère plus directement aux fragments d'expérimentation du réel déployés par chacune des unités antérieures du recueil. Dans cette dernière optique, "oiseaux" synthétise toutes les expressions de la conscience poétique pour connaître et vivre le réel sous toutes ses formes¹⁷¹. Par ailleurs, "circonstances" englobe tout aussi bien les intimations propres au milieu du poète que celles inhérentes à l'humanité entière, donc la réalité visible et imaginaire autour de laquelle s'articule la vie humaine. Ainsi, le rappel de l'expérience récente vécue par le poète et dont rend compte le recueil constitue-t-il la source de l'expérience éventuelle pressentie à la première strophe. Par ailleurs, il s'inscrit dans la ligne tracée par les "sages" à travers les siècles.

A la quatrième strophe, l'impératif "ne me soupçonnez pas" et la présence du "vous" inaugurent un nouveau mouvement. Par ailleurs, ces deux composantes impliquent plus directement le "je" dans la plaidoirie en cours. Complété par "de vouloir me dérober", qui veut dire: avoir l'intention de se soustraire, l'impératif indique chez le locuteur le souci de justifier sa conduite par rapport à une circonstance future signifiée par "moment venu".

171 On rencontre plusieurs fois le symbole "oiseau" dans le recueil. Rappelons que l'oiseau s'impose dès le poème liminaire comme le symbole d'une conscience qui s'apprête à explorer un univers inconnu (le verger) dans lequel est plongé le locuteur:

parfois un oiseau
tenant toute la place dans un verger inconnu

("Tout peut arriver...", p. 153, s.1).

A ce propos, le caractère pluriel du pronom "vous" renvoie à une collectivité: la communauté, semble-t-il, à laquelle appartient le poète. Le "je" doit donc rendre compte de son attitude devant la réalité. Cette défense implique certes les "circonstances" dont il est question à la strophe précédente et par là renvoie aux rapports du locuteur avec la poésie. Mais elle s'adresse également à un événement futur qui engage toute la collectivité. Comme nous le verrons plus loin, l'expression vise, vraisemblablement, une circonstance décisive pour l'avenir du milieu social du poète ou de l'humanité: la mise à mort du passé destructeur afin d'enraciner de nouveau la vie dans le terrestre. Dans cette perspective, le "je" voudrait prouver à ses semblables que la poésie ne le désengage nullement de la réalité matérielle malgré toutes les apparences.

Animée par un présent d'ordre factuel ("affronte"), la cinquième strophe insère la thématique de l'engagement dans le vécu actuel du poète. Bien épaulé par une opposition entre "visage" et "silence des ormes", l'engagement du poète dans la réalité prend l'allure d'une confrontation. À ce propos, "visage" s'adresse à la personnalité extérieure du "je". Toutefois, cette dimension reflète une intériorité inébranlable ("à toute épreuve"), qualité obtenue grâce à l'apprentissage de la poésie (v.5: "les oiseaux ont chanté"), semble-t-il. Mû par le feu sacré, le poète peut ainsi tenir tête ("affronter") au "silence des ormes", c'est-à-dire à la solitude aliénante paralysant la collectivité. Cette strophe jette donc un éclairage important sur la progression du discours et sur la fonction poétique, moteur de la conscience individuelle, collective ou simplement humaine. En effet, la poésie a été, est et sera toujours une expression de conscience affirmant l'humain et faisant de lui un centre dynamique au sein du cosmos. Ce

dernier (le cosmos) peut certes prendre la figure d'un milieu social ou collectif précis, comme cela semble être le cas ici pour le locuteur. Mais au-delà des représentations propres à un milieu, il s'agit toujours d'une conscience cherchant à définir sa condition par l'affirmation constante de son droit à l'existence dans le grand vide cosmique.

Par son ton proverbial ("on ne peut..."), appuyé par un présent étendu à valeurs universelles, la sixième strophe s'apparente à la deuxième. Comme cette dernière, elle ferme une séquence. Au plan symbolique, le sens repose sur un contraste de deux symboles: "pigeons" et "statues". Le premier symbole renchérit sur "oiseaux" de la troisième strophe. Il participe ainsi de la constellation entourant l'allégeance du locuteur au monde nocturne (première strophe), l'approfondissement et l'exaltation de la lumière par les "sages" (deuxième strophe), l'expérience interrogative du réel par le "je" dans le passé (troisième strophe) ainsi que dans le futur (quatrième strophe) et enfin, l'affrontement actuel du "silence" (cinquième strophe). Somme toute, rassemblant les diverses manifestations de la conscience et de la parole poétique dans le temps et dans l'espace, ce symbole appelle un mouvement vers l'avant et vers le haut par lequel l'humain espère transcender sa condition. Aussi ses valeurs s'opposent-elles à celles du temps diffus ou indifférencié de même qu'à la parole sclérosante du passé dont "statues" est un symbole exemplaire. À cet effet, nous avons déjà mis en valeur le lien existant entre les "statues" et la tradition passée figeant le présent, la vie et le temps en général pour les empêcher de se recréer¹⁷².

172 À titre d'exemple, on se référera à "Cheminement" (p. 182-183) qui contient les principales significations et variantes de ce symbole: "dieux" (s.2), "bronze des statues" (s.3), "obélisques" (s.6) et "mort" (s.7).

Dès lors, les valeurs émises par "pigeons" appartiennent aux manifestations irrépessibles de la nature et de la parole poétique chez le locuteur. Elles s'opposent aux valeurs de temps fabriqué, artificiel et inerte, transmises par "statues". Dans ce sens, "on ne peut tenir... responsables" indique bien deux mondes parallèles, étranger l'un à l'autre.

À première vue, la dernière strophe contredit la problématique symbolique élaborée jusque-là par le discours. D'abord, "soleil de minuit" regroupe la mise en image des univers nocturne et diurne des première et deuxième strophes. Cette expression à caractère synthétique représente la poésie et fait de cette dernière le flambeau de la conscience qui éclaire la nuit, c'est-à-dire la partie obscure de l'être et des choses. Toutefois, "je ne connais pas d'usage" désavoue l'utilité de la poésie. Cet aveu semble donner raison à ceux pour qui la poésie est étrangère. Mis en relief par les deux points, le signifié du dernier vers confirme cette hypothèse. En effet, renchérissant sur "soleil de minuit" et emblème de la richesse, "or" exprime la plus noble aspiration de l'être à la spiritualité et par là au détachement terrestre¹⁷³. Le terme "racine" fournit la clé du paradoxe. À cet égard, "ne fait pas" oppose poésie et enracinement. Par sa participation à l'imaginaire ou au monde de l'infini, la poésie ne possède donc pas la capacité d'implanter l'humain dans le terrestre. Dans cette optique, la poésie et l'enracinement sont des mondes parallèles. Toutefois, nous croyons que le caractère absolu de l'affirmation en présence souligne surtout le fait que la poésie ne peut se substituer à une forme d'engagement dans le réel, engagement passant par la sensibilité, le cœur, le corps,

¹⁷³ Nous avons déjà démontré cette affiliation de l'or et de la poésie avec le spirituel dans "Ce jour-là..." (p. 186).

bref par le sang. Malgré tous les drames qu'il entraîne, seul le sang enracine véritablement dans le terrestre. Quant à la poésie, elle enracine dans le ciel, c'est-à-dire dans la spiritualité.

À travers un contraste du jour et de la nuit, de la lumière et de l'obscurité, le poème "Sans retour" illustre un profond déchirement du locuteur entre le terrestre et le spirituel. À la première strophe, le poète affirme d'abord son éventuel cheminement à travers la nuit, soit les profondeurs dans lesquelles baigne tout destin humain. Toutefois, cette orientation semble découler d'un libre choix, ce qui expliquerait le refus du locuteur d'imputer ("n'accuse pas") sa démarche à une réalité matérielle quelconque ("grand jour") qui aurait pu le forcer à aller dans ce sens. Cet énoncé est d'ailleurs sanctionné par l'histoire des interrogations humaines sur le sens de la destinée et du monde. À cet égard, l'histoire se répète à travers les "sages" qui "creusent" la "lumière" et les "fous" qui "lancent" cette dernière au "soleil" (deuxième strophe). On peut dès lors tirer une première conclusion: le symbolisme de la lumière est double dans le texte. D'une part, la lumière participe de la noirceur, c'est-à-dire des profondeurs; d'autre part, elle appelle la clarté de l'infini, toujours fascinante par ses éternels mystères et hasards ("les sages creusent la lumière..."). Cette distinction au niveau du symbole est capitale pour le sens du poème. En effet, toute l'expérience du locuteur (passée, présente, future ou potentielle) se réclame initialement d'un éclairage de la nuit. Elle est une conscience intérieure, approfondissante, se manifestant par la parole poétique que l'expression "soleil de minuit" rend bien: la poésie est le soleil dévoilant le cœur de la nuit ("minuit"), c'est-à-dire l'âme tournée vers sa finalité.

Cependant, avant d'être "soleil de minuit", la poésie est "oiseaux" (s.3) et "pigeons" (s.6) ¹⁷⁴. Par son vol, l'oiseau manifeste le mouvement et la légèreté aérienne, donc une parole allant dans tous les sens de la hauteur. À ce propos, la sixième strophe révèle l'opposition entre la légèreté des "pigeons" et la lourdeur des "statues". Le premier symbole ("pigeons") souligne un monde vers l'avant, une espèce d'au-delà paisible convergeant vers une mort douce. Le deuxième ("statues") est un symbole de la régresssion, de la mort lourde liée au passé ancien de l'humanité. Or, l'impossibilité de concilier les deux mondes éclaire décisivement la nature et la fonction de la poésie: divine, elle ouvre l'âme humaine sur les régions de l'imaginaire et de l'infini. Ainsi, langage précieux ("or") participant du sacré, la poésie détache de la terre. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le titre du poème. Or, la poésie n'est que le "soleil de minuit". Si on se fie au sens du dernier vers, elle n'est pas le soleil du jour, de la pleine lumière terrestre. Et pourtant, le poète continue d'appartenir à la terre en affrontant le "silence des ormes" (s.5) et celui des "statues" (s.6) ainsi qu'en refusant de se "dérober", le "moment venu" (s.4). Dès lors, on peut croire que le poète, à la fin du texte, réclame, pour le vécu terrestre, le même événement lumineux que la poésie a provoqué et provoque au plan de l'âme. On voit donc que pour porter des fruits, la lumière doit passer par les ténèbres. En définitive, "Sans retour" appelle

¹⁷⁴ On se rappellera l'association constante, dans le recueil, de l'oiseau et de la parole intérieure, reliée à la conscience et exprimée par la poésie. Par exemple, on aura en tête le "cri d'oiseau" et l'"oiseau du cri" du poème "Plus que naître" (p. 164-167).

une valorisation lumineuse de la terre assombrie par le "silence" et les "statues". En ce sens, la lumière dévoilée par la poésie constitue le modèle à suivre dans la recherche de cette lumière.

CONCLUSION

Henri Ibsen a dit un jour que le poète est celui qui préside comme un juge à lui-même. La poésie est donc une forme de langage par laquelle un homme ou une femme peuvent se prononcer sur eux-mêmes et sur leur vie. Elle est connaissance et critique de soi. Cependant, avant que cette connaissance et cette critique s'organisent en structures formelles, la poésie est d'abord un phénomène issu de l'imagination, se traduisant par les images et les symboles. Comme nous l'avons affirmé dans notre introduction, à l'instar de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand, l'imaginaire poétique fait d'abord appel à l'inconscient individuel et collectif qui a sa propre cohérence. Il n'est alors pas inutile de rappeler encore que cette cohérence de l'imaginaire se situe dans le "trajet anthropologique", c'est-à-dire "l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social"¹⁷⁵. Dans cette perspective de l'imaginaire, que nous avons fait nôtre tout au long de nos analyses, Ballades du temps précieux est, d'une part, l'histoire personnelle d'un moi, liée aux "intimations objectives" de son milieu "cosmique et social", et, d'autre part, une expression du patrimoine psychique de l'humanité. Ces principes réaffirmés, nous nous proposons maintenant, dans un premier temps, de dégager et d'interpréter les structures de la représentation imaginaire à partir des principales constellations d'images et de symboles qui manifestent chacune de ces

¹⁷⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 38.

structures dans le recueil¹⁷⁶. Dans un deuxième temps, nous voyons dans quelle mesure ces structures ont pu influencer la composition des poèmes et du recueil. Enfin, nous terminons par des considérations sur le sens global à donner au titre du recueil.

Lorsqu'on se propose de mettre au jour les structures d'un système de représentation imaginaire, on est confronté à un problème de méthode. Il s'agit de savoir quelle structure donne le ton et organise en profondeur ce système. En parlant de l'influence profonde d'une mémoire symbolique sur les réactions présentes et futures du vécu humain, et qui va dans le sens du "trajet anthropologique" dont parle Gilbert Durand, Ernst Cassirer dit qu'on ne peut identifier et interpréter les manifestations de cette mémoire qu'en les référant constamment à différents moments du temps qui, eux, correspondent à différents points de l'espace:

Les impressions antérieures doivent non seulement être répétées mais également ordonnées, localisées et référées à différents moments du temps. Une telle localisation est impossible si l'on ne conçoit pas le temps comme un schème général, comme un ordre sériel constitué de tous les événements particuliers. La conscience du temps implique nécessairement le concept d'un tel ordre sériel correspondant à cet autre schème qu'est l'espace¹⁷⁷.

176 Comme nous l'avons bien précisé dans l'introduction, nous établirons les diverses catégories à partir de l'analogie.

177, Ernst Cassirer, Essai sur l'homme, coll. Le Sens commun, Paris, les Editions de minuit, 1975, p. 78.

C'est donc à partir de ces deux grands schèmes solidaires que sont le temps et l'espace qu'un système de représentation imaginaire se déploie en diverses relations du présent au passé et du présent au futur. Une autre difficulté surgit alors: les rapports du présent au passé priment-ils les rapports du présent au futur? Citant William Stern, Ernst Cassirer dit à cet effet:

"Ce qui caractérise la vie des idées dans ses premiers développements, écrit William Stern, est qu'elles n'apparaissent pas tant comme des souvenirs tournés vers le passé que comme attentes d'événements futurs --- quand ce ne serait qu'un futur immédiat. Nous saisissons ici, pour la première fois, une loi générale de développement. Le rapport au futur précède, pour la conscience, le rapport au passé."¹⁷⁸

Ce sont donc les relations au futur qui mettent en branle les mécanismes d'une représentation imaginaire. Ballades du temps précieux n'échappe pas à cette règle. C'est pourquoi, dans un premier temps, nous examinons les constellations d'images et de symboles qui sous-tendent les relations du présent au futur¹⁷⁹. Dans un deuxième temps, nous approfondissons celles qui animent les relations du présent au passé. Cette démarche nous permettra alors de dégager les structures de l'imaginaire vers lesquelles convergent les diverses constellations et de les interpréter à la lumière de la thèse mise de l'avant par Gilbert Durand.

Dès le début du recueil, un symbole s'impose comme un centre de la représentation imaginaire: le verger. Par le seul fait qu'il soit, à ce

¹⁷⁸, Ernst Cassirer, Essai sur l'homme, coll. Le Sens commun, Paris, les Editions de minuit, 1975, p. 81.

¹⁷⁹ Comme nous l'expliquerons en détail plus loin, il y a toutefois un passé symbolique qui fait partie de ces relations du présent au futur.

stade, "inconnu" ("Tout peut arriver...", p. 153, s.1, v.2)¹⁸⁰, le verger appelle une exploration de ce qu'il contient. Microcosme dans le macrocosme, il suggère la circularité ainsi que des valeurs positives reliées à la richesse des fruits. Réplique du jardin, il comporte une aspiration à la plénitude et à l'harmonie. On peut alors affirmer que, dès le point de départ, l'apparition de ce symbole dénote chez le poète une ouverture sur le futur et sur tout ce qui s'offre à lui. Dans ce sens, le verger est le symbole du monde à explorer, tant imaginaire que réel.

Dans quelques poèmes, l'image du verger ou du jardin est reprise presque telle quelle. Ainsi, dans "Cimetière" (p. 157, s.2, v.5-6), le poète se demande pourquoi toutes les années écoulées n'ont pas été "jardiniées". On a un même genre d'écho dans le poème suivant alors que le verger a été entouré d'un "mur" ("Légitime...", p. 158, s.4, v.11). Dans "Seul contre le verger" (p. 161), ce verger subit les effets d'une dégradation de l'amour. Il symbolise alors la nostalgie d'un paradis perdu. Dans "Obstacle", malgré toutes les influences néfastes qui s'exercent sur lui, le jardin "retourne aux saveurs" (p. 177, s.4, v.13-14). Enfin, dans "Orange", le "verger tout entier survit à ce monde de peu de paroles" (p. 191, s.4, v.7-8). Ailleurs cependant, l'image du verger se présente sous d'autres formes. Dans "Le Long de l'eau..." (p. 155, s.9, v.29-30), l'aspiration à une connaissance totale du verger devient la nécessité d'explorer à fond la terre. Cette dernière est un isomorphe du verger par sa configuration circulaire et sa position de microcosme dans le cosmos. Comme le verger, elle

180 Dans cette partie, les nombreuses références aux textes de Ballades du temps précieux seront indiquées entre parenthèses. Nous renvoyons les autres au bas des pages.

offre au moi un univers de richesses à découvrir. Enfin, un troisième symbole, isomorphe des deux premiers, a une résonance profonde dans tout le recueil: l'île. Par exemple, dans "En ouesse", on voit le navire, symbole du moi, partir sur une mer hasardeuse à la recherche d'une "île introuvable" (p. 175, s.12, v.47). Le verger, la terre et l'île constituent donc les trois principaux symboles d'ordre spatial autour desquels s'organise la représentation qui sous-tend les relations du présent au futur. Cependant, d'autres images et symboles, n'ayant pas l'envergure des premiers, complètent la constellation. À titre d'exemples, on a le marécage ("Marécage", p. 184-185); le pays d'ici qui est "pierre nue d'une île" ("Labrador", p. 188, s.1, v.1); le pays louisianais ("Louisiane", p. 194); la pierre architecturale ("L'Escargot pèlerin...", p. 190); l'orange, symbole d'un univers spécifique ("Orange", p. 191). Évidemment, tous ces exemples s'adressent à la matérialité des images et des symboles. Notre tâche consiste maintenant à démontrer comment ces derniers acquièrent de la substance, plus précisément un sens humain. À cet égard, il convient d'examiner une deuxième constellation, liée à l'expression de l'amour heureux et qui participe de la symbolique du verger.

Dès le deuxième poème, la femme est associée à la rondeur et par là, à la terre. Ainsi, la "belle" est "plus ronde que l'anneau" ("Le Long de l'eau...", p. 154, s.1, v.2). Rapidement cependant, elle participe de l'expression entourant le couple et l'amour:

et si nous faisons le tour
de nos amours ...

("Le Long de l'eau...", p. 155, s.10, v.31-32)

La femme et l'amour constituent donc pour le "je" une expérience bénéfique qui s'incorpore à la conquête symbolique du verger. Par ailleurs, ce réseau, polarisant autour du locuteur, de la femme, du couple et de l'amour, se colore d'une panoplie d'images et de symboles qui conjuguent les métaphores issues de la nature (la faune et la flore) et celles provenant des expressions humaines de l'amour. Aussi, la conquête de la femme et de l'amour est-elle souvent représentée par des images empruntées au monde naturel. Les "poissons de la peau" s'échappent par les "trous de sa robe du soir" ("Le Long de l'eau...", p. 154, s.5, v.13-14) et l'amour est un "dauphin blanc" ("Le Long de l'eau...", p. 154, s.3, v.9). Un "grand poisson" entoure les "îles" et on assiste alors au "grand émoi des capelans femelles" ("Légendaire...", p. 158, s.6, v.17-18). Ailleurs, la femme est tantôt associée à l'"herbe" ("Paysage, p. 162, s.6, v.17-20), tantôt aux "rivages" de l'île marine ("À tes rivages...", p. 176), tantôt aux "coquillages faisant la sourde oreille" (Obstacle", p. 177, s.1, v.1). Nous pourrions approfondir davantage ces métaphores de la féminité et de la nature. Mais les exemples donnés suffisent à prouver que l'intimité entre l'humain et la nature converge encore une fois vers la symbolique du jardin fertile et, plus particulièrement, vers la continuité de la fleur, de la branche et du fruit.

Nous aurons à nous pencher plus loin sur la dissociation des fleurs, des branches et des fruits. Pour l'instant, seule la complémentarité de ces composantes nous intéresse. Elle est évoquée dès le début du recueil pour expliquer l'impossibilité actuelle d'accéder d'emblée à la plénitude du verger-terre-île:

aurions-nous voulu les fruits
sans porter la branche

("Le Long de l'eau...", p. 154, s.4, v.11-12)

Dans "Seul contre le verger" (p. 161), le poète souligne avec nostalgie la perte des "saveurs", donc des fruits. Cette réminiscence du jardin plénier est l'occasion rêvée pour inviter le "nous", soit le couple, à prolonger la fleur par le fruit:

ce qui est
dans la fleur
n'est pas là
pour rester

c'est le temps de battre
tout l'or qui nous fut donné

sur les branches
courbes, les fruits
nous font tourner.
la terre

("Paysage", p. 162, s.2-3-4, v.5-14)

Dans cet exemple, on remarquera bien la métaphore du verger fertile et de la terre totale (v.12-14). Il revient cependant à "Plus que naître" (p. 164-167) de donner tout son sens humain à cette métaphore. En effet, ce texte synthétise les grandes étapes symboliques conduisant au verger: de la fécondation de la fleur jusqu'à l'apparition du fruit en passant par la gestation. Dans ce sens, l'enfant vagissant, résultant de la fécondation de la femme, est isomorphe de la fleur fécondée, donc de l'acte d'amour englobant l'intimité de la fleur et des énergies cosmiques et celle de l'homme et de la femme. L'amour consommé apparaît, dès lors, comme une voie d'accès à la splendeur du verger. Cette dimension ressortit aux poèmes consacrés plus

particulièrement aux relations actuelles du couple ("À tes rivages...", p. 176; "Obstacle", p. 177; "Premier beau jour", p. 178-179; "Noces", p. 180; "À nous deux", p. 181; "Cheminement", p. 182-183) alors qu'on y retrouve les mêmes échos que dans les premiers poèmes du recueil. Dans "Obstacle" (p. 177, s. 3, v. 9-12) par exemple, le poète réaffirme, au nom du couple, son espoir d'être inséré un jour dans le fruit, donc dans le verger accompli. Dans "Noces", le dynamisme créateur se déploie à travers le désir de réunir le "cœur" et les "mains" de la femme en "gerbe" afin de fêter "les noces de toute la terre avec tous les jours de ta vie" (p. 180, s. 1 et 5, v. 1-3 et v. 15-16). Pour conclure, cette constellation, englobant la femme, le locuteur, la nature et l'amour charnel, constitue une partie importante de la grande constellation du verger. Toutefois, si elle s'avère une trajectoire capitale du cheminement, elle n'est peut-être pas la plus déterminante. Ainsi, parallèlement à la recherche de l'altérité amoureuse, Ballades du temps précieux décrit une expérience de solitude, celle du "je", qui converge également vers la symbolique fructifère du verger. Bien qu'il soit présent au début du recueil, le voyage en solitaire transparaît surtout à la fin, plus précisément à partir du poème "Labrador" (p. 188-189). Une nouvelle constellation illustre alors les manifestations de la conscience poétique qui se mue en parole. Cette dernière se tourne vers les profondeurs du vécu et de l'être. Par là, elle s'enténébre et inaugure une dialectique profonde. Mais nous n'avons pas à traiter pour le moment de cette dualité. Nous devons d'abord nous pencher sur la représentation elle-même qui, comme on le verra, débouche sur une vaste fresque du temps positif.

Le deuxième poème du recueil ("Le Long de l'eau...", p. 154-155) nous apprend encore que l'expérience amoureuse, du moins à ce stade,

n'existe que dans le souvenir, d'où cet aveu du locuteur:

je ne suis plus seul autant
que d'autres l'ont espéré
j'irai où vont les ailes
dérober le plus clair de la nuit

("Le Long de l'eau...", p. 155, s.8-9, v.25-28)

En fait, ces vers affirment une solitude riche, tournée vers l'exploration des profondeurs intérieures ("le plus clair de la nuit") et de celles du cosmos matériel:

puisque ce pays garde
les noms des bêtes et des oiseaux
qui portent l'espace à sa fin

("Le Long de l'eau...", p. 155, s.7, v.22-24)

À cet égard, le syntagme "où vont les ailes" associe la conscience et la parole poétiques à l'oiseau qui constitue, dès lors, le symbole-clé de la constellation symbolique et imaginaire par laquelle l'expérience de la solitude se manifeste à travers tout le recueil.

Parmi les expressions les plus importantes de l'oiseau-conscience-parole, nous notons d'abord celle du poème "Outarde" alors que le "cri sans amertume" de l'outarde compense le cri du canard mourant, image de l'"homme inférieur" dont la conscience est balbutiante ("Outarde", p. 160, s.4, v.18-20). Plus convaincante encore est celle du poème "Plus que naître" où le "cri d'oiseau" devient "l'oiseau du cri à la quête des ailes" (p. 167, s.16, v.87-88). Ce "cri" conjugue le cri de la femme en couches, le cri de l'enfant vagissant ainsi que le cri du "capitaine de voyages au long cours" (p. 167, s.15, v.76), ce dernier symbolisant une véritable réitération des origines historiques du pays d'ici. On voit donc la

convergence rigoureuse qu'il y a entre les composantes naturelles et humaines du verger, l'expression de l'amour et celle de la conscience et de sa parole. On en a une confirmation supplémentaire à la fin de "Cheminement" alors que les "cris" sont identifiés aux fruits:

les cris n'arrêteront pas de mûrir
pour que je les rejoigne

("Cheminement", p. 183, s.8, v.36-37)

Cette parole-cri pénètre dans toutes les zones positives du temps rattaché au verger et correspond à des espaces matériels spécifiques. Tantôt elle se colore d'une rêverie qui s'attarde à décrire les doux effluves du souvenir, tantôt elle jouit du temps qui passe, tantôt elle se complaît dans le pur désir. Nous allons maintenant examiner plus en détail chacune de ces principales zones qui parsèment la route temporelle conduisant au verger. Cette exploration permettra de compléter nos observations sur les relations du présent au futur dont les constellations entourant la symbolique du verger sont représentatives.

Dans Ballades du temps précieux, il y a un passé nettement positif. Il s'agit d'un passé symbolique, réitéré dans le présent par le souvenir, qui fait partie du futur symbolique se développant autour de la représentation du verger¹⁸¹. Ce passé se manifeste d'abord par une

181 Ces deux temps participent d'une reconstruction totale du vécu. Ernst Cassirer insiste sur cette composition temporelle d'une conscience humaine tendue vers l'impératif du changement: "Mais l'idée théorique du futur --- cette idée qui est une condition préalable à toutes les activités culturelles supérieures de l'homme --- est d'un tout autre ordre. Il ne s'y agit plus de la simple attente d'un événement futur mais d'un impératif de la vie humaine. Et cet impératif va bien au-delà des besoins pratiques immédiats de l'homme; sous sa forme la plus haute, il excède les limites de sa vie empirique. C'est le futur symbolique de l'homme; il correspond au passé symbolique et lui est strictement analogue." (Essai sur l'homme, coll. Le Sens commun, Paris, Les Éditions de minuit, 1975, p. 84).

nostalgie de l'amour perdu et par là s'inscrit dans le désir de ressusciter cet amour en évitant les "erreurs de tournures" ("En Ouesse", p. 174, s.6, v.21) et les "erreurs du compas" ("Cheminement", p. 182, s.3, v.13). À ce propos, nous retenons trois exemples. Le premier est emprunté à "Seul contre le verger":

et la pomme d'un matin d'octobre
que nous tenions à belles dents
de très loin me regarde: on dirait
qu'elle cherche à m'éviter

J'ai le ciel en tête

(p. 161, s.3-4, v.5-9)

Le deuxième est extrait de "Paysage":

tout ce qu'on a perdu à habiter le silence
tout ce qu'on a omis à vivre au futur

(p. 162, s.5, v.15-16)

Le poème "Obstacle" fournit le troisième:

quoi qu'il arrive le jardin
retourne aux saveurs

(p. 177, s.4, v.13-14)

Ces exemples suffisent à convaincre qu'un amour passé forme le canevas sur lequel se tisse l'expression de l'amour actuel, raconté surtout dans les poèmes s'échelonnant de "À tes rivages..." (p. 176) jusqu'à "Cheminement" (p. 182-183).

Un autre passé symbolique fait l'objet d'une nostalgie: le monde de l'enfance. Ce dernier a deux visages: l'enfance du locuteur et l'enfance du pays d'ici. Dans "Nuit blanche", après avoir rappelé son enfance et celle de tous les enfants, le poète nourrit secrètement le désir de renouer avec cette période du merveilleux:

il m'arrive de penser qu'un soir la nuit
toute la nuit sera blanche et à nouveau
et à jamais nagerons dans le bonheur

(p. 173, s.14, v.56-58)

"Bonheur" par excellence, l'enfance symbolise en réalité un retour à la pureté des sources, au temps jeune, régénérateur du temps ancien. À cet égard, l'enfance personnelle est paradigmatique de l'enfance à caractère collectif, historique, du pays d'ici. L'enfant que fut le poète et tous les enfants "qui pleurent avec le soir" ("Nuit blanche", p. 171, s.4, v.12) rejoignent l'enfant vagissant de "Plus que naître" qui est, comme on l'a déjà mentionné, le "prince", le "héros", le "capitaine de voyages aux long cours" ("Plus que naître, p. 167, s.15, v.75-76), donc une évocation du premier découvreur de la terre d'ici, et par là, des origines historiques. Dans ce même ordre d'idées, la représentation entourant le monde de la maternité dans "Nuit blanche" (contes, légendes, récits chevaleresques, fantômes...) est isomorphe de celle qui touche l'époque de la Renaissance dans "Plus que naître" (voir p. 164-167, s.5, 9 et 12). En définitive, cette constellation d'images et de symboles propres à l'enfance s'absorbe dans le désir de réitérer le temps légendaire, passé vigoureux réclamé par le poète pour reconstruire le présent et ainsi donner naissance à un futur dynamique:

arrive, arrive
ce temps où les fils
parleront de leur père
avec les mots légendaires

("Légendaire...", p. 159, s.10, v.28-31)

une mince pellicule d'instincts, de pensées,
de chair vive
repose sur les membres usés de la pierre
courant les risques de la légende

("L'Escargot pèlerin...", p. 190, s.3, v.7-10)

Enfin, ce passé légendaire, ressortissant à la vie personnelle et au milieu

social du poète, converge vers le temps mythique, le Grand Temple Primordial dont parle Mircea Eliade et qui, dans l'esprit humain, est à la source de la création et des diverses civilisations. C'est ce qui explique, par exemple, le vocabulaire du sacré utilisé pour décrire l'accouchement dans "Plus que naître": les "tambours de l'effort sacré" (p. 164, s.3, v.9-10), les "trompettes aboyantes" (p.164, s.5, v.17), les "neuf clefs de la citadelle la plus impérieuse" (p. 165, s.9, v.39), etc. Nous reviendrons plus loin à l'interprétation de ces réminiscences d'ordre mythique. Pour le moment, disons que ce passé positif s'impose à la conscience comme le fondement même du temps régénérateur. Il est solidaire d'un présent optimiste tourné vers un devenir innovateur.

Le présent positif est représenté en grande partie par deux temps saisonniers: l'été et le printemps. Les accents marquant les évocations positives de l'amour appartiennent à ces saisons. Dans "Paix...", consacré à l'amour, on parle des "âmes d'un bel été" (p. 156, s.4, v.10). Ailleurs, le temps amoureux se distingue par les "parfums" ("Cimetière", p. 157) et les "saveurs" ("Seul contre le verger", p. 161 et "Obstacle", p. 177). Dans "Marécage", le "temps qui nous arrive à la lune de mai" est rapproché de la "laitance" et du "frai" des grenouilles (p. 185, s.10-11, v.43-49). La "mousse" et le "chicouté" fleurissent d'un printemps chétif la terre inculte du Labrador ("Labrador", p. 188, s.3-4). En outre, la parole participe de ce processus: "en juin", "libérés des ruisseaux", les mots "chercheront ta bouche et mes yeux" ("Froidure", p. 187, s.2, v.4-6). Mais un symbole émerge en particulier de cette panoplie de métaphores englobant la flore, la faune, l'humain, la parole ainsi que les temps printanier et estival: l'herbe. En effet, les "herbes aiguës percent le froid du petit matin..."

("Léendaire...", p. 158, s.7, v.21-22). Les "hautes colonnes de l'eau blanche" répandent "sur l'herbe les tambours de l'effort sacré" ("Plus que naître", p. 164, s.3, v.7-10). Dans "Premier beau jour", il est question de la "furie de l'herbe" (p. 178, s.4, v.19) et dans "Cheminement", les "herbes ont démontré le peu d'estime qu'avions pour le bronze des statues" (p. 182, s.3, v.14-16). Même le pays louisianais, en dépit de son aliénation, resplendit d'une verdure abondante ("Louisiane", p. 194). Pour conclure, tous ces motifs empruntés à la nature appartiennent à l'univers de fertilité des fleurs et des fruits. Traduisant la vie, ils soulignent une conjoncture favorable du temps, consitutée par le printemps et l'été qui sont propres à la fécondation et à la maturation. À ce chapitre, le printemps occupe une place privilégiée parce qu'il signifie le recommencement perpétuel de toutes choses et appelle par là une synthèse de toutes les énergies vitales. Dans ce sens, le beau tableau fourni par "Premier beau jour" (p. 178-179) est révélateur. En effet, il contient toutes les grandes composantes de la symbolique du verger: l'"apprenti-soleil", la "violette des racines", le "cri de l'oiseau", la "furie de l'herbe" et le "pas du poème" (p. 178, s.4, v.15-20). Enfin, la convergence du passé et du présent positifs appelle l'édification d'un devenir nourri aux racines d'une temporalité travaillée, choisie entre toutes pour ses facultés vigoureuses de régénération.

Le futur symbolique présent dans le recueil se caractérise par une propension à entrer dans la plénitude du verger. Il marque le finale de plus d'un poème et s'exprime principalement de deux façons: d'une manière factuelle pour souligner avec force la conviction de voir se réaliser l'événement souhaité; sur les modes interrogatif, subjonctif ou impératif pour marquer une inquiétude face à l'échec possible quant au but à atteindre ou,

au contraire, pour relancer la démarche vers le verger. La dimension factuelle est présente dans l'ensemble du recueil. Dans le deuxième poème, le locuteur souhaite s'inscrire sur une trajectoire qui le conduira à l'exploration totale de l'inconnu:

j'irai où vont les ailes
dérober le plus clair de la nuit

("Le Long de l'eau...", p.155, s.9, v.27-28)

Ailleurs, il anticipe le temps où la parole de conscience aura éliminé tout obstacle semé sur le parcours menant au verger:

viendra un temps où le discours
aura épuisé toute matière

et le temps tout entier
sera changé en sable

("Viendra un temps...", p. 169, s.8-9, v.29-32)

Le finale de "Cheminement" laisse voir la rencontre de la parole du "je" avec les fruits du verger:

les cris n'arrêteront pas de mûrir
pour que je les rejoigne

(p. 183, s.8, v.36-37)

Ce futur à caractère factuel accompagne encore les accents qui modulent le temps amoureux à venir ("Froidure", p. 187, s.4, v.10-11) et le désir de quitter l'enfance fermée ("Orange", p. 191, s.5, v.9-13) ou encore, celui de réintégrer l'enfance idéale ("Nuit blanche", p. 173, s.14-15, v.56-62). Il arrive également qu'il surgisse de diverses évocations telles celles de la musique et de la danse (voir "Jazz", p. 195, s.7, v.13-14).

L'interrogation et surtout le subjonctif et l'impératif apparaissent beaucoup plus fréquemment que le futur d'ordre factuel. On ne saurait être surpris de cette fréquence si l'on considère l'idéalisation rattachée

au verger. La plupart du temps, l'interrogation reflète l'anxiété devant la nécessité de bien utiliser l'avenir. Elle est présente lorsque le poète parle de l'amour ("Paysage", p. 162-163, s.7-8, v.21-24) ou encore, quand le temps s'apprête à être favorable, comme le démontre par exemple le poème "Marécage" (p. 185, s.11, v.47-50). En outre, elle sert à réclamer une action salvatrice en faveur du pays ("Labrador", p. 189, s.10, v.22-24). Enfin, de tous les procédés utilisés pour traduire le futur symbolique, les modes subjonctif et impératif sont les plus fréquents. Par exemple, on les rencontre dans "Cimetière" (p. 157, s.5, v.15), "Plus que naître" (p. 167, s.17, v.89-93) et "Obstacle" (p. 177, s.5, v.15-19). Enfin, dans "Léendaire...", les deux se conjuguent (p. 158-159, s.5, 8, 10 et 12).

Pour conclure, cette partie, consacrée à la représentation symbolique et imaginaire et traitant des rapports du présent au futur, souligne bien l'étroite relation entre l'espace symbolique du verger et le futur symbolique chargé de passés et de présents idéalisés. Initialement, le fait que le verger soit "inconnu" démontre sans ambiguïté que le voyage entrepris en est un vers l'avant. Notre étude des diverses constellations d'images et de symboles confirme cette hypothèse. Qu'il s'agisse de la féminité, de l'amour, des métaphores de la nature ou de la parole, des passés, des présents et des futurs symboliques qui débouchent sur une vision valorisante du printemps et de l'été, tout converge vers une thématique de la réalisation humaine dans le temps, dans l'espace et dans le cosmos et dont les fleurs et les fruits du verger sont les symboles exemplaires. Dans ce sens, le verger est ponctué constamment par le désir de transcender l'instant pour le renouveler, car l'instant échappe à la banalité du temps global. L'instant, enri-

chi par une nostalgie du paradis terrestre, demande à se renouveler constamment pour être propulsé dans l'instant qui suit. Par là, il confère à la symbolique du verger un caractère mythique de récréation constante de l'univers et du temps, donc de réitération cosmogonique. Aussi, le dynamisme profond qui active le désir d'accéder au verger est-il l'aspiration à insérer dans le temps humain un temps du sacré, une espèce d'in illo tempore qui abolirait le temps diffus, profane, qui divise constamment l'humain et l'empêche d'être au centre d'un univers édénique.

Mais s'il est le signe de l'espoir humain, le verger n'est jamais atteint. Il demeure une aspiration. Le poète est perpétuellement partagé entre le temps profane et le temps sacré. Nous devons maintenant examiner plus en détail la profonde dialectique ponctuant la démarche symbolique et imaginaire du recueil, dialectique qui obscurcit la trajectoire ascensionnelle que nous venons de mettre en valeur. Pour reprendre l'image de l'eau double, mise en relief au début de notre commentaire portant sur le poème "Marécage", l'eau commence maintenant de s'alourdir, de s'enténébrer. Sans cette épaisseur, Ballades du temps précieux n'aurait pas cette qualité de clair-obscur qui fait les bonnes poésies. En concomitance avec les divers passés, présents et futurs positifs, le recueil révèle donc l'existence d'un présent et d'un futur assombris par l'ombre d'un passé néfaste. C'est de la confrontation du temps idéal, sacré, et du temps profane, présentes l'un et l'autre selon les trois modes habituels de la représentation humaine du temps (passé, présent et futur), que Ballades du temps précieux tire ses accents les plus vibrants.

Dans le poème liminaire, une discordance apparaît dans l'univers de la représentation. Un "vent" élève la voix pour alerter les "pommiers" ("Tout peut arriver...", p. 153, s.2, v.3-4). Une présence étrangère perturbe donc l'harmonie du verger et empêche l'accession immédiate à sa splendeur. On peut alors penser que ce facteur a déterminé l'échec amoureux dans le passé et a provoqué la rupture entre les "fruits" et la "branche" ("Le Long de l'eau...", p. 154, s.4, v.11-12). Il explique également la motivation du "je" à "retrouver" le "passage tout entier de l'absence" ("Le Long de l'eau...", p. 155, s.7, v.20-21), c'est-à-dire à rechercher les causes de la discordance.

L'élément étranger et hostile au verger, c'est le "mauvais passé" ("Viendra un temps...", p. 168, s.2, v.8). Présenté sous un aspect factuel, il affecte tous les rapports du présent au passé et du présent au futur. Il prend d'abord la figure d'un "silence", "aigu, tenace" et "perçant" (p. 153, s.3, v.7). Comme une "lance", il atteint la "montagne" et la fait agoniser (p. 153, s.3, v.6 et 8). Ce passage de "Tout peut arriver..." contient les trois grandes dimensions qui composent la représentation de ce passé dans la suite du recueil. Premièrement, ce passé s'inscrit sur une trajectoire vers le bas qui s'oppose à la trajectoire vers le haut sur laquelle évolue la symbolique du verger. Deuxièmement, le schème de la descente soutient une thématique de la mort. Troisièmement, cette mort est vivante, donc se perpétue dans le présent pour le diviser.

Dans "Paix...", le poète utilise d'autres isomorphes du terme "lance" pour traduire la "guerre" entre les partenaires du couple: "acier"

et "fer" ("Paix...", p. 156, s.4, v.9). Dans le poème suivant, "Cimetière", un nouveau symbole, isomorphe des précédents par ses connotations de dureté et son poids de mort, prend la relève: les "pierres levées" (p. 157, s.2, v.5). Le poète s'étonne alors de l'emprise du passé sur les vivants et de ce que ces derniers ne l'aient pas encore converti en humus. À partir de ce moment, la pierre et ses variantes deviennent les symboles d'une tradition immuable qui empêche la vie d'évoluer et de se renouveler. Ainsi, cette tradition s'érige en "mur" autour du verger pour l'empêcher de s'étendre au monde entier ("Léendaire...", p. 158, s.4, v.11-12). Elle transforme alors le temps en un "tombeau ouvert" (p. 159, s.12, v.37). Dans "Outarde" (p. 160), elle habite le chasseur, c'est-à-dire l'"homme inférieur", incapable de dépasser sa petitesse, qui tue le canard en plein vol et entraîne avec lui l'univers tout entier dans la mort. Ailleurs, ce passé de tradition et de mort est sous le signe du "froid" qui garde l'homme et la femme "à distance" ("Seul contre le verger", p. 161, s.5, v.10-11) et suspend par là le processus amoureux. Il se transmue en "matière" et cristallise le temps ("Viendra un temps...", p. 169, s.8-9, v.29-32). Ne pouvant plus couler, ce dernier rend alors insupportable l'univers terrestre et problématique l'avenir:

matière insupportable
 abîme préconçu
 étreinte vague:
 le port et ses avantages

[...]

ce grand chemin
 d'oiseaux pointus
 qui va d'un pôle à l'autre
 n'est-il qu'un champ de pierre
 où la terre pousse mal

("En Ouesse", p. 174-175, s.4, v.11-14
 et s.8, v.30-34)

Encore renforcée par des symboles comme "statues" ("Obstacle", p. 177, s.5, v.16) et "obélisques" ("Cheminement", p.183, s.6, v.30), cette symbolisation du passé au moyen de la dureté aboutit à une identification et une dénonciation des auteurs de ce passé: les "prophètes" ("À nous deux", p. 181, s.6, v.14-15) et les "dieux les plus humains" ("Cheminement", p. 182, s.2, v.6), s'auréolant de "résistances", d'"obstacles", de "tabous aux formes grotesques" et de la "monotonie des invocations pieuses" ("Plus que naître", p. 166, s.13, v.57-59). Dès lors, le locuteur s'appliquera à mettre en garde le couple et les vivants contre cette mémoire figée du passé qui est un simulacre de la vie:

et ne songeons pas un seul instant
que la mort est moins large que jamais
moins vaste que toujours
plus fertile que terre et mer

("Cheminement", p. 183, s.7, v.31-35)

Dans un premier temps, ce passé renvoie donc à des intimations propres au milieu culturel ou social du poète. Il se targue de régir les relations du couple et ne réussit qu'à semer la division, comme on peut le voir, par exemple, dans les poèmes "Obstacle" (p. 177) et "À nous deux" (p. 181). Il supprime la finalité même de l'amour, située dans l'accomplissement de la fleur en fruit. Il enferme le locuteur et les enfants de maintenant dans une enfance dégradée au "lait d'agnelle noire" ("Nuit blanche", p. 172, s.9, v.38-39). Il rive les mères de maintenant à la "peur" qu'une "légende impraticable" arrive aux enfants ("Nuit blanche", p. 173, s.15, v.61- 62). Cette enfance obscure, ordonnée par les "prophètes", le locuteur voudra la rejeter au profit de l'enfance légendaire:

un soir je dormirai
sans songer à ma mère
qui compte sur les pépins
plus encore que sur les fruits

pour passer l'hiver

("Orange", p. 191, s.5, v.9-13)

Au plan collectif, ce passé enlise encore le monde dans les "sables de l'histoire" ("Plus que naître", p. 165, s.7, v.27). Il réduit le Labrador, image du pays d'ici, à n'être qu'une "île sans nom" que le poète n'a pas "osé tutoyer depuis trois siècles" ("Labrador", p. 189, s.11, v.26-28). Il aliène la patrie louisianaise où les "chevaux meurent de silence" ("Louisiane", p. 194, s.3, v.12).

Dans un deuxième temps, le "mauvais passé" dénote une signification qui ressortit au patrimoine psychique de l'humanité. Dès lors, il s'identifie au temps global, indifférencié, qui tend à pétrifier toutes les énergies humaines si la conscience n'intervient pour lui donner un sens. Dans les poèmes "Froidure" (p. 187) et "Automne" (p. 192-193), par le biais de l'automne et de l'hiver, ce temps négatif est présenté comme une fatalité avec laquelle il faut composer en attendant des jours meilleurs, c'est-à-dire le retour du printemps et de l'été. Même les paroles, agents puissants d'inversion, ne peuvent rivaliser avec le gel:

les paroles gèlent
aussitôt dites

("Froidure", p. 187, s.1, v.1-2)

Toutefois, la conscience peut considérer le temps infructueux comme un temps de repos nécessaire à la régénération, comme la nature en donne l'exemple:

le temps qu'on gagne entre le jour le plus
(étroit
' et le jour le plus long de l'année
rajeunira tous les arbres et nos illusions

("Froidure", p. 187, s.3, v.7-9)

il faut vivre ce temps
sur l'air du temps
sans chemin ni chemine

avec les arbres qui en
savent long sur le gel
et sur l'épaisseur saline

("Automne", p. 193, s.10, v.31-36)

Nous pouvons donc résumer et conclure cette vaste et complexe représentation symbolique et imaginaire contenue dans Ballades du temps précieux. Comme on l'a vu, cette dernière s'adresse d'abord aux relations du présent au futur, ensuite aux rapports du présent au passé. Elle met en oeuvre une profonde dialectique impliquant autant les intimations d'ordre matériel, personnel ou social que le patrimoine psychique de l'humanité. Cette représentation est dynamisée par un schème de la hauteur et par un schème de la descente. Le premier de ces schèmes démontre un mouvement vers l'avant et vers le devenir, soutenu par la symbolique spatialisante et cosmique du verger et de ses diverses constellations. Le deuxième illustre un mouvement en spirale, en profondeur, essentiellement dialectique, qui oppose le passé idéal au passé réel, le présent idéal au présent réel, l'avenir idéal à l'avenir réel. Il y a donc dans le recueil une profonde dualité entre le bas et le haut. C'est maintenant le sens de cette dualité que nous allons interpréter à la lumière des "structures anthropologiques de l'imaginaire" préconisées par Gilbert Durand.

L'attirance vers le bas est sous le signe du "mauvais passé". Comme on l'a vu, la constellation qui dynamise ce passé est marquée par l'agressivité et la dureté de la "lance", du "fer", de l'"acier", de la "pierre" et de ses isomorphes. Selon Gilbert Durand, une telle symbolique du glaive manifeste un régime diurne de la représentation imaginaire. Or, le

régime diurne se distingue du régime nocturne par l'antithèse et la dichotomie. Il manifeste un désir de transcendance par une séparation de l'âme et du corps. Ceux qui se réclament d'une telle philosophie ou vision du monde ont tendance à se défier de tout ce qui comporte une part d'obscurité tels le songe, le mystère, la sensibilité et l'amour¹⁸². Ces composantes s'appliquent aux "prophètes" et aux "dieux" présents dans le recueil. Au plan de la réalité matérielle, ces derniers symbolisent une tradition ancestrale à caractère religieux, social et culturel. Selon le locuteur, cette dernière est sclérosante. Elle est une mort vivante voulant détacher le présent et le futur de tout enracinement terrestre. Au plan mythique, identifié au temps global néfaste, vieillissant et rongeur, ce passé traditionnel tend à annihiler toute régénération de la vie.

Or, au sujet d'une vision du monde et du temps exagérément diurne, Gilbert Durand fait remarquer:

La représentation ne peut constamment, sous peine d'aliénation, rester l'arme au pied en état de vigilance. Platon lui-même sait bien que l'on doit à nouveau descendre dans la caverne, prendre en considération l'acte même de notre condition mortelle et faire, autant qu'il se peut un bon usage du temps¹⁸³.

Lorsque l'auteur des Ballades du temps précieux aspire à un "avenir qui n'est pas un présent du passé" ("Viendra un temps...", p. 168, s.6, v.21-22), il souhaite précisément convertir le régime diurne, la lumière néfaste du passé des "prophètes" et des "dieux", en régime nocturne. Plus rassurant

182 Nous résumons ici les principaux aspects de la pensée de Durand à cet égard. Pour plus de détails, nous renvoyons aux pages 202 à 215 de son ouvrage: Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.

183 Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 219.

par sa pénétration au cœur d'une chaude intimité de la substance et se balançant à la cadence des rythmes saisonniers, le régime nocturne constitue donc le véritable antidote du temps dévorateur. Les fréquentes invitations à faire confiance au temps et à en jouir vont dans ce sens¹⁸⁴ et marquent un souci de compromis propre au régime nocturne euphémisant¹⁸⁵.

Au plan de la représentation du recueil, les images et les symboles empruntés à la végétation et à la faune succèdent alors aux images et symboles à coloration guerrière du régime diurne. Ils participent d'une symbolique agraire de la fertilité et par là d'une symbolique de l'enracinement dans la terre et le sang. Ainsi, toute la représentation entourant l'amour humain et l'enfance du merveilleux converge vers les fleurs et les fruits et relève du régime nocturne. Même la parole de conscience, s'exprimant à travers la parole poétique, participe pour une part à ce réseau puisque "les cris n'arrêteront pas de mûrir" ("Cheminement", p. 183, s.8, v.36). Somme toute, au passé morbide des "prophètes" et des "dieux" se substitue imaginativement une mort germinative, d'où sortira une nouvelle vie. C'est là le désir profond du poète lorsqu'il se demande pourquoi on n'a pas encore jardiné toutes "ces pierres levées" ("Cimetière", p. 157, s.2, v.3-6),

184 Pour quelques exemples, nous renvoyons à "Cimetière" p. 157, s.3, v.7-8; "Léendaire...", p. 159, s.10, v.28-31; "Obstacle", p. 177, s.5, v.15-19; "Marécage", p. 185, s.11, v.47-50; "Automne", p. 193, s.10, v.31-36.

185 "...le Régime Nocturne de la psyché est bien moins polémique que le souci diurne et solaire de la distinction. La quiétude et la jouissance des richesses n'est point agressive et rêve de bien-être avant que de songer aux conquêtes. Le souci de compromis est la marque du Régime nocturne." (Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 307).

c'est-à-dire le temps déjà écoulé. Mais cette substitution de la nuit fertile à la lumière néfaste de la mort, toujours "plus fertile que terre et mer" ("Cheminement", p. 183, s.7, v.35), est rendue par une ambivalence sémantique. On constate alors que la parole de conscience, sous le signe de la nuit fertile, est traduite par les mêmes connotations d'agressivité et le même vocabulaire d'ordre guerrier que ceux utilisés pour traduire l'univers des prophètes. Ainsi, tel un guerrier, le poète veut, initialement, "dérober le plus clair de la nuit" ("Le Long de l'eau...", p. 155, s.9, v.28). Dans "Légendaire...", les "outardes au vol pointu surveillent la délivrance des lacs..." et les "herbes aiguës percent le froid du petit matin" (p. 158, s.6-7, v.19-22). Dans "Outarde", le cri de l'outarde est "disposé en pointe de flèche" pour tuer l'"homme inférieur" et le dépouiller de "ses victoires faciles" (p. 160, s.4, v.18-21). Dans "Plus que naître", le "cri d'oiseau" est "plus aigu que les migrations" (p. 165, s.8, v.29-31) et l'enfant, fruit de la germination, "mord la pulpe orageuse" et "viole les frontières des hanches et du bassin" pour s'affranchir de l'"abîme", "délivrer la mémoire stupéfaite" et "conjuré le sable" maléfique des "sabliers" (s.11, v.44-49). Dans "Premier beau jour", on parle de la "furie de l'herbe" (p. 178, s.4, v.19). Dans "À nous deux", c'est le poète qui, ayant "pris feu", a ravivé l'amour et le couple pour pouvoir tenir "tête aux prophètes" (p. 181, s.5-6, v.12-14). Cette même violence anime le poète alors que le "talon" de sa chaussure "viole une formidable entreprise du silence" ("Labrador", p. 188, s.7, v.13-14). Les mêmes accents accompagnent le "tambour" qui bat "à tout rompre" à la fin de "Louisiane" (p. 194, s.3, v.14-15) de même que la symbolisation musicale du poème "Jazz" (p. 195). Et à la fin du recueil, résumant toute son expérience décrite à travers le recueil, le poète dit que

cette parole a servi à "éprouver les circonstances" ("Sans retour", p. 196, s.3, v.6), c'est-à-dire à nommer, à dénoncer puis à violenter l'aliénation exercée par le passé sur la vie entière afin d'ouvrir la voie à l'avènement du printemps et de l'été, correspondant au verger fertile.

Cependant, si le fait de privilégier exclusivement un régime diurne s'avère en définitive suicidaire, favoriser uniquement un régime nocturne l'est tout autant. Aussi, Ballades du temps précieux est-il animé par une autre intention de l'imaginaire: harmoniser les régimes diurne et nocturne de la représentation et par là tous les aspects dualistes du vécu humain. Dans ce sens, si la parole de conscience accordée à la parole poétique s'est faite aiguë, c'est pour faire contrepoids à la noirceur du passé et rétablir ainsi l'équilibre de la nuit et du jour, du bas et du haut, du temps néfaste et du temps bénéfique. La plupart du temps, cette intention est présente dans chaque poème alors que l'ombre du "mauvais passé" est compensée par une vision optimiste de l'avenir. Mais elle apparaît très clairement également dans le choix des images, par exemple celle du marécage (voir "Marécage", p. 184-185), celle du pays louisianais alors que le tambour concurrence la mort silencieuse des chevaux (voir "Louisiane", p. 194) ou encore, celle du "jazz" qui exprime à la fois la douleur de l'aliénation et l'espoir de la liberté (voir "Jazz", p. 195). Signalant la présence d'une structure harmonisatrice des régimes, ces images s'absorbent dans l'arbre, symbole par excellence d'une synthèse du haut et du bas, de l'eau noire et de l'eau claire, du fini et de l'infini, du réel et de l'idéal, du temps néfaste et du temps bénéfique. En ce sens, l'arbre fruitier du verger résume toutes les intentions de l'imaginaire présentes dans le recueil.

Par sa permanence dans le temps, traversant les divers temps saisonniers, comme le poème "Automne" le démontre bien (voir p. 192-193, s.7 et 10), l'arbre est un symbole d'ordre cyclique qui manifeste la régénération vitale à travers le temps¹⁸⁶. Participant de l'infini par ses branches et de la terre par ses racines, il englobe toutes les intentions du futur idéal concordant avec le verger idéal. Dès lors, la portée ultime du système de représentation imaginaire de Ballades du temps précieux peut se résumer par ces paroles de Ernst Cassirer en parlant du futur idéal:

Ce futur idéal signifie la négation du monde empirique, la "fin des temps"; mais il renferme en même temps l'espoir et l'assurance d'un nouveau ciel et d'une nouvelle terre¹⁸⁷.

Plus d'un aspect révèle un souci d'organisation formelle dans la composition du recueil. D'abord, une progression constante du sens donne de la cohérence à l'ouvrage. À ce chapitre, nous avons déjà fait remarquer que le poème liminaire contient les grandes composantes symboliques et imaginaires développées par la suite. On peut alors penser que chaque poème a pour tâche d'approfondir la nature de ces composantes ainsi que les relations existant entre elles. On a vu également que le poème-épilogue "Sans retour" évaluaient le cheminement décrit tout au long de l'ouvrage. Par ailleurs, la démarche proprement dite du recueil, correspondant au corps, est basée sur une image de fond: un voyage à travers le temps et l'espace. À ce point de vue, le recueil offre deux points de repère. Le premier est le deuxième

186 C'est d'ailleurs à ces conclusions qu'en arrive Gilbert Durand dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 391-399.

187 Essai sur l'homme, coll. Le Sens commun, Paris, Les Editions de minuit, 1975, p. 84.

poème, "Le Long de l'eau..." (p. 154-155). Ce texte nous apprend que le voyage intérieur se calque imaginativement sur l'exploration des rivières du pays (p. 154-155, s.5 et 7). Le deuxième est fourni par le poème "En Ouesse" où l'image du voyage revient. Cette fois, cependant, le locuteur opte pour l'exploration de la mer vaste et hasardeuse. À partir de ces balises, on peut affirmer que l'ouvrage comporte deux grandes articulations. Dans l'édition originale de 1963, les divisions confirment cette hypothèse. En effet, dans cette dernière, les poèmes, s'échelonnant de "Tout peut arriver..." jusqu'à "Nuit blanche" inclusivement, forment une partie et s'intitule: Organeau. Les autres poèmes, de "En Ouesse" jusqu'à la fin, sont regroupés sous le titre de En Ouesse. Le terme "organeau", signifiant un anneau de fer auquel on attache un câble, suggère le port, la terre ferme et le connu tandis que "en ouesse" appelle le large, l'inconnu et l'infini. Selon ces noyaux de sens, le poète se propose d'explorer, dans la première partie, un univers qui lui est familier. On constate en effet que le souvenir d'un amour platonique ("Le Long de l'eau...", p. 154-155) débouche, par exemple, sur une vision idéalisée de la "voisine" ("Cimetière" p. 157, s.5, v.15-16; "Paysage", p. 163, s.7-8, v.21-24), cette vision compensant, semble-t-il, des rapports actuels difficiles avec la femme et l'amour (par exemple, dans "Paix...", p. 156, et "Seul contre le verger", p. 161). Ailleurs, le rappel des origines s'enracine dans l'image à caractère familier de la femme en couches ("Plus que naître") et la thématique de l'enfance ressort de l'enfance du locuteur. En outre, l'attirance du large naît d'un corps qui danse ("Nudité", p. 170) et la problématique du temps est suggérée par l'évocation d'une banale "pluie du soir" qui "tombe sur la ville" ("Viendra un temps...", p. 168, s.5, v.15-16). Nous avons donc là autant

d'images qui dénotent l'exploration d'un univers fermé. À partir de "En Ouesse", le monde de la représentation s'élargit tant au niveau du symbole que de la variété et de la richesse des zones inventoriées. À cet égard, le vocabulaire d'ordre marin indique bien le souci d'ouvrir les frontières du monde fermé décrit dans la première partie. Dès lors, après avoir résumé l'expérience passée ("En Ouesse", p. 175, s.11-12, v.42-50), le poète se tourne plus résolument vers l'exploration de zones intérieures jusque-là demeurées dans l'ombre.

À part les composantes de fond mentionnées plus haut et qui lui confèrent une certaine unité, la première partie n'offre pas de liens sémantiques suffisamment convaincants pour conclure à différents mouvements. Cependant, on observe une composition plus homogène dans la deuxième partie. Ainsi, cette dernière comporte deux mouvements. Le premier s'étend des poèmes "En Ouesse" (p. 174-175) jusqu'à "Ce Jour-là..." (p. 186) inclusive-ment. Le deuxième comprend le reste des poèmes. Le premier mouvement comporte lui-même deux articulations, calquées respectivement sur l'expérience amoureuse et l'expérience de solitude du "je". La première de ces articulations se développe autour du groupe de poèmes formé par "À tes rivages..." (p. 176), "Obstacle" (p. 177), "Premier beau jour" (p. 178-179), "Noces" (p. 180), "À nous deux" (p. 181) et "Cheminement" (p. 181-182). Cette série de poèmes est activée par une conscience progressive du couple qui débouche, dans "Cheminement", sur une dénonciation du passé dévorateur des "prophètes" et des "dieux" (p. 182, s.2, v.6-7). Par ailleurs, la fin de ce poème laisse également entrevoir la solitude future du "je" et annonce ainsi l'orientation finale du recueil. Dans ce sens, les poèmes "Marécage" (p. 184-185) et "Ce Jour-là..." (p. 186), formant la deuxième articulation, sont consa-

crés à l'expérience du "je", située en marge du couple: l'exercice solitaire de la poésie. À ce chapitre, on a déjà souligné de quelle manière, par sa thématique de la mort, "Ce Jour-là..." aurait pu être le dernier poème du recueil. Pourtant, "Enfin..." relance l'exploration. Toutefois, dans le deuxième et dernier mouvement qui s'amorce alors, l'expression du "je" prime celle du "nous". La nature plus hétérogène des liens sémantiques entre les textes reflète à ce propos la solitude du poète dont le regard, par exemple, sera attiré par des lieux aussi éloignés l'un de l'autre que le Labrador et la Louisiane et des mondes aussi étrangers l'un à l'autre que ceux de l'escargot et de l'orange. À partir de ces observations, on peut quand même conclure que, d'un poème à l'autre, le discours de Ballades du temps précieux démontre une progression constante de sens et par là obéit à une démarche linéaire qui concorde avec une conscience tendue vers le devenir et l'inconnu. Dans ce sens, le jugement porté dans "Sans retour" (p.196) sur le chemin parcouru en conscience et en poésie révèle bien que le voyage, réclamé dans "Tout peut arriver..." (p. 153), prend fin.

Dans nos analyses, nous avons déjà souligné les principales caractéristiques structurelles de chaque poème. Il ne nous paraît pas utile de revenir en détail sur ces aspects. Toutefois, il convient de souligner quelques constantes d'ordre formel qui reflètent les grandes intentions de l'imaginaire. Un premier aspect intéressant de l'écriture du recueil est le décalage strophique. Ce dernier a surtout pour fonction de mettre en relief l'opposition du passé négatif et du futur idéal et par là la dualité qui habite la conscience. À cet effet, le poème "Viendra un temps..." (p. 168-169) est exemplaire. Les strophes 1, 2, 3, 5 et 7 rendent compte des

aspects négatifs du passé dans le présent. Les strophes 4, 6 et 8 décrivent le futur compensatoire. La dernière strophe défait l'ordre strophique observé jusque-là et marque le triomphe du futur déjà annoncé à travers le titre. Ce procédé a d'autres usages. Il permet de distinguer le plan du souvenir du plan de la conscience (par exemple, dans "Légendaire..." p. 158-159) ou encore, l'expérience du réel de l'expérience de conscience (par exemple, dans "Marécage", p. 184-185). En outre, le poète l'utilise pour mettre en vedette une composante d'un réseau à caractère positif comme c'est le cas dans "Plus que naître" (p. 164-167) et "Nudité" (p. 170). Ce décalage pourra encore avoir une fonction d'apposition comme dans "Nudité" (p. 170) et "Automne" (p. 192-193).

À l'opposé, les poèmes dont les strophes sont alignées sur un même plan sont marqués, généralement, par l'expression d'un état heureux qui s'inscrit dans la vision positive du verger. C'est le cas pour les poèmes "À tes rivages..." (p. 176), "Premier beau jour" (p. 178-179), "Cheminement" (p. 182-183) et "Enfin..." (p. 186). Dans un même ordre d'idées, cette disposition reflète souvent une symbolique du mouvement qui fonde le dynamisme du discours. Par exemple, on a le glissement vers le futur ou l'infini dans des poèmes tels que "Ce Jour-là..." (p. 186), "Froidure" (p. 187) et "Sans retour" (p. 196); la marche du "je" sur la "pierre nue d'une île" ("Labrador", p. 188-189) ou celle de l'escargot ("L'Escargot pèlerin...", p. 190); le battement incessant du tambour ("Louisiane", p. 194) ou de la mesure ("Jazz", p. 195).

À propos de la ballade, Jean Suberville dit:

Le mot ballade qui vient du provençal ballada, ballar, danser, désignait à l'origine une chan-

son à danser, puis la danse exécutée sur l'air de cette chanson. De là est sortie la ballade littéraire [...] Ce genre dont la forme est libre, exploite le fond des légendes et des traditions populaires¹⁸⁸.

Évidemment, il n'y a pas de commune mesure entre la forme traditionnelle de la ballade et les "ballades" de Pierre Perrault. Toutefois, on perçoit des influences dans certaines strophes qui prennent l'allure de refrains; par exemple, dans "Paix...", p. 156, "Léendaire...", p. 158-159, "Seul contre le verger", p. 161, "Obstacle", p. 177. En outre, dans certains finales, l'exhortation ressemble à l'envoi de la ballade, par exemple dans "Cimetière", p. 157, "Léendaire...", p. 159, "Plus que naître", p. 164-167, "Obstacle", p. 177, "Marécage", p. 184-185, "Automne", p. 192-193. Par ailleurs, à partir de notre étude de l'imaginaire, nous sommes fondé à croire que le terme "ballade" confère d'abord à chaque poème la qualité d'un rituel d'exorcisation visant à mettre à mort le temps ancien afin de laisser toute la place au "temps précieux", c'est-à-dire au temps qui passe. Ce dernier, enrichi par le passé bénéfique des origines, devient l'humus du présent et du futur. Dans ce sens, chaque poème est, en définitive, une invitation au mouvement, à la vie régénératrice. Les "ballades" sont alors comme des chants et des danses à caractère primitif qui appellent toutes les énergies vitales du cosmos à se condenser dans l'instant vécu. Si ces chants et ces danses se traduisent ici par la poésie, Pierre Perrault souhaite à la fin ("Sans retour", p. 196, s.7) voir leur enracinement dans le vécu terrestre.

¹⁸⁸ Jean Suberville, Histoire et théorie de la versification française, Paris, Les Éditions de l'école, sans date, p. 220.

BIBLIOGRAPHIE

A) PRINCIPAUX TEXTES DE PIERRE PERRAULT¹⁸⁹POÉSIE

Portulan, Montréal, Éditions Beauchemin, 1961, 107 pages.

Ballades du temps précieux, Montréal, Éditions d'essai, 1963, sans pagination.

En Désespoir de cause, Montréal, Éditions Parti Pris, 1971, 80 pages.

Chouennes, poèmes 1961-1971, comprenant Portulan, Ballades du temps précieux, En Désespoir de cause et quelques inédits, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1975, 317 pages.

Gélivures, poème, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1977, 209 pages.

RECITS, THÉÂTRE ET AUTRE

Toutes isles, récits, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal, Fidès, (1963) 1967, 231 pages.

Au Coeur de la rose, théâtre, Montréal, Éditions Lidec, (1964) 1969, 127 pages.

Discours sur la condition sauvage et québécoise, album de photos et de témoignages, Montréal, Éditions Lidec, 1977, 106 pages.

¹⁸⁹ Nous donnons ici les principaux textes qui nous ont inspiré. Pour une bibliographie plus complète, nous renvoyons au document préparé par François Cormier et Yves Lacroix, dans la revue Voix et images, vol.III, no 3, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, avril 1978, p.371-378.

SCÉNARIOS ET DIALOGUES

Le Règne du jour, Montréal, Éditions Lidec, 1968, 161 pages.

Les Voitures d'eau, Montréal, Éditions Lidec, 1969, 176 pages.

Un Pays sans bon sens, Montréal, Éditions Lidec, 1972, 243 pages.

La Bête lumineuse, Montréal, Éditions Nouvelle optique, 1982, 253 pages.

TEXTES DIVERS

"La Mi-carême à l'Ile-aux-Coudres", dans McLean, Montréal, 1964, p.25 et suivantes.

"Discours sur la parole", dans Culture vivante, no 1, Québec, 1966, p.19-36.

"Québec", épilogue à Option-Québec de René Lévesque, Montréal, Éditions de l'homme, 1968, p.170-173.

Réponse à l'enquête de Cécile Cloutier, "Témoignages des poètes canadiens-français", dans Archives des lettres canadiennes, tome IV, Montréal, Fidès, 1969, p.557-560.

"Poèmes du temps présent", dans Maintenant, Montréal, no 101, décembre 1970, p.306-307.

"Prendre la parole pour briser le silence", dans L'Art et l'état, Montréal, Parti Pris, 1973, p.65-101.

"Préface" à L'Acadie du discours de Jean-Paul Hauteceur, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1975, p.IX-XXV.

Réponse à l'enquête "Témoignages sur le théâtre québécois", dans Archives des lettres canadiennes, tome V, Montréal, Fidès, 1976, p.780.

"Trou d'homme", dans Le Jour, le 29 juillet 1977, p.29-31.

"Le Royaume des pères à l'encontre des fils", dans Le Devoir, le 28 janvier 1978, p.33 et 48.

"On demande des poètes de chair et de sang...", dans Possibles, vo.3, no 2, Montréal, hiver 1979, p.134-146.

"Terre! terre!", dans Outaouais-mars 1982, L'Association des auteurs de l'Outaouais québécois, p.21.

QUELQUES OUVRAGES ET ÉTUDES SUR L'OEUVRE DE PIERRE PERRAULT

"La mer de Pierre Perrault, de Guy Robert", par Maximilien Laroche, dans Livres et auteurs canadiens, panorama de la production littéraire en 1963, sous la direction de Adrien Thério, Montréal, 1963, p.71-73.

"Pierre Perrault et la découverte d'un langage", par Maximilien Laroche, dans Les Cahiers de Sainte-Marie, no 12, Montréal, octobre 1968, p.25-47.

"Pierre Perrault", par Pierre de Grandpré, dans Histoire de la littérature française au Québec, tome 3, Montréal, Éditions Beauchemin, 1969, p.329-342.

"Pierre Perrault: contre le mépris", par Jean Chabot, dans Le Devoir, le 22 mars 1969, p.13

"Pierre Perrault, le plus célèbre de nos cinéastes", par Alice Parizeau, dans Châtelaine, septembre 1969, p.26-27, 51-52.

"Pierre Perrault", dans Cinéastes du Québec, no 5, Montréal, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1970, 158 pages.

"Petite misère du scripteur radiophonique", par Yves Lacroix, dans Voix et images du pays, vol.IV, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1971, p.83-97.

"De la notion de pays à la représentation de la nation", par Michel Brûlé, Fernand Dumont et Pierre Perrault, dans Cinéma Québec, Montréal, mai 1971, p.22-27.

"Pierre Perrault ou le pays enfin retrouvé", par Nicole Charest, dans Perspective, Montréal, le 15 mai 1971, p.8, 10, 12, 14.

"Pierre Perrault", articles de Guy Gauthier, Yves Lacroix et Louis Marcorelles, dans un numéro spécial de La Revue du cinéma, image et son, no 256, Paris, janvier 1972.

"Le chant de hommes" de Pierre Perrault, parole de l'emprenier", par Yves Lacroix, dans Voix et images du pays, no 8, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1974, p.39-66.

"Pierre Perrault", par Paul Gay, dans Notre poésie, Montréal, Éditions Hurtubise-HMH, 1974, p.162-164.

Brulé, Michel, Pierre Perrault ou un cinéma national, essai d'analyse socio-cinématographique, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974, 152 pages.

"Le Québec de Pierre Perrault", par Robert-Guy Scully, dans Le Devoir, le 24 mai 1975, p.13.

Tessier, Jocelyne, La Poésie de Pierre Perrault, thèse de maîtrise ès arts, Ottawa, Université d'Ottawa, 1975, XXIV, 252 pages.

"Pierre Perrault", par Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczinski, dans Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Fidès, 1976, p.555-557.

"Pierre Perrault: Gélivures", par Luc Bouvier, dans Livres et auteurs québécois. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977, p.174-178.

"Pierre Perrault, l'envie de se taire", entrevue avec Pierre Perrault, réalisée les 11 et 22 décembre 1977 par Yvan Dubuc et Yves Lacroix, dans Voix et images, vol.III, no 3, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, avril 1978, p.353-369.

"Oeuvres de Pierre Perrault", document préparé par François Cormier et Yves Lacroix, dans Voix et images, vol.III, no 3, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, avril 1978, p.371-378.

"Pierre Perrault, l'homme et sa parole", par Jocelyne Tessier, dans Voix et images, vol.III, no 3, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, avril 1978, p.379-395.

"Menaud, fils de Perrault ou de Savard?", par Heinz Weimann, dans Voix et images, vol. III, no 3, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, avril 1978, p.396-407.

B) INSTRUMENTS DE TRAVAIL

Listes statistiques des mots classés par ordre alphabétique et par ordre de fréquence décroissante avec nombre d'occurrences et pourcentage, et Concordance de Ballades du temps précieux de Pierre Perrault, conçues et réalisées par Hubert Larocque, programmées par Roland Serrat du Centre de calcul de l'Université d'Ottawa, Hull, Québec, 1981.

Listes statistiques des mots classés par ordre alphabétique et par ordre de fréquence décroissante avec nombre d'occurrences et pourcentage, et Concordance de Gélivures de Pierre Perrault, conçues et réalisées par Hubert Larocque, programmées par Roland Serrat du Centre du calcul de l'Université d'Ottawa, Hull, Québec, 1982.

Listes statistiques des mots classés par ordre alphabétique et par ordre de fréquence décroissante avec nombre d'occurrences et pourcentage, et Concordance de Toutes isles de Pierre Perrault, conçues et réalisées par Hubert Larocque, programmées par Roland Serrat du Centre du calcul de l'Université d'Ottawa, Hull, Québec, 1983.

C) OUVRAGES GÉNÉRAUX

- Angenot, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Montréal, HMH, (1972) 1978, 224 pages.
- Barthes, Roland, Le Degré zéro de l'écriture, coll. Points, Paris, Seuil, 1972, 190 pages.
- Id., Le Plaisir de texte, coll. Tel quel, Paris, Seuil, 1973, 105 pages.
- Bally, Charles, Traité de stylistique française, Genève, Georg et Paris, Klincksieck, 1951, 2 vol., 331 et 264 pages.
- Bélisle, Louis-Alexandre, Dictionnaire général de la langue française au Canada, Bélisle et Sondec, Montréal, Beauchemin, 1974, 1487 pages.
- Blanchot, Maurice, L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, 294 pages.
- Bremond, Claude, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, 350 pages.
- Caminade, Pierre, Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970, 160 pages.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique, coll. Champs, Paris, Flammarion, (1966) 1977, 221 pages.
- Coquet, Jean-Claude, Sémiotique littéraire, coll. Univers sémiotiques, Paris, Mame, 1973, 268 pages.
- Gressot, Marcel, Le Style et ses techniques, Paris, Presses universitaires de France, (1947) 1969, 342 pages.
- Delas, Daniel, Filliolet, Jacques, Linguistique et poétique, coll. Langue et langage, Paris, Larousse, 1973, 206 pages.
- Delbouille, Paul, Poésie et sonorités, La Critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons, Paris, Les Belles lettres, 1961, 267 pages.
- Deloffre, Frédéric, Le Vers français, Paris, Société d'éditions d'enseignement supérieur, 1969, 178 pages.

- Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Guespin, Louis, Marcellesi, Christiane, Marcellesi, Jean-Baptiste, Mével, Jean-Pierre, Dictionnaire de linguistique, Paris, Librairie Larousse, (1973) 1974, 516 pages.
- Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, coll. Points, Paris, Seuil, (1972) 1979, 474 pages.
- Dupriez, Bernard, Gradus, Les Procédés littéraires (Dictionnaire), Le Monde en 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1980, 543 pages.
- Genette, Gérard, Figures, Essais, Paris, Seuil, 1966, 267 pages.
- Id., Figures II, coll. Points, Paris, Seuil, (1969) 1979, 299 pages.
- Id., Figures III, coll. Points, Paris, Seuil, 1972, 286 pages.
- Grammont, Maurice, Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, Paris, Delagrave, (1937) 1967, 508 pages.
- Id., Petit traité de versification française, coll. U, Paris, Armand Colin, (1965) 1976, 156 pages.
- Greimas, A.J., Sémantique structurale, coll. Langue et langage, Paris, Larousse, 1966, 262 pages.
- Guiraud, Pierre, Les Caractères statistiques du vocabulaire, Paris, Presses universitaires de France, 1954, 116 pages.
- Id., La Sémantique, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, 1964, 128 pages.
- Id., La Sémiologie, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, 1971, 128 pages.
- Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, coll. Points, Paris, Editions de minuit, (1963) 1970, 257 pages.
- Marouzeau, Jules, Précis de stylistique française, Paris, Armand Colin, 1960, 224 pages.
- Martinet, André, Eléments de linguistique générale, Paris, Armand Colin, (1960) 1969, 217 pages.

- Michaud, Guy, L'Oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, (1957) 1972, 271 pages.
- Morier, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, (1961) 1975, 1210 pages.
- Mounin, Georges, La Sémantique, coll. "Clefs", Paris, Seghers, 1974, 268 pages.
- Onimus, Jean, La Connaissance poétique, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, 256 pages.
- Id., Expérience de la poésie, Paris, Desclée de Brouwer, 1973, 231 pages.
- Piaget, Jean, Le Structuralisme, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, (1968) 1970, 128 pages.
- Richard, Jean-Pierre, Onze études sur la poésie moderne, coll. Pierres vives, Paris, Seuil, 1964, 361 pages.
- Ruwet, Nicholas, Langage, musique, poésie, "Poétique", Paris, Seuil, 1972, 246 pages.
- Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, (1944) 1972, 510 pages.
- Suberville, Jean, Histoire et théorie de la versification française, Paris, Les Éditions de l'école, sans date, 253 pages.
- Todorov, Tzvetan, Littérature et signification, Paris, Larousse, (1968) 1976, 118 pages.

D) TEXTES SUR L'IMAGINAIRE ET L'IDÉOLOGIE

Aeppli, Ernest, Les Rêves et leur interprétation, Paris, Petite bibliothèque Payot, (1954) 1968, 309 pages.

Albouy, Pierre, Mythes et mythologies dans la littérature française, coll. U, Paris, Armand Colin, 1969, 340 pages.

Alleau, René, La Science des symboles, coll. Bibliothèque scientifique, Paris, Payot, 1976, 292 pages.

Id., De la Nature des symboles, coll. Symboles, Paris, Flammarion, 1958, 121 pages.

Aziza, Claude, Olivieri, Claude, Sctrick, Robert, Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Dictionnaires littéraires Nathan, Paris, Fernand Nathan, 1978, 204 pages.

Bachelard, Gaston, L'air et les songes, Paris, José Corti, (1943) 1976, 307 pages.

Id., Le Droit de rêver, Paris, Presses universitaires de France, (1970) 1978, 250 pages.

Id., La Dialectique de la durée, Paris, Presses universitaires de France, (1950) 1980, 151 pages.

Id., L'Eau et les rêves, Paris, José Corti, (1942) 1981, 267 pages.

Id., La Flamme d'une chandelle, Paris, Presses universitaires de France, (1961) 1970, 114 pages.

Id., La Formation de l'esprit scientifique, Paris, J.Vrin, (1947) 1960, 256 pages.

Id., La Philosophie du non, Paris, Presses universitaires de France, (1940) 1949, 145 pages.

Id., La Poétique de la rêverie, Paris, Presses universitaires de France, (1960) 1978, 185 pages.

Id., La Poétique de l'espace, Paris, Presses universitaires de France, (1957) 1974, 215 pages.

Id., La Psychanalyse du feu, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1949) 1979, 185 pages.

Id., La Terre et les rêveries du repos, Paris, José Corti, (1948) 1979, 343 pages.

Id., L'Intuition de l'instant, coll. Médiations, Paris, Editions Gonthier, (1932) 1971, 153 pages.

Beaudoin, Charles, Psychanalyse du symbole religieux, Paris, Fayard, 1957, 302 pages.

Beibeder, La Symbolique, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, 1968, 128 pages.

Benoist, Luc, Signes, symboles et mythes, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, 1975, 128 pages.

Bergson, Henri, L'Évolution créatrice, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 372 pages.

Bérnis, Jeanne, L'Imagination, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, (1954) 1964, 120 pages.

Caillouis, Roger, L'Homme et le sacré, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1950) 1963, 246 pages.

Cassirer, Ernst, Essai sur l'homme, coll. Le Sens commun, Paris, Editions de minuit, 1975, 337 pages.

Id., La Philosophie des formes symboliques, t.1: Le Langage; t.2: La Pensée mythique; t.3: La Phénoménologie de la connaissance, coll. Le Sens commun, Paris, Editions de minuit, (1964) 1972, 356, 342 et 612 pages.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dictionnaire des symboles, cinquième édition, "a à che", Paris, Seghers, (1969) 1977, 371 pages.

Id., Ibid., cinquième édition, "che à g", (1969) 1977, 397 pages.

Id., Ibid., cinquième édition, "h à pie", (1969) 1977, 391 pages.

Id., Ibid., cinquième édition, "pie à z", (1969) 1977, 424 pages.

Diel, Paul, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, "Bibliothèque scientifique", Paris, Payot, 1952, 310 pages.

Dumezil, Georges, L'Héritage indo-européen à Rome, Paris, Gallimard, 1949, 254 pages.

Durand, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, coll. Études, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, (1969) 1973, 550 pages.

Id., L'Imagination symbolique, coll. SUP, "Initiation philosophique", Paris, Presses universitaires de France, 1964, 130 pages.

Id., "L'Univers du symbole", dans Revue des sciences religieuses, Université de Strasbourg, année VII, no 49, janvier-avril 1975, p. 7-63.

Durkheim, Émile, Les Formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie, Paris; Alcan, (1912) 1937, 647 pages.

Eliade, Mircea, Aspects du mythe, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1963) 1975, 249 pages.

Id., Forgerons et alchimistes, coll. Champs, Paris, Flammarion, 1977, 188 pages.

Id., Images et symboles, coll. Tel, Paris, Gallimard, (1952) 1979, 238 pages.

Id., Initiation, rites, sociétés secrètes, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1959) 1976, 282 pages.

Id., La Nostalgie des origines, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1971) 1978, 311 pages.

Id., Le Mythe de l'éternel retour, coll. Idées, Paris, Gallimard, 1969, 189 pages.

Id., Le Sacré et le profane, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1965) 1979, 187 pages.

Id., Méphistophélès et l'androgynie, Les Essais CIII, Paris, Gallimard, (1962) 1972, 273 pages.

Id., Le Yoga, Paris, Petite bibliothèque Payot, (1954) 1977, 434 pages.

Id., Religions australiennes, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1972, 200 pages.

Id., Traité d'histoire des religions, Paris, Petite bibliothèque Payot, (1964) 1977, 390 pages.

Freud, Sigmund, Essais de psychanalyse, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, 277 pages.

Id., Le Rêve et son interprétation, coll. Idées, Paris, Gallimard, 1968, 187 pages.

Id., Totem et tabou, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976, 186 pages.

Girard, René, La Violence et le sacré, Paris, Grasset, 1972, 451 pages.

Hutin, Serge, L'Alchimie, coll. "Que sais-je?", Paris, Presses universitaires de France, 1961, 128 pages.

Jung, Carl, L'Homme à la découverte de son âme, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1979, 349 pages.

Lévi-Strauss, Claude, La Pensée sauvage, Paris, Plon, (1962) 1965, 395 pages.

Id., Tristes tropiques, Paris, Plon, (1959) 1975, 490 pages.

Lévy-Bruhl, Lucien, La Mentalité primitive, Paris, Presses universitaires de France, (1922) 1960, 543 pages.

Mannoni, O., Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, coll. Le champ freudien, Paris, Seuil, 1969, 321 pages.

Mauron, Charles, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, José Corti, (1962) 1964, 380 pages.

Perrot, Jean, Mythe et littérature, coll. Littératures modernes, Paris, Presses universitaires de France, 1976, 224 pages.

Piaget, Jean, La Construction de réel chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, (1945) 1967, 342 pages.

Id., La Formation du symbole chez l'enfant; imitation, jeux, rêves, images et représentation, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, (1945) 1970, 310 pages.

Piganiol, André, Histoire de Rome, Paris, Presses universitaires de France, 1977, 692 pages.

Poulet, Georges, Les Métamorphoses du cercle, coll. Cheminements, Paris, Plon, 1961, 523 pages.

Richard, Jean-Pierre, Littérature et sensation, coll. Pierres vives, Paris, Seuil, 1954, 286 pages.

Id., Poésie et profondeur, coll. Points, Paris, Seuil, (1955) 1976, 250 pages.

Id., L'Univers imaginaire de Mallarmé, coll. Pierres vives, Paris, Seuil, 1961, 653 pages.

Sartre, Jean-Paul, L'Imaginaire, coll. Idées, Paris, Gallimard, (1940) 1966, 376 pages.

Sechelaye, Marguerite A., Journal d'une schizophrène, Paris, Presses universitaires de France, (1950) 1970, 144 pages.

Todorov, Tzvetan, Théorie du symbole, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1977, 378 pages.

Id., Symbolisme et interprétation, coll. Poétique, Paris, Seuil, 1978, 170 pages.