



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

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.**

ALAIN GRANDBOIS: POESIE
ET STRUCTURES MYTHIQUES

par Claude Fournier

Thèse présentée à l'Ecole
des études supérieures, en vue
de l'obtention du Ph.D. en
littérature française

Université d'Ottawa

Ottawa, Canada, 1977



C. Fournier, Ottawa, Canada, 1978

ALAIN GRANDBOIS: POESIE

ET STRUCTURES MYTHIQUES

Résumé

Toute oeuvre poétique authentique manifeste des attitudes fondamentales découlant de l'imagination mythologique. Celles-ci se concrétisent d'abord au niveau de structures qui sous-tendent les poèmes. Le présent travail vise à mettre à jour quelques-unes de ces structures dans l'oeuvre d'Alain Grandbois, afin d'en expliciter les valeurs fonctionnelles.

Cet objectif présuppose une description méthodique et attentive du texte. A la fois forme et contenu, la structure telle que définie ici, se révèle rarement de prime abord. Un examen **attentif** des poèmes s'impose donc.

Puisque nous concédons au poème les attributs d'une unité autonome, nous devons faire en sorte d'en respecter l'intégrité. Le présent travail propose donc des modalités qui permettent l'étude approfondie du texte poétique, associée à une démarche de synthèse. Les poèmes choisis pour objets d'étude sont décrits en eux-mêmes d'abord, puis, en conclusion, par rapport aux autres poèmes de l'oeuvre.

Contrairement à ce que pourrait suggérer le titre du travail, il ne s'agit pas d'une recherche de type structuraliste. A la faveur de la

synthèse, nous élaborons cependant une conception particulière de la structure, basée sur le respect des éléments poétiques et de leurs contextes particuliers.

Trois poèmes sont donc étudiés, soit un texte pour chacun des recueils publiés. L'extension considérable de ces descriptions empêche évidemment d'appliquer une telle technique à l'examen de tous les poèmes de l'oeuvre. Cependant, ce travail démontre qu'une analyse approfondie d'un poème considéré dans son intégrité peut s'avérer à tout le moins aussi féconde que l'examen d'extraits tirés de leur contexte. Le corpus d'étude n'est pas pour autant ramené à trois poèmes puisqu'il englobe l'oeuvre poétique complète de Grandbois, y compris les textes publiés mais non réunis en recueil. Un chapitre de synthèse présente une extension de la recherche à l'oeuvre entière en utilisant les poèmes étudiés comme pôles de description.

Les critères qui ont présidé au choix des textes étudiés se résument dans trois caractéristiques fondamentales du poème: autonomie, individualisation, exemplarité. De plus, ces textes doivent synthétiser avec le plus de densité des attitudes humaines face aux questions fondamentales de l'existence.

Le chapitre I est consacré au poème "Le feu gris...", le chapitre II à "Demain seulement" et le chapitre III à "Noces". La description des textes s'effectue en quatre étapes: 1) mise en position du texte; 2) division du poème; 3) analyse littérale; 4) étude du sens global du poème. Loin de réduire les poèmes à des structures, la description vise à constituer une base d'analyse susceptible d'être réutilisée pour

divers types d'interprétation. Le matériel mis à jour sert ensuite à la recherche de structures mythiques.

Dans la dernière partie du travail, un aperçu critique permet d'apporter certaines précisions quant à la méthode d'approche utilisée.

Enfin, nous interrogeons l'oeuvre entière, à la lumière des résultats obtenus lors de la description des trois poèmes.

Finalement, l'approche mise en oeuvre dans ce travail permet de démontrer que la structure mythique valorise le poème et lui assure une caution existentielle mais qu'à l'inverse, la structure est valorisée par l'individuation qui l'actualise et l'incarne.

Je tiens à remercier M. Jean-Louis Major
pour sa présence généreuse et constante tout
au long de la préparation de ce travail. La
rigueur, la compétence et la sensibilité d'un
tel guide demeurent pour moi un stimulant et
un exemple.

INTRODUCTION

Dans l'oeuvre d'Alain Grandbois comme dans toute oeuvre poétique authentique se manifestent des attitudes fondamentales découlant de l'imagination mythologique. Celles-ci se concrétisent d'abord au niveau de structures qui sous-tendent les poèmes. Le présent travail vise à mettre à jour quelques-unes de ces structures afin d'en exploiter les valeurs fonctionnelles à l'intérieur des textes et de l'oeuvre poétique entière.

Mais la quête des structures mythiques et l'examen de leurs conditions d'intervention dans le poème ne peuvent s'effectuer que par suite d'une description méthodique et attentive du texte. A la fois forme et contenu, la structure, telle que définie dans ce travail, se révèle rarement de prime abord. Si elle épouse parfois certaines lignes de force ou de grandes articulations du poème, elle se manifeste plus souvent sous forme de contrepoint soumis à des règles non répertoriées. Déphasée par rapport à la thématique immédiate, la structure ne s'avère perceptible qu'à d'autres niveaux. Dès lors, on conçoit aisément la nécessité d'un examen élaboré du texte comme condition préalable à l'interprétation des structures.

Puisque nous concédons au poème les attributs d'une unité autonome, nous devons faire en sorte d'en respecter l'intégrité. Certes l'oeuvre, constituée par l'ensemble des poèmes, présente à son tour une uni-

té. Mais l'antériorité appartient à chacun des poèmes. Il faut donc trouver des modalités qui permettent l'étude approfondie du poème, associée à une démarche de synthèse. Le présent travail entend proposer une telle approche. Les poèmes choisis pour objets d'étude seront décrits en eux-mêmes d'abord, puis, en conclusion, par rapport aux autres poèmes de l'oeuvre.

Contrairement à ce que pourrait suggérer le titre du travail, nous ne partageons avec l'analyse structuraliste que certains principes généraux. A la faveur de la synthèse, nous tenterons cependant d'élaborer une conception particulière de la structure. L'apport fondamental de cette notion demeure, pour nous, le respect des éléments poétiques et de leurs contextes particuliers. Tout au cours de la description, c'est le contexte et la relation avec les autres éléments qui déterminent la valeur, la nature et la fonction de chacun de ces éléments.

Trois poèmes seront donc étudiés, soit un texte pour chacun des recueils publiés. L'extension considérable de ces descriptions empêche évidemment d'appliquer une telle technique à l'examen de tous les poèmes de l'oeuvre. Cependant, ce travail démontre qu'une analyse approfondie d'un poème considéré dans son intégrité peut s'avérer à tout le moins aussi féconde que l'examen d'extraits tirés de leur contexte.

Et sans doute la fidélité à l'oeuvre est-elle plus grande. Le corpus d'étude n'est pas pour autant ramené à trois poèmes. En fait, ce travail porte sur l'oeuvre poétique complète de Grandbois, y compris les textes publiés mais non réunis en recueil. Dans la synthèse, les poèmes étudiés servent de pôles à la recherche qui s'étend à l'oeuvre entière.

Nous avons donc choisi un poème dans chacun des recueils publiés afin de constituer un objet de description. Il s'agissait d'effectuer un processus de recherche en partant de poèmes intégraux et non de l'inverse, c'est-à-dire des éléments issus de l'ensemble du recueil. Cette démarche s'avérait conforme à notre conception de la poésie qui reconnaît le poème comme unité fondamentale de signification. Les critères qui ont présidé au choix de ces textes se résument dans trois caractéristiques fondamentales du poème: autonomie, individualisation, exemplarité. Un poème autonome produit sa propre signification. Il peut être expliqué sans recours à des éléments extérieurs, par ses seules structures et son organisation interne. A la limite, toute donnée extérieure qui peut l'explicitier n'en demeure pas moins étrangère à sa nature, à son intégrité. Il est nécessaire d'éclairer un texte par des moyens divers mais celui-ci ne trouve son sens irréductible que dans sa propre solitude. Un poème est aussi le résultat d'un processus d'individuation qui lui confère son authenticité profonde. A la faveur d'une plongée intérieure, l'être se découvre et s'approfondit. Il vise à exprimer la part unique en lui. Ce faisant, il retrouve un fond commun à tous les hommes. Enfin, le poème véritable est exemplaire puisque sa démarche devient un pôle d'identification. Dans cette optique, il se compare au récit mythique qui met en oeuvre des actions fondamentales auxquelles s'identifient des groupes d'êtres. Ce qui s'accomplit dans un poème devient un modèle offert au cheminement intérieur des hommes. A ces critères s'est joint la richesse existentielle déterminée comparativement. Tous les textes ne véhiculent pas le même poids de significations. Plusieurs évoquent des démarches par-

tielles ou des attitudes épisodiques. Nous avons effectué un choix parmi les poèmes qui synthétisent avec le plus de densité des attitudes humaines face aux questions fondamentales de l'existence.

Finalement trois textes ont été retenus qui présentent entre eux des rapports à la fois de dissemblance, de similitude et de complémentarité. Le premier est "Le feu gris"¹, dont le mouvement régressif conduit à un terme négatif. Ce processus résulte d'un ensemble de faits décrits dans le poème, et par rapport auquel le feu joue le rôle d'un catalyseur énergétique. Le second, "Demain seulement"², est ordonné par une conscience démobilisatrice postérieure à un renversement négatif. Enclenchés par la présence de l'eau, des rapports féconds se manifestent entre le passé, le présent et le futur. Le dernier poème décrit intégralement, "Noces"³, présente le déroulement d'une quête libératrice dans le milieu marin. Un réseau très riche de structures mythiques s'y révèle, orienté par la structure initiatique. Le temps présent domine, et l'annonce libératrice de la fin du poème contraste avec les textes décrits précédemment. La diversité du registre d'émotion complète l'éventail descriptif. Dans l'optique d'une recherche des struc-

1 IN, p. 26-29. À moins d'indications contraires, toutes les citations des poèmes de Grandbois renvoient au recueil intitulé Poèmes, qui réunit Les Iles de la nuit (désigné par le sigle IN), Rivages de l'homme (RH), L'Etoile pourpre (EP); Montréal, l'Hexagone, 1963, 256 pages.

2 RH, p. 124-128.

3 EP, p. 235-239.

tures mythiques, plusieurs autres textes de Grandbois auraient pu être choisis. La seule condition fondamentale à laquelle sont assujettis les objets d'étude demeure l'authenticité, et la majorité des textes de Grandbois répond à ce critère.

Les poèmes choisis sont soumis à une description, c'est-à-dire à une "lecture attentive" qui servira de base à l'interprétation. L'antériorité de cette description l'empêche d'être déformée par des orientations préalables. Un tel affranchissement permet ensuite d'exercer un contrôle sur les interprétations en apportant des preuves ou en niant les affirmations en cause. Ainsi la part d'arbitraire diminue considérablement.

La description des textes s'effectue en quatre étapes: 1) mise en position du texte; 2) division du poème; 3) analyse littérale; 4) étude du sens global du poème⁴. Lors de la première étape, le texte est situé dans l'ensemble du recueil. Cette mise en contexte explicite les affinités ou les oppositions de formes et de thèmes avec les autres textes. La structure visuelle et le titre sont aussi examinés. La seconde étape vise à mettre en relief les grandes articulations du poème. L'examen des axes de continuité et de rupture permet de définir un certain nombre de séquences qui constituent des unités intermédiaires entre la phrase et le poème. C'est dans l'étape suivante que s'ef-

⁴ Ces divisions s'inspirent de travaux et de séminaires de doctorat donnés par M. Jean-Louis Major à l'Université d'Ottawa.

fectue l'analyse littérale, où les diverses possibilités de sens sont mises à jour. Une description méthodique permet de découvrir, dans le niveau le plus fin possible, l'organisation du poème. Enfin, l'étude du sens global s'effectue à la lumière de l'étape précédente. On précise les rapports entre les grandes unités pour finalement montrer comment le poème constitue une unité significative. Les diverses interprétations s'inscrivent alors à la suite de cette description.

Loin de réduire les poèmes à des structures, la description vise à constituer une base d'analyse susceptible d'être réutilisée pour divers types d'interprétation. Le matériel mis à jour servira ensuite à la recherche de structures mythiques.

Dans la dernière partie du travail, à la lumière des résultats obtenus lors de la description des trois poèmes, nous tenterons d'interroger l'oeuvre poétique entière. Mais d'abord, un aperçu critique permet d'apporter certaines précisions quant à la méthode d'approche utilisée. Nous présentons une définition particulière de la structure telle qu'elle est identifiée à la suite de la description des textes. Le sens et la fonction des symboles sont ensuite définis. Enfin, nous précisons les rapports entre la méthode de description des textes et les structures mythiques. De fait, il n'existe pas de liens de nécessité entre l'analyse effectuée et le type d'interprétation choisi. Cependant, les similitudes entre la pensée mythique et la pensée poétique favorisent un tel choix. Finalement, la structure mythique valorise le poème et lui assure une caution existentielle. Son dynamisme témoigne des mouvements intérieurs de l'être. Mais à l'inverse, la

structure est valorisée par l'individuation qui l'actualise et l'incarne. L'approche mise en oeuvre dans ce travail conduit à l'explicitation d'un paradoxe apparent de l'écriture poétique: l'individuation s'avère le passage nécessaire conduisant au fond commun des hommes, dont témoigne la structure mythique. Le retour effectué dans l'oeuvre entière vient confirmer cette valorisation de la structure par le texte poétique.

CHAPITRE I

LE FEU GRIS

"Le Feu gris..."⁵, qui était le premier des Poèmes d'Hankéou, devint le cinquième des Iles de la nuit de Grandbois. Il ferait partie du premier groupe de poèmes du recueil, qui, selon Jacques Blais, se composerait de quatre groupes de sept poèmes chacun⁶. Mettant aux prises les forces cosmiques et la fragilité humaine, "Le Feu gris..." révèle l'action destructrice de la souffrance et du temps. Et loin de provoquer un renversement positif, la présence de l'amour et de l'androgynie accentue plutôt l'écart entre les aspirations et la régression finale. Animé par l'évocation du sujet féminin du poème⁷, "Le Feu

5 IN, p. 26-29.

6 Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, Les Presses de l'Université Laval, 1974, p. 126. Les poèmes les plus angoissés, qui seraient aussi les plus longs, se situeraient dans les groupes I et IV, tandis que les groupes II et III présenteraient plutôt un état d'apaisement relatif.

7 Le terme "sujet" désigne ici un acteur par rapport à la représentation de l'action dans le poème. Le contexte ou l'apport de précisions particulières permettront de distinguer cette désignation de toute référence à la fonction grammaticale. Le terme "locuteur" servira à désigner celui qui se donne comme énonciateur du poème. Dans certains cas, locuteur et sujet coïncideront et dans d'autres, ils différeront.

gris..." entraîne une violente confrontation intérieure ainsi qu'une disjonction entre le "je", le "tu" et le "nous".

Le feu jouera dans le poème un rôle fondamental: il amorcera d'abord le conflit et deviendra ensuite le catalyseur de la tension intérieure des sujets. Dans le poème 23 du même recueil, "Ce feu qui brûle..."⁸, le feu sert aussi de point de départ et s'identifie aux forces démesurées du monde⁹. Et, comme dans "Le feu gris...", la faiblesse des sujets présente un violent contraste avec ces forces et entraîne l'évocation de la trahison de l'être féminin. Cette structure antithétique sera développée abondamment dans le recueil. Ainsi, dans "Les lois éternelles..."¹⁰, une double confrontation est mise en oeuvre, révélant la nature éphémère et fragile des deux sujets. Le poème "Avec ta robe..."¹¹, développe surtout la contradiction entre les êtres et le temps, sans exclure toutefois la démesure physique entre l'homme et le monde. Ici comme dans "Le feu gris...", le poème se termine par cet acte régressif du sujet principal qui fait appel à l'obscurité, à la nuit. Et les "lourdes portes"¹² présentent des analogies avec les "voi-

8 IN, p. 67-70.

9 Deux autres poèmes du recueil associent plus ou moins directement le feu aux forces cosmiques: "Les tunnels planétaires..." (p. 15-16) et "Au-delà ces grandes étoiles..." (p. 17-20).

10 IN, p. 38-39.

11 IN, p. 48-49.

12 IN, p. 49.

les de plomb"¹³. Dans "Que surtout mes mains..."¹⁴, une démarche régressive se manifeste, non seulement à la fin, mais dès le début du poème. Et le dernier vers,

Ce sang d'une chaleur et d'une glace inaccessibles¹⁵
rappelle la chute du poème "Le feu gris...":

Où veille le froid brûlant de la dernière solitude
Une évidente similitude se manifeste en effet entre "chaleur... glace"
et "froid brûlant".

Procédé fréquemment utilisé, l'antithèse, qui constitue la chute du poème "Le feu gris...", est aussi présente dans le dernier vers des poèmes qui encadrent ce dernier. Ainsi, dans "Parmi les heures..."¹⁶:

Ce mortel instant d'une fuyante éternité
et dans "C'est à vous tous..."¹⁷:

Tout votre silence se dresserait soudain comme
un grand cri emplissant ma nuit

Ces deux poèmes embrassant "Le feu gris..." font appel à une totalité humaine: "vous tous"¹⁸ répond à "tous et toutes"¹⁹. Enfin, une ex-

¹³ IN, p. 29.

¹⁴ IN, p. 88-92.

¹⁵ IN, p. 92.

¹⁶ IN, p. 21-25.

¹⁷ IN, p. 30-32.

¹⁸ IN, p. 30.

¹⁹ IN, p. 24.

pression utilisée dans "Le feu gris...": "Qu'une nuit sans fin déroule sur moi ses voiles de plomb"²⁰, sera reprise intégralement dans le poème "C'est à vous tous...":

Je sais que ma voix ébranlera les voiles de plomb

Je sais que vous surgirez de l'ombre aux destins engloutis
Et le contexte indique que les valeurs véhiculées dans les deux cas impliquent la nuit et la mort.

L'anaphore est utilisée dans plusieurs poèmes des Iles de la nuit, et parfois avec abondance²¹. Mais dans "Le feu gris...", le procédé devient rigoureusement systématique: toutes les strophes l'utilisent, sauf la dernière. Et certains rapports se manifestent par ce biais, ainsi entre les strophes III et VI, où les constructions anaphoriques sont embrassées. Le participe présent "guettant", élément anaphorique à la strophe V, sera repris d'une façon similaire dans le poème 20, "Nos songes jadis..."²², où ses rapports avec la mort seront manifestes. Ainsi, les représentations déployées au cours de la première utilisation s'enrichissent avec l'élargissement du contexte.

Dans l'ensemble du recueil, la chute des poèmes apparaît délibérément percutante, marquant un terme bien articulé. Qu'il s'agisse d'un

²⁰ IN, p. 29.

²¹ C'est le cas des poèmes 1, 3, 4, 5 et 6.

²² IN, p. 59-61.

seul vers ou de plusieurs, comme dans "Le feu gris...", le terme exprimé semble manifester un état antérieur à l'amorce du poème ou situé au-delà, dans une zone essentielle cernée par le destin. Ainsi le déroulement du poème "Le feu gris..." vise-t-il en quelque façon à expliquer et à justifier l'état régressif manifesté par le sujet à la dernière strophe.

* * *

"Le feu gris..." se compose de 34 vers répartis en 7 strophes de quantité inégale:

I	-	5 vers
II	-	5 vers
III	-	6 vers
IV	-	5 vers
V	-	7 vers
VI	-	4 vers
VII	-	2 vers

Assez uniforme dans la première moitié du poème, l'amplitude des strophes atteint un léger sommet à la strophe V, pour ensuite diminuer d'une façon prononcée. Quant à l'amplitude du vers, elle demeure rela-

tivement élevée tout au long du poème²³.

La construction syntaxique vient confirmer l'autonomie relative des strophes. Une tournure interrogative termine la première strophe et sert ainsi d'amorce au poème. Le temps des verbes utilisés dans ce vers (imparfait, plus-que-parfait, conditionnel passé) confère une antériorité à l'origine de la manifestation du feu. Et les quatre premiers vers auront précisément servi à expliciter la nature de ce feu, concomitant à l'action des verbes du vers 5 et se manifestant au moment de l'énonciation, comme en témoignent quatre participes présent à construction indépendante.

La deuxième strophe établit une relation partiellement disjonctive avec la première. En effet, l'adverbe "pourtant", rattaché à "Je me demandais", devient un signe entraînant l'élaboration d'une opposition entre l'objet de ce verbe et la strophe précédente. De plus, la locution "ne...que" présente un sens nettement restrictif. Et tous les vers de la strophe s'ouvrent par la reprise de cette même expression adverbiale. L'utilisation de l'imparfait établit encore un lien avec la strophe précédente tout en manifestant un état antérieur à cette der-

23 Il y a en moyenne 15 syllabes par vers. Une certaine symétrie est décelable à la strophe I, où les premier et dernier vers sont nettement plus longs que les vers qu'ils encadrent: 24-12-18-14-23. A la strophe II, la régularité de la construction semble entraîner une certaine uniformité dans la longueur des vers: 16-14-16-15-15. Aux trois strophes suivantes, c'est le dernier vers qui se distingue des autres, parce qu'il constitue le sommet d'une remontée (stro. III: 16-17-9-12-16-18) ou parce qu'il tranche avec le vers précédent (stro. IV: 20-16-14-11-15; stro. V: 16-12-11-14-15-11-18). A la strophe VI, le procédé de la strophe initiale est inversé: les vers les plus courts encadrent les autres: 11-15-15-13. Enfin, les deux derniers vers du poème sont d'une amplitude semblable: 18-16.

nière.

A la strophe III, ce sont deux occurrences du groupe verbal, "n'é-tions-nous pas partis..." qui ouvrent les premier et dernier vers. Ainsi, la disjonction déjà signalée est intégrée dans cette interrogation négative au plus-que-parfait qui rend compte d'un état antérieur à celui des strophes précédentes. Et l'utilisation de la première personne du pluriel révèle l'implication simultanée du "je" et du "tu". Les vers embrassés sont constitués de circonstanciellles avec élision du verbe, dont l'accumulation renforce le tour négatif du groupe verbal.

La quatrième strophe s'ouvre avec l'adverbe "pourtant", déjà utilisé au début de la deuxième strophe, mais à l'intérieur du vers. Celui-ci indique une rupture avec les éléments positifs de la strophe précédente et, comme à la deuxième strophe, il suit immédiatement une interrogation. Les attitudes restrictives du "je" trouvent ici un contrepoids avec l'énumération des éléments similaires chez le "tu". Les cinq occurrences de "tu savais" entraînent la description d'un état de conscience qui occupe l'ensemble de la strophe et se situe dans un même temps que la description de la strophe III ou dans un temps antérieur: l'imparfait du verbe principal et le conditionnel du verbe de la relative en témoignent.

La cinquième strophe, qui s'ouvre par la conjonction de coordination "et", se situe donc dans le prolongement de la précédente. Une énumération d'éléments négatifs s'organise autour de six occurrences anaphoriques du participe présent "guettant", placé en construction dépendante. Ainsi, ces circonstanciellles de manière adoptent le temps de

l'imparfait "vivait", au premier vers.

La sixième strophe présente une nouvelle construction syntaxique: l'interjection "Ah" est placée symétriquement à l'ouverture des premier et dernier vers, et chacun des vers est construit avec un subjonctif présent remplaçant l'impératif. Une rupture ou une pause intervient donc dans le déroulement du poème et assure le passage au terme.

La dernière strophe contient un infinitif et deux verbes principaux au présent de l'indicatif. Ce temps de verbe, dont le subjonctif présent de la strophe précédente constituait un intermédiaire, permet l'énoncé d'une action régressive actuelle. Déjà, la présence de la locution restrictive "ne...que" à la strophe II annonçait la nature de la dernière strophe. Et le dernier vers, remplissant la fonction d'une subordonnée relative du nom, précise assez nettement ses liens de solidarité avec l'action énoncée pour que son impact en tant que chute du poème soit efficace.

Tout le déroulement du poème semble agencé pour la justification de l'action finale. Mais l'utilisation soutenue de verbes au passé dans les cinq premières strophes, suivis de verbes au présent dans les deux dernières, ne confère pas pour autant un caractère narratif au poème. Les participes présent de la première strophe peuvent décrire une manifestation actuelle et ainsi assurer une temporalité cyclique. Car l'apport des éléments antérieurs semble s'effectuer à rebours, par suite d'une tentative d'explicitation et de justification. L'action régressive demeure toutefois au niveau d'une résolution: d'un souhait d'abord, à la strophe VI, puis d'une volonté actuelle, à la dernière

strophe. Et tout ce qui précède pourrait n'avoir été rassemblé et structuré qu'après coup, afin de rendre plausibles ces formules finales, de justifier leur fondement et d'assurer l'efficacité de leur impact.

Dans "Le feu gris...", il n'y a pas de simples juxtapositions de strophes dans un ordre interchangeable. A la limite, chacune des sept strophes présente une étape particulière et se distingue des autres à l'intérieur du déroulement du poème. Néanmoins, il est possible d'identifier les principaux moments du poème à l'aide d'un nouveau regroupement utilisant comme unité la "séquence"²⁴:

SEQUENCES

STROPHES

1

I

2

II

3

III

4

IV - V

5

VI - VII

La première séquence, formée de la première strophe, présente une interrogation impliquant les sujets du poème. Le "je" interroge le "tu", qui serait responsable d'une menace envahissante et démesurée, incarnée par le feu. Et cette interrogation est d'autant plus justifiée

²⁴ Utilisé abondamment dans l'analyse structurale des poèmes ou des récits, ce terme prend alors plusieurs sens. Ici, nous adopterons plutôt la définition de Jean-Louis Major: "J'utilise le terme "séquence" selon une signification analogue à celle qu'on lui donne en langage cinématographique. Une séquence désigne donc ici une suite de vers ou de strophes constituant un tout sous le rapport d'une action poétique déterminée." (dans Etudes Françaises, vol VIII, no 2, mai 1972, p. 181, note 3.)

ble qu'elle a pour objet un singulier "feu gris", paradoxalement comparé à "la pointe d'une rouge épée". Les quatre premiers vers actualisent l'action du feu, tandis que le dernier met en oeuvre une nouvelle dimension de la temporalité du poème par l'usage de verbes au passé. Et l'interrogation finale impliquant les vers précédents ferme la séquence tout en "ouvrant" le poème.

La deuxième séquence est constituée par la deuxième strophe, dont l'unité se manifeste de prime abord par une série anaphorique incluant tous les vers. Le groupe répété, "je ne demandais qu(e)...", représente à la fois une opposition et une réponse partielle à la première séquence. La tournure restrictive, exprimant l'atténuation et même le renoncement, tranche avec la manifestation de fulgurance et la clameur qui précédait. Par ailleurs, le "je" répond ici à sa propre question posée au "tu" à la fin de la première séquence; sa présence exclusive raffermirait l'unité de l'ensemble. Enfin, le temps des verbes employés et le contexte révèlent un déroulement antérieur à la séquence précédente.

La troisième séquence, qui comprend une seule strophe, présente quatre vers qui s'ouvrent par "Nos", encadrés par la même amorce d'interrogation négative: "N'étions-nous pas partis...". Cette dernière tournure souligne l'opposition avec la séquence précédente. Et si le "je" occupait exclusivement la deuxième séquence, il est remplacé ici par le "nous", qui conjoint le "je" et le "tu". Les sujets sont donc associés à une vision positive mais nuancée: ils visent l'absolu malgré les forces fragiles dont ils disposent. Cependant, il s'agit bien là d'un désir, d'un projet: rien n'est réalisé même si tout semble pos-

sible. De plus, l'usage de verbes au passé situe l'ensemble de la séquence dans un moment antérieur à l'avènement du feu. Ainsi, toutes les possibilités d'accomplissement sont neutralisées, et le contraste entre les éléments positifs exposés ici et l'état négatif actuel des sujets s'accroît d'autant. Mais cette troisième séquence peut-elle vraiment s'inscrire dans la temporalité du poème de la même façon que les autres séquences? N'y a-t-il pas disjonction entre la deuxième et la troisième séquence? Toutes deux se situent dans un temps antérieur au feu mais elles ne peuvent être juxtaposées puisqu'elles s'excluent l'une l'autre. Le passage du "je" au "nous" a-t-il pu à lui seul entraîner un tel renversement? Une réponse positive à cette question entrerait alors en contradiction avec la séquence IV, où le "tu" est dénoncé comme porteur d'une conscience tragique. Il semble plutôt que la troisième séquence ait été insérée dans le déroulement du poème afin de mettre en relief le contexte négatif et préparer la justification du comportement régressif de la fin. Cette séquence serait située sur un axe de temporalité parallèle au poème et réservé aux valeurs positives. Elle pourrait aussi participer des lieux primordiaux de l'origine, du commencement, générateurs de virtualités pures. Et la relation des prises de conscience tragiques, interrompue par l'insertion de la séquence III, se poursuivrait à la quatrième séquence avec la reprise de "pour-tant", situé dans le premier vers comme à la séquence II.

La quatrième séquence comprend les strophes IV et V. Celles-ci sont unies par une parenté de forme: les vers des deux strophes sont placés respectivement en série anaphorique, sauf le premier vers. En outre, la deuxième strophe de la séquence s'ouvre par la conjonction de

coordination "et" réunissant les deux blocs et suggérant la poursuite d'un enchaînement logique. La présence de "pourtant" dès l'ouverture de la séquence souligne une rupture et l'amorce d'un nouveau développement. Cet adverbe rappelle aussi la deuxième séquence - où il apparaissait dans le premier vers -, qui mettait en oeuvre des éléments négatifs. La première strophe de la séquence est réservée au "tu" tandis que la seconde met en scène le "je" d'une façon implicite par la mention de "ma souffrance", reliée à tous les verbes de la strophe. L'ensemble expose les appréhensions tragiques des deux sujets, basées sur une conscience interpersonnelle, universelle et cosmique. Pour le "je", cependant, l'accent est d'abord mis sur la trahison du "tu", augmentant ainsi le contraste avec la séquence précédente, où régnait le "nous". Enfin, la première strophe se situe dans un temps antérieur au feu tandis que la seconde peut se prolonger jusqu'au seuil de l'action régressive de la dernière séquence.

La cinquième séquence se distingue nettement des autres par le fait qu'elle se déroule au présent. Elle comprend deux strophes, dont la première est au subjonctif et la seconde à l'indicatif. Seul le "je" est impliqué dans ce mouvement régressif qui se déroule selon une certaine progression: dans la première strophe des souhaits sont formulés, tandis que dans la seconde une volonté plus nette s'affirme. Cette deuxième partie de la séquence constitue un enchaînement logique par rapport à ce qui précède, à cause de la présence du tour restrictif donné au verbe. Un point culminant est ainsi atteint.

Si la quatrième séquence présentait une forme d'accentuation avec la présence de plus en plus marquée de l'anaphore, l'interjection qui

ouvre la séquence V marque une pause visant à développer les conséquences de l'intensité atteinte. Le mouvement régressif mis en oeuvre par le sujet se verra conférer une certaine permanence par l'usage du temps présent et par la cristallisation qu'entraîne la fin du poème.

★

★

★

Le premier vers du poème s'ouvre avec un syntagme antithétique²⁵: "Le feu gris...". La couleur grise, que l'on n'associe généralement pas au feu, est en effet représentée ici dans ce que Jean Cohen appellerait une "épithète impertinente"²⁶. Et l'incompatibilité de ces deux termes ne peut être réduite en recourant à une autre dimension sémantique de "gris" puisque celui-ci constitue, en tant que mot de couleur, un "signe sémantiquement primitif"²⁷. Qu'en est-il alors des représentations symboliques du gris? Celles-ci découlent principalement de l'image concrète des cendres, qui porte des connotations de dépression, d'inertie et d'indifférence²⁸. De prime abord, il est difficile d'associer ces

25 Le terme "syntagme" désigne ici un groupe de mots qui se suivent sans constituer nécessairement une unité. Ces mots ne sont isolés que pour les besoins de l'analyse.

26 Jean Cohen, Structure du langage poétique, Flammarion, 1966, p. 127-133.

27 Jean Cohen, Op. cit, p. 128.

28 J.F. Cirlot, A Dictionary of symbols, New York, Philosophical Library, 1972, p. 52: "... grey, neutralization, egoism, depression, inertia and indifference - meanings derived from the colour of ashes...".

attitudes morales au feu, même si elles peuvent jouer un rôle plausible dans le déroulement du poème. Et si l'on rattache directement le gris à la source concrète de la symbolique, c'est-à-dire les cendres, une contradiction fondamentale apparaît: le feu côtoie sa propre négation. Car les cendres en elles-mêmes excluent l'existence du feu; elles ne sont qu'un signe de son passage. Dès lors, les termes se nieraient l'un l'autre. Mais le feu peut lui-même représenter une abstraction: une force active, une fulgurance qui dévore et envahit. Associé au gris qui peut prendre le sens de la périphrase courante: "matière grise", il devient l'action de l'intelligence, de la lucidité et de la conscience. Mais toutes ces spéculations ne peuvent servir que d'indices; elles ne visent en aucune façon à limiter la portée du syntagme "feu gris". L'antithèse demeure, et elle dispense une amorce stimulante au poème.

Le premier vers peut être divisé en deux parties dont les composantes s'établissent en parallèle:

Le feu gris	rongeant	les cavernes	du coeur
Avec des cris	montant	aux étages	supérieurs

Des identités phoniques apparaissent avec évidence: "gris" et "cris" ne diffèrent que par un seul phonème; "rongeant" et "montant", dont les articulations consonantiques diffèrent, ont les mêmes voyelles nasales; "coeur" et "supérieurs" possèdent en commun le groupe phonique final. Ce parallélisme entraîne une confrontation et suggère une identification entre les deux parties. L'apophonie ("gris/cris") appelle l'équation: "feu gris" = "cris", tandis que le rapport "Le feu gris"/"avec

des cris" ramène l'identité à une dépendance circonstancielle. Les "cris" peuvent en effet représenter ici une modalité du feu, doublée d'une accentuation de son expansion²⁹. L'action spécifique de "rongeant" se mêle à la progression verticale suggérée par "montant", et leurs compléments respectifs: "les cavernes" et "aux étages" confirment la mise en oeuvre d'une activité complexe, à la fois intérieure et extérieure, insidieuse et envahissante. La mention du "coeur" en tant que déterminant révèle ce qui semble être une première implication humaine, que le contexte immédiat ne vient pas démentir. Si l'on considère les rapports globaux susceptibles de s'établir entre "les cavernes du coeur" et "aux étages supérieurs", il faut constater la pluralité de sens mise en oeuvre. En effet, les "étages supérieurs" peuvent être situés au-delà, c'est-à-dire plus précisément au-dessus des "cavernes du coeur". Mais ils peuvent aussi désigner un lieu du "coeur". Dans le premier cas, les étages supérieurs représenteront d'autres zones du corps, et la scène illustrera l'envahissement progressif de l'être; dans le second, c'est le coeur qui deviendra le siège d'un conflit plus localisé mais aussi plus concentré. Enfin, le terme "cris" semble jouer ici un rôle inusité: il est rattaché directement et, en quelque sorte, incorporé au feu, alors qu'il ne devrait se manifester qu'indirectement. Aux victimes du feu, on a substitué le feu lui-même, et la scène ainsi créée

29 Le terme "gris", dont l'impact phonique est indéniable à cause de la présence du "i", voit son efficacité diminuée par son manque d'autonomie: il participe au groupe "feu gris" en tant qu'épithète. Avec "cris", la sonorité aigue du "i" s'ajoute à la valeur sémantique du substantif.

n'en devient que plus hallucinatoire. Mais la référence culturelle modifiée reste présente à l'esprit et engendre une dynamique microcosmique³⁰. Par ailleurs, la double utilisation du participe présent dans le vers actualise l'action mise en oeuvre et lui confère une permanence.

Le second vers se divise en deux parties égales:

Avec des cris montant/jusqu'aux toits du monde

La première partie reprend intégralement la seconde moitié du premier vers. Une telle construction appelle l'identification des compléments respectifs qui, de fait, participent au même champ sémantique: "aux étages supérieurs" et "jusqu'aux toits du monde" constituent les lieux d'un mouvement ascendant. Mais la confrontation des deux syntagmes fait ressortir l'imprécision du premier: celui-ci indique uniquement une direction. Quant au second, la préposition qui l'introduit montre qu'il s'agit là d'une limite, d'un point ultime. Sous l'aspect rythmique, la dernière mesure au vers 2 est plus courte, donc plus lente que celle du vers précédent. Elle s'accorde ainsi avec l'ouverture suggérée par "monde". Enfin, la portée sémantique de "toits du monde" ouvre aussi une dimension cosmique dans laquelle est engagé l'être.

Le troisième vers peut être divisé en deux parties, en fonction de la répartition des accents rythmiques:

Àvec ce cri lourd des astres/ébranlant le silence sidéral

Les deux premières mesures, inégales, s'opposent aux trois suivantes,

³⁰ L'action du feu et les cris des victimes sont ramenés à une dimension physique moindre et se déroulent à l'intérieur de l'être.

le vers entier révélant une certaine symétrie. A l'opposé de la première partie des vers précédents, celle du **troisième** vers ne contient pas de verbe. L'anaphore constituée par la reprise de "avec" devrait entraîner une plus grande précision ou un approfondissement des termes qui suivent³¹. Effectivement, "des cris" du vers précédent devient "ce cri": l'usage du démonstratif indique bien qu'on met l'accent sur le substantif principal, à la faveur de l'absence du verbe. En même temps, on vise une représentation plus déterminée et plus précise en passant du pluriel au singulier. L'unicité du cri semble assurée parce que sa définition relève ici de l'ensemble du vers. Le syntagme "cri lourd" présente aussi un contraste à plusieurs niveaux. Au niveau phonique, on met en présence deux voyelles extrêmes, antérieures et postérieures. Au niveau sémantique, "cri" s'oppose à "lourd" parce que le contexte auquel il était rattaché l'associait à l'ascension, à la montée. Ce contraste suggère donc un déploiement de puissance, d'autant plus qu'il implique les "astres". Et le verbe "ébranlant", qui ouvre la deuxième partie du vers, atteste la manifestation de puissance et témoigne de son action. Son objet: "le silence sidéral" s'oppose donc au syntagme: "ce cri lourd des astres"³².

Une certaine évolution se dégage si l'on établit le paradigme des

31 C'est ce qui se produit avec "aux étages supérieurs" et "jusqu'aux toits du monde".

32 L'opposition existe aussi au niveau phonique, où l'ensemble "silence sidéral" présente une allitération s'opposant au contraste de "cri lourd". Mais la parenté entre "des astres" et "sidéral" suggère aussi une identification: le "silence" s'avère un cri étouffé auprès duquel le "cri lourd" intervient comme un détonateur.

trois lieux des cris:

- Vers 1 étages supérieurs
- 2 toits du monde
- 3 silence sidéral.

Les cris du "feu gris" atteignent des confins où la notion d'élévation n'a plus cours. Mais l'essentiel est que le "cri" (devenu singulier au vers 3) affronte un milieu directement opposé: le "silence". L'épithète "sidéral" contribue à préciser cet affrontement puisque, désignant à la fois l'espace et les astres, elle se voit amputée de ces derniers qui participent au "cri lourd". Ainsi, la violence de l'affrontement est extrême quand la puissance du "cri lourd des astres" "ébranle" le vide immense du "silence sidéral", devenu en fait un silence intersidéral.

L'ensemble du quatrième vers développe une comparaison qui implique le feu. Un paradigme formé des débuts de vers permet de mettre en relief le retour du feu:

- Vers 1 Le feu gris
- 2 Avec des cris
- 3 Avec ce cri
- 4 Ce feu

Depuis le premier vers, l'accent avait été mis sur les "cris" dont on avait élaboré la représentation. Le quatrième vers contribue à encadrer ce développement et rappelle la place centrale du feu. Le démonstratif vient indiquer qu'il s'agit bien du feu décrit antérieurement;

il rappelle, la prépondérance de "ce feu" et confirme la dépendance des "cris". Mais alors, pourquoi les "cris" occupent-ils une si grande place dans la strophe? Si le feu demeure la source de l'activité élaborée depuis le début du poème, pourquoi sa présence n'est-elle pas plus soutenue et plus explicite? Considéré en lui-même, c'est-à-dire en tant que principe actif, le feu ne semble pas nécessairement porteur de valeurs négatives. Ce sont plutôt certaines conséquences spécifiques qui deviennent redoutables. A l'image de la conscience, le développement du feu peut entraîner une mobilisation de l'être entier. Alors, les changements exigés par cette révolution existentielle deviennent démesurés; ils dépassent les capacités de l'être et s'accroissent au rythme d'une réaction en chaîne. La comparaison du vers 4 indique à nouveau qu'il s'agit d'un feu particulier. On compare en effet "ce feu", qui désigne le "feu gris", à la "pointe d'une rouge épée". Or, ce dernier terme de la comparaison désigne plutôt un résultat, une conséquence du feu. De plus, la "pointe d'une rouge épée" donnerait l'image d'un feu incandescent, métallisé et acéré; d'un feu indestructible, unique et fondamental. Malgré tout, la comparaison présente un niveau de pertinence (selon le point de vue de Jean Cohen) plus grand que celui de l'épithète "gris" du début: le "rouge", en effet, se rattache plus naturellement au feu. Le quatrième vers constitue donc une synthèse, un regroupement dont l'information diffère malgré tout des éléments qui précèdent. Cette synthèse est rendue nécessaire par les liens qui s'établissent avec le prochain vers.

Le cinquième vers, de forme interrogative, contient trois verbes indiquant une succession dans le passé. Le pronom "l", rattaché au

premier verbe, renvoie au feu et implique de ce fait l'ensemble des vers qui précèdent. Mais l'élément qui dispense le plus haut niveau d'information est le "tu". Jusqu'ici, le poème demeurerait descriptif et impersonnel; aucun sujet ne s'était manifesté. A présent, le "tu" ouvre une nouvelle dimension et constitue un élément de conflit: on lui attribue la responsabilité du feu. Cette intervention est d'autant plus significative qu'elle se manifeste de concert avec l'instauration de la temporalité; mais ces aspects peuvent se révéler indissociables. Les participes présent des vers précédents brouillaient les repères et situaient le poème au niveau d'une permanence. Ici, le feu retrouve une dimension temporelle avec l'attribution de son origine. Mais le fait de situer la naissance du feu dans un temps antérieur n'empêche pas l'action des participes présent de se prolonger dans le présent. Rien n'indique en effet que le feu n'est pas toujours en activité. L'énoncé du vers présente aussi la possibilité d'une substitution: le "souffle", qui est attribué au "tu" comme il peut l'être effectivement, s'associe fréquemment au feu dans d'autres contextes. Par ailleurs, la formulation: "ton souffle même..." possède une valeur superlative et confère au "souffle" un caractère d'irréductibilité. La "frayeur" causée par le feu est donc extrême et confirme la tonalité hallucinatoire de la description qui précède. Il faut signaler aussi que les conséquences négatives du feu affectent l'être même qui l'a allumé". Jusqu'ici, la formulation n'implique pas le "je". Enfin, la tournure interrogative du vers ouvre le poème et confère à cette première séquence une valeur générative. Déjà, le syntagme "feu gris" qui amorçait la séquence posait implicitement une interrogation et appelait un développement ultérieur. La question finale met à jour un conflit et livre certaines données essen-

tielles. La suite du poème devrait apporter des réponses ou expliciter le contexte de cette interrogation.

La deuxième strophe, qui constitue la seconde séquence, est construite autour d'un développement anaphorique: tous les vers commencent par: "Je ne demandais". Ainsi, le "je", absent à la première strophe, occupe exclusivement celle-ci. Le premier vers inaugure la série des tournures restrictives: la locution "ne...que" participe à tous les groupes verbaux. L'adverbe "pourtant" établit un lien avec la première strophe et marque une opposition entre la requête du "je" et la manifestation du feu. L'objet de cette requête se distingue en effet de la violence et de la fulgurance du feu par sa fadeur mesurée. Le groupe "un peu de", indéfini, détermine le syntagme composé de "jour" et de "quiétude". Il peut aussi former un ensemble avec "jour" en limitant particulièrement la portée de ce terme. Car "jour" n'est pas nécessairement dépourvu d'envergure; sa potentialité étendue donne à son contexte un important rôle de détermination. Quant à "quiétude", il présente déjà des connotations d'atténuation et son rapprochement avec "un peu de" produit un effet pléonastique. L'ensemble qui forme le second membre du vers oppose donc sa vitalité restreinte à la démesure tragique de la première séquence. L'évocation d'une vie terrestre diminuée, horizontale, tranche avec l'agression violente qui se répand verticalement.

Le deuxième vers accentue l'atténuation de vie présentée dans le premier vers. En effet, l'autonomie encore présente dans "un peu de jour et de quiétude" disparaît ici. A cause du tour restrictif du verbe, l'unicité de l'"oeil" apparaît comme une déficience ou une priva-

tion. Le syntagme coordonné, "reflet d'épaule", vient confirmer ce point de vue: "reflet" met en oeuvre des connotations d'amoindrissement. La présence en même position de la conjonction de coordination "et" dans les vers 1 et 2 suggère un couplage: "jour" se superpose à "oeil" tandis que "quiétude" est mis en rapport avec "reflet d'épaule". Ainsi, une détérioration se manifeste nettement. L'évaluation nuancée et mesurée, de "un peu de jour" a fait place à la précision sèche de "qu'un oeil"; la douceur de "quiétude" contraste avec l'absence dégagée par "reflet d'épaule".

Au troisième vers, la restriction vitale se manifeste davantage. La conscience du "je" élargit la vision et départage les attributions. Si "ma part d'homme" peut demeurer en soi une formulation neutre, la suite constitue cependant une détermination radicale. Déjà porteur de valeurs négatives, "assoiffé" est associé à "lambeaux" qui connote la fragmentation et la défaite. Une vision résolument sombre est donc mise en oeuvre ici. Le "je" considère son destin dans une perspective plus vaste qui implique l'humanité.

Contrairement aux vers précédents, le quatrième vers est constitué par une formulation complètement abstraite. Il présente une forme de synthèse par sa mention explicite de "désespoir" et de ce fait, il atteint un sommet. Le terme "part", utilisé au vers 3, est repris ici, mais l'adjectif possessif qui le précédait est devenu indéfini, cristallisant la capitulation de plus en plus complète du sujet. Une opposition se manifeste entre l'épithète "raisonnable" et le substantif "désespoir". Même si cette épithète se rattache à "part" qui la précède, elle n'en est pas moins associée à "désespoir" et produit un con-

traste marqué: l'éclatement manifesté par le "désespoir" dans un déroulement existentiel s'associe mal à la pondération qu'implique "raisonnable", euphémisme qui se situe dans la lignée des requêtes restrictives qui précèdent et souligne le caractère dérisoire des éléments énumérés dans la strophe.

Le cinquième vers, comme le quatrième, expose en termes explicites l'attitude du "je". Un niveau extrême de restriction vitale est atteint avec "humiliation", qui résume en même temps l'attitude suggérée par les autres vers, alors que "mes deux genoux" rappelle les autres éléments corporels du deuxième vers. Si le quatrième vers exposait indirectement la cause du comportement du "je", celui-ci résume ce comportement et présente une synthèse entre l'intériorité et l'extériorité qui y sont impliquées: le syntagme "l'humiliation de mes deux genoux" suggère à la fois une attitude morale et physique, intérieure et extérieure.

On constate donc une progression dans cette deuxième séquence, qui va de la fadeur à la conscience désespérée. Mais les cinq occurrences de "Je ne demandais" annoncent un même niveau de temporalité pour chacun des vers: la conscience désespérée existe dès le début de la séquence, même si elle n'est mentionnée qu'au terme d'une gradation. L'ensemble s'oppose donc par sa restriction vitale à la véhémence déployée par le feu dans la première séquence.

La troisième strophe, formant la troisième séquence, s'ouvre et se ferme par une interrogation négative. Cette formulation, ainsi que la présence exclusive du "nous", indiquent bien une disjonction entre cette séquence et la précédente. Le premier vers:

N'étions-nous pas partis lestés d'étoiles étincelantes
 situe d'emblée l'action dans un temps antérieur à celui de la séquence
 précédente. La démarche suggérée par le verbe s'oppose au statisme ma-
 nifesté précédemment par le "je". De plus, son complément de manière:
 "lestés d'étoiles étincelantes" est métaphorique et porteur de valeurs
 positives; il confère dès lors à la démarche une allure d'expansion vi-
 tale. Si les "étoiles étincelantes" rappellent les "astres" et le "si-
 lence sidéral" de la première strophe, c'est pour s'y opposer nettement.
 De même, la progression négative organisée dans la deuxième strophe
 conduit à un impact disjonctif avec ce premier vers.

Le deuxième vers confirme l'élaboration positive mise en oeuvre.
 Comme les trois vers suivants, il se rattache au verbe initial de la
 strophe et contribue à préciser les circonstances qui entourent l'action
 en cours. Au point de vue rythmique, il est identique au premier vers:
 quatre mesures le composent dont les deux premières comprennent trois
 syllabes sonores et les deux dernières, quatre syllabes. L'énumération
 qui s'amorce présente donc des liens fermes avec le vers initial de la
 strophe. Une comparaison est établie entre les "sourires", attribués
 au "nous", et des "anneaux de fiançailles". Ainsi, la promesse d'une
 fusion amoureuse s'associe à la joie et forme un ensemble où l'avenir
 devient essentiellement positif.

Le troisième vers présente aussi une comparaison, entre les "doigts"
 et des "oiseaux tremblants". Placé au début du vers en même position
 que "sourires" du vers précédent, et précédé aussi de "nos", le terme
 "doigts" s'identifie à des valeurs positives, même s'il rappelle, en-
 core plus précisément que "gorges" du deuxième vers, la présence d'é-

léments corporels à la strophe précédente. Le terme "oiseaux" est porteur de connotations de beauté, de liberté et d'envol qui s'inscrivent justement dans le contexte immédiat. Mais l'épithète "tremblants" implique la fragilité et vient donc nuancer la définition en cours. Les affinités décelables entre "oiseaux tremblants" et "lestés d'étoiles étincelantes", qui s'établissent au niveau de l'envol et du caractère aérien, produisent aussi un contraste. Le premier syntagme, en effet, laisse percer une incertitude qui rompt avec l'allure triomphante du second. D'un point de vue plus général, l'usage de la comparaison et de la métaphore dans les trois premiers vers de la strophe gratifie le "nous" d'une nouvelle dimension, d'un plan autre qui permet de réintégrer le monde et de l'impliquer plus intégralement dans la démarche.

Le quatrième vers, qui mentionne aussi un élément du corps, s'élabore en fonction directe du verbe initial de la strophe. Il indique une direction qui devient métaphoriquement une exigence. Le participe passé à valeur d'épithète, "vissés", exprime l'énergie et la volonté des sujets. Et son efficacité augmente à cause de sa position:

Vers 2 Nos sourires...

3 Nos doigts...

4 Nos yeux vissés...

Dans ce paradigme, "vissés" est la seule épithète qui vienne se juxtaposer à un des éléments corporels qui ouvrent le vers. De ce fait, l'information apportée est plus grande, et la force exprimée par "nos yeux vissés" contraste davantage avec les "oiseaux tremblants" du vers précédent. L'expression: "plus loin que les éternités" ne désigne pas

un but précis³³. Elle annonce plutôt un dépassement de toute limite, une exigence d'absolu. Un caractère hyperbolique imprègne l'ensemble: une tournure comparative est utilisée; "éternité" est mis au pluriel. Même si la seule utilisation du terme "éternité" exprime un point ultime, il y a eu surenchère. Cependant, la soif de la totalité n'est pas simultanément actualisée par une démarche concrète: elle tient d'abord dans un acte visuel qui se transformera par la suite.

Le cinquième vers constitue d'abord le terme d'une série anaphorique dont tous les vers (2-3-4-5) commençaient par "Nos". Il ferme aussi une série paradigmatique formée d'éléments corporels:

- Vers 2 Nos sourires dans nos gorges...
- 3 Nos doigts...
- 4 Nos yeux...
- 5 Nos corps...

Le terme "corps" s'inscrit nettement dans la série en qualité d'élément synthétique qui confirme l'accession à un terme. Un couplage peut s'effectuer entre "Nos corps mêlés" et "Nos yeux vissés", du vers précédent. Occupant la même position, ces deux syntagmes présentent le même nombre de syllabes, les mêmes regroupements syllabiques ainsi qu'une ouverture et une terminaison phonétiques identiques. Ce rapprochement redonne à "mêlés" une vigueur et un caractère volontaire plus affirmés. Introduite par la locution conjonctive "comme si", la seconde partie du vers

³³ Le bloc "plus loin que les éternités" se rattache par certaines connotations à "étoiles étincelantes".

formule une hypothèse qui, dans l'optique du mouvement déjà engagé, devient une anticipation. L'adverbe "déjà" révèle que la temporalité en cause est évaluée et qu'elle implique une certaine progression. Enfin, un aspect essentiel se dégage de l'ensemble: l'anticipation de "l'enfant..." a pour conséquence de conférer à "nos corps mêlés" des valeurs d'achèvement. L'androgynie et le "nous" s'identifient, même si ce dernier est au seuil d'une quête fondamentale³⁴. Une progression marquée se manifeste donc par rapport aux "anneaux de fiançailles" du deuxième vers, malgré la simultanéité dont témoignent les vers de la séquence. Ainsi, le cinquième vers donne lieu à deux contradictions mettant en présence le projet et l'accomplissement, les virtualités et l'actualisation.

Le sixième vers,

N'étions-nous pas partis comme ces voiles pour des mers
indéfinies

débute par la reprise intégrale de la première partie du vers d'ouverture de la strophe. Cette reprise anaphorique ferme nettement l'ensemble en lui donnant l'autonomie d'un mouvement intégral. Après la description interne et l'élaboration du "nous", la reprise du verbe remet aussi l'accent sur le mouvement entrepris alors, dans un temps antérieur. En outre, cette seconde occurrence de l'interrogation négative peut marquer une insistance tout en laissant poindre l'échec. Par extension, elle témoigne alors d'un état réflexif mis en oeuvre afin de revivre ces moments essentiels et d'accéder ainsi à une meilleure compréhension.

³⁴ Cet aspect sera développé plus loin.

Car une barrière se dresse entre l'état décrit et le présent. L'usage du plus-que-parfait situe la troisième séquence dans un temps antérieur à celui de la séquence précédente, elle-même située au passé.. Le fait de placer la déception et le désespoir dans la procédure narrative avant la tentative d'affranchissement réduit la troisième séquence à une évocation. Seul l'usage du "nous" lui redonne une exclusivité et un impact déterminants. Une quatrième occurrence de "comme" introduit une nouvelle comparaison, où le terme "voiles" partage certaines connotations avec "lestés" du premier vers, alors que le syntagme "mers indéfinies" peut représenter l'inconnu, l'incertitude. L'usage du démonstratif "ces" devant "voiles" semble accréditer ce point de vue: la désignation particulière renverrait aux tentatives historiques visant à découvrir de nouvelles terres.. Mais les impondérables qui se manifestent dans "indéfinies" permettent l'évocation d'une totalité. Le syntagme "mers indéfinies" reprendrait donc en partie le groupe du vers 4: "plus loin que les éternités". Et cette représentation de l'absolu présagerait implicitement d'un destin problématique.

La quatrième séquence comprend les strophes IV et V. La strophe IV s'ouvre avec l'adverbe "pourtant", déjà utilisé dans le premier vers de la deuxième strophe. Elle reprend le sujet du feu, absent des deux strophes précédentes, et commente la question posée à la fin de la première strophe. C'est la formulation réitérative qui permet de situer l'ensemble et de confirmer les liens impliqués. Après la question de la première strophe: "Ce feu... Pourquoi l'avais-tu allumé quand tu savais...", le début de la quatrième strophe poursuit: "Pourtant tu savais que le feu...". La quatrième strophe se situe dans le prolonge-

ment direct de la première et rappelle le temps de la mise en oeuvre du feu. La seconde partie du premier vers: "...porterait l'immense incendie des volcans" synthétise le développement de la première strophe. La fulgurance et la démesure sont exprimées à nouveau tandis que le caractère cosmique de l'élément réapparaît³⁵. En effet, l'utilisation de "volcans" au pluriel interdit toute référence épisodique et suppose l'implication unanime des puissances ignées. Bien sûr, la mobilisation de "l'immense incendie des volcans" demeure métaphorique dans une certaine mesure et ne vise qu'à représenter un rapport de forces. Mais la formulation n'est pas moins porteuse de plusieurs dimensions virtuelles susceptibles d'être actualisées.

Dans le premier vers, le verbe "tu savais" est suivi d'une proposition substantive complément d'objet. Par la suite, ce même verbe apparaîtra seul au début de chacun des vers, suivi alors d'un complément d'objet direct, pour former une série anaphorique. Le second vers:

Tu savais la torche implacable des buissons allumés présente une reprise et un prolongement du vers précédent. Les "buissons allumés" désignent le feu en action; ils sont au pluriel comme les "volcans" du premier vers. Des liens d'identité les relient à "torches implacables". Le terme "torche" seul constitue une diminution par rapport à "buissons allumés", mais l'épithète "implacable" qui lui est ajoutée vient renverser les pôles en présence. Le contexte permet en

35 Une rupture dans le rythme du vers permet de souligner davantage la présence de l'épithète "immense". Celle-ci constitue une mesure à deux temps, contrairement aux trois mesures précédentes et aux deux qui suivent, composées de trois temps.

effet de déceler un contraste entre le substantif et l'épithète. Et si le premier vers exprimait la puissance incontrôlable du feu, le syntagme "torche implacable" ajoute maintenant des connotations explicites d'irréductibilité.

Au début de la strophe, le "tu" est critiqué pour son acte de mise en oeuvre du feu. Et puisque le deuxième vers, qui ouvre la série anaphorique, est engagé dans cette critique, les vers qui suivent doivent poursuivre dans le même sens. Effectivement, la critique s'élabore, mais en délaissant le sujet du feu. Un rapport direct doit donc s'établir entre les éléments qui deviennent les objets de la conscience attribuée au "tu" et le problème du feu. Parce que le monde est négatif et que la situation de l'homme dans ce monde est douloureuse et tragique, il semble que le feu ne puisse être porteur de valeurs positives. Les vers 3 à 5 rappellent donc un état de conscience antérieur à la manifestation du feu. Quant au vers 2, il sert de transition entre les deux moments.

Dans le vers 3, un contraste majeur se manifeste avec le vers précédent ainsi qu'avec le contexte déjà déployé dans la strophe. Le syntagme: "la nuit vide" s'oppose à celui de "la torche implacable", placée en même position au vers 2. Car la "torche" joue un rôle dans la mesure où elle dissipe l'obscurité et, par extension, la nuit. De plus, "la nuit vide" s'oppose à l'activité intense décrite depuis le début de la strophe. L'ensemble "la nuit vide et l'aurore sans douceur" réunit deux groupes sémantiques dont l'ordre d'apparition s'établit au niveau d'une simple juxtaposition ou répond à un ordre naturel manifestant une durée. Dans ce dernier cas, le déroulement du temps s'identifie para-

doxalement à la stagnation. Les épithètes qui se rattachent à "nuit" et à "aurore" pourraient aussi être inversées: la "douceur" est souvent attribuée à la nuit et l'aurore s'associe aisément aux valeurs qui s'opposent directement à "vide". Mais des impératifs rythmiques et phoniques ont sans doute présidé à l'organisation du vers³⁶: les **trei-**ze syllabes se divisent en deux **groupes** dont le premier se termine après "vide"; les deux autres césures à l'intérieur des **groupes** isolent "la nuit vide" d'une part et "sans douceur" d'autre part: le vers contient donc quatre mesures rythmiques; l'identité phonique des "i" est mise en évidence par la juxtaposition de "nuit" et "vide".

Le quatrième vers poursuit le développement particulier amorcé dans le vers précédent. Le dépouillement exprimé ici par "l'homme nu" peut être rapproché, par analogie, de la vacuité de "nuit vide", du vers 3, mais ce dernier syntagme se rattache plus directement encore à "désert", qui termine le quatrième vers. Le fait d'associer "l'homme nu" à "désert" marque bien une insistance visant à souligner le caractère négatif des éléments issus de la conscience. A ce propos, la strophe IV, consacrée exclusivement au "tu", rappelle la deuxième, consacrée exclusivement au "je", et qui avait pour objet la conscience négative du "je". C'est d'abord la reprise du terme "homme" dans des contextes similaires qui aura suggéré ce rapprochement:

Je ne demandais que ma part d'homme
assoiffé de lambeaux (II,3)

Tu savais l'homme nu parmi son désert (IV,4)

³⁶ Grandbois a sans doute voulu éviter aussi toute possibilité de cliché.

Dans les deux vers, l'homme subit un état de dépouillement élaboré explicitement. Ce recouplement peut révéler une articulation fondamentale qui sera dégagée plus loin.

Le dernier vers de la strophe IV s'organise en relation avec le vers précédent. En effet, l'adjectif possessif, dans "sa souffrance", renvoie à "l'homme nu". La notion de souffrance était déjà suggérée dans la strophe IV. Ici, sa mention explicite demeure pertinente puisque le vers présente une tournure synthétique susceptible de constituer un terme au développement en cours. Les représentations négatives attribuées à la conscience du "tu" ne peuvent conduire qu'à la mort, exprimée métaphoriquement dans "prochain cadavre". Mais les relations entre les trois termes: "homme", "souffrance", "prochain cadavre", demeurent obscures. Le comparatif "comme" suggère faussement un rapport d'identification entre "souffrance" et "prochain cadavre". Il semble que ce comparatif signifie plutôt ici: "en tant que", et qu'ainsi la "souffrance de l'homme" soit causée spécifiquement par la conscience qui actualise et concrétise la mort. Enfin, l'épithète "prochain" révèle une appréhension qui sera développée dans la strophe suivante. L'ensemble de la strophe présente donc une certaine régularité rythmique. Les mesures identiques se succèdent et renforcent l'impression de désenchantement et de progression irréversible vers un destin tragique.

La deuxième strophe de la séquence IV est bâtie sur le même modèle que la précédente: un vers d'ouverture suivi d'une série anaphorique. Elle se situe aussi dans un même temps. Le premier vers reprend plusieurs éléments de la fin de la strophe précédente. Il s'ouvre par la conjonction de coordination "Et" qui unit les deux strophes et produit

un enchaînement avec le vers précédent. Il reprend "souffrance" et "prochain" dans des positions semblables à celles qu'ils occupaient plus haut. Et ces reprises entraînent des conséquences importantes. Ainsi, le "je" s'identifie indirectement à "l'homme nu" de la strophe précédente, car la souffrance qu'il s'attribue rappelle le même terme du dernier vers de la strophe IV, lui-même rattaché à "l'homme nu". Ce rapport est confirmé par les liens, déjà mis à jour, qui unissent les vers 3 à 5 de la strophe IV et la strophe II. Le "je" est alors associé à un destin négatif. Le verbe "vivait" offre un niveau élevé d'information parce qu'il contraste avec son contexte. En effet, la mention de la mort précède immédiatement le lien de coordination du début du vers. De plus, le terme "souffrance" - ici sujet de "vivait" - est relié de très près à la mort par sa première occurrence. Une métaphore singulière est ensuite mise en oeuvre: la "souffrance" du "je" est alimentée par les "serpents de ton prochain oubli". Avec "souffrance", le terme "serpents" vient encadrer le verbe "vivait". Ces éléments négatifs contribuent donc à réduire l'impact positif généralement attribué à l'action de vivre. Mais l'utilisation de "serpents" permet aussi de faire ressortir la présence de "prochain oubli". En raison de son imprévisibilité dans le contexte, "serpents" dispense un haut niveau d'information, et ses connotations négatives modifient plus efficacement "oubli". Ce dernier terme, qui se définit d'abord par une négation, retrouve alors une portée plus active. Le groupe "prochain oubli" peut être couplé avec "prochain cadavre" du vers précédent, à cause des épithètes. Ainsi, l'"oubli" s'identifie à la mort. Ce premier vers présente donc une confrontation "je" - "tu". Accusé plus haut d'avoir provoqué l'action dévastatrice du feu, le "tu" est mis en cause direc-

tement dans une incidence temporelle du destin.

Les vers 2, 3 et 4 peuvent être groupés parce qu'ils réfèrent au "tu" par l'usage de l'adjectif possessif et parce qu'ils forment un mouvement intégral d'accentuation. Le vers 2 s'ouvre par le participe présent "guettant" dont les six occurrences forment la série anaphorique de la strophe, et dont le sujet demeure "ma souffrance" du premier vers. Il constitue une extension et une élaboration du vers précédent. Le syntagme "guettant l'heure", par ses connotations de fébrilité et sa référence au temps, renvoie à "prochain oubli". En effet, le choix du verbe "guettant" se justifie ici par la présence de "prochain" qui indique une imminence. Le groupe métaphorique "couteau de ton absence" est établi sur le modèle du vers précédent: "serpents de ton prochain oubli". Placés en même position dans le vers, ces alliances de mots réunissent un terme concret et un déterminatif abstrait. De plus, "absence" et "oubli" partagent des connotations similaires³⁷. Et comme dans le premier vers, l'impact de "couteau" décuple les valeurs négatives d'"absence". Autrement, celles-ci sont estompées en raison du caractère particulier d'"absence", qui exprime une privation. L'action développée au vers 2 sera partiellement reprise dans le vers suivant:

Guettant l'ombre où se perdrait ton ombre

Même si la dimension du temps est mise en cause implicitement, c'est avant tout l'acte même de la disparition qui est anticipé. Dans les deux vers précédents, cette disparition était annoncée par des substan-

³⁷ Il en est de même pour "serpents" et "couteau" qui représentent des menaces mortelles pour le "je".

tifs: "oubli" (V.1) et "absence" (V.2). Ici, c'est le verbe "se perdrait" qui est utilisé et qui vient concrétiser la démarche appréhendée du "tu". La double occurrence du terme "ombre" constitue aussi un apport plus concret. Dans le vers précédent, le verbe "guettant" présentait des connotations d'attente, à cause de sa juxtaposition à "l'heure". A présent, c'est la dimension visuelle du verbe "guetter" qui se manifeste davantage. L'efficacité et la vigueur du mouvement décrit sont augmentées par la reprise d'un terme auquel on attribue alors un sens différent. Objet de "guettant", "l'ombre" réfère à un lien susceptible d'absorber l'"ombre", objet de "se perdrait", qui représente le "tu". Ainsi, le caractère irrémédiable de l'action redoutée apparaît nettement: porteurs de représentations différentes, les termes utilisés n'en sont pas moins identiques, et à ce titre ils annoncent une fusion parfaite et irréversible. Enfin, le vers 4 constitue le sommet de la gradation amorcée au deuxième vers. Il reprend l'action déjà présentée et la prolonge. Sa formulation est apparemment contradictoire puisque les deux moitiés de vers semblent s'exclure l'une l'autre. En effet, l'attente d'un "premier mot" s'avère absurde si "morte" exprime un état attribué au "tu". Dans cette optique, la démarche exprimée par le verbe "guettant" placé en série anaphorique apparaît d'autant plus inutile qu'elle se déploie systématiquement. Le caractère dérisoire et désespéré de l'action du "je" est mis à jour. Mais le déterminatif de "visage" peut avoir une valeur comparative, pour exprimer alors une ressemblance. L'expression: "le premier mot" évoque un moment précis, un événement qui situe une limite de temporalité, comme "l'heure" du vers 2. Par ailleurs, elle fait appel à une dimension sonore, à la suite de la référence visuelle du vers précédent. Le terme

"visage" introduit le premier élément corporel depuis la strophe III. Associé à la mort, il produit un impact d'autant plus important qu'il implique l'être. Un cycle est alors complété:

mort ———> oubli ———> absence ———> mort

Les liens qui unissent la mort, l'"oubli" et l'"absence" ont déjà été précisés. Et le dernier mot du vers 4 s'inscrit à son tour dans ce contexte de disparition. Ainsi, la mort se révèle un centre vers lequel convergent les lignes de force de la séquence IV.

Le vers 5 marque un retour aux références impersonnelles et plus générales. Avec la référence à la mort au vers précédent, un point ultime a été atteint. A présent, une orientation différente est nécessaire. Et la quatrième séquence présente ainsi une structure symétrique: les éléments cosmiques déchaînés qui se manifestent au début de la strophe IV reviennent maintenant. Les rapports entre le "je" et le "tu" sont donc encadrés: ils acquièrent une dimension globale qui décuple les conséquences de l'affrontement; ils s'organisent à l'image des lois du monde. Une telle vision, empreinte de fatalisme, vient cristalliser l'esprit de l'action réitérative du "je". Dans le vers 5, le syntagme "noeud profond" se rattache à "premier mot", "l'ombre" et "l'heure" des vers précédents. Il exprime une concentration plus autonome que "l'heure", et cependant moins précise; il est moins diffus que "l'ombre" et plus essentiel que "le premier mot". En ce sens, il prolonge la gradation dans les objets de "guettant" car il annonce un coeur, un centre et un secret dont l'importance est accentuée par l'usage de l'épithète "profond". Le terme "cyclones" renvoie aux manifestations cosmiques rattachées au feu dans les strophes I et IV. Le syn-

tagme "cyclones inévitables" peut être couplé avec "torche implacable". Les épithètes partagent une finale phonique identique et présentent des connotations similaires. Ainsi, le feu se manifeste en filigrane et prolonge son action fondamentale.

La recherche d'une formulation synthétique se poursuit dans le vers 6:

Guettant le Signe et le Nombre choisis

Ici, le message présente une grande extension, mais sa compréhension est réduite. De plus, le niveau d'abstraction s'élève davantage. Ainsi, le "je" n'a plus aucune prise sur le "Signe" et le "Nombre" qui ont été "choisis" à son insu et qui échappent à son entendement. Le fatalisme qui se manifestait plus haut atteint un point ultime. L'utilisation de majuscules au début de "Signe" et de "Nombre" confère à ces représentations une valeur sacrée et définitive. L'événement redouté perd tout caractère épisodique et s'identifie à un destin tragique. Le vers 6 complète donc et résume les quatre vers précédents.

Le vers 7 s'oppose au précédent par l'aspect concret de sa formulation. Un tel changement appelle une signification particulière. Dans ce drame qui oppose le "je" au "tu", le monde est impliqué ainsi que les lois qui régissent les manifestations cosmiques. De plus, une interaction est mise en oeuvre entre les sujets et ces manifestations qui s'identifient au destin tout en le subissant. Le coeur du problème demeure par ailleurs la rupture de l'androgynie décrit dans la séquence III. Et l'organisation de la strophe vise précisément à redonner sa vraie dimension à la confrontation des sujets. La position du vers 7 contribue à dissiper tout caractère épisodique manifesté dans sa formulation.

Les conséquences de la rupture entre les sujets sont portées bien au-delà de l'histoire individuelle. La présence d'une épithète identique permet de rapprocher les vers 7 et 4. Et ce couplage s'organise en forme de chiasme: "pitoyable sourire" se rattache à "visage de morte" tandis que "première trahison" rappelle "premier mot". Le système d'imbrication de la strophe révèle les rapports étroits développés entre la mort, la "trahison", l'"absence" et l'"oubli". Mais les épithètes "premier" et "première" impliquent l'existence d'une série; elles situent "mot" et "trahison" au début d'une répétition, contrairement à "absence" et à "oubli"³⁸. D'autre part, les vers 1, 2 et 3 annoncent plutôt une rupture définitive. La "première trahison" peut se situer dans l'histoire individuelle du "tu" ou du "je" et appeler alors un terme définitif. Elle peut se situer aussi dans l'histoire commune des sujets et constituer le début d'une vie d'amertume et de compromis. Finalement, la cause de la souffrance du "je" dans la strophe V est issue d'une appréhension plutôt que d'un fait décrit. Dans ce rappel du temps passé, les sujets sont ensemble, mais chacun est muré dans sa solitude. Il y a eu éclatement de la fusion du "je" et du "tu" et la condition d'androgynie a été anéantie. Le "nous" n'existe plus; il a fait place au "je" et au "tu". Cette rupture alimente l'appréhension d'une autre rupture causée par le temps et les conditions de vie de l'homme.

³⁸ Le cas d'"oubli" demeure équivoque puisque "prochain oubli" peut se situer dans une série. Mais le contexte immédiat semble réfuter cette interprétation.

La séquence IV présente donc deux séries d'accumulations qui démontrent, dans le rappel d'un état passé, la connaissance du "tu" (stro. IV) et la lucidité du "je" (stro. V). Mais les représentations mises en cause sont totalement négatives et s'opposent donc à la séquence précédente. Elles annoncent aussi le développement de la séquence finale.

La dernière séquence expose un mouvement régressif qui semble avoir été préparé par tout ce qui précède dans le poème. Contrairement aux autres séquences, tous les verbes sont au présent; ils expriment le souhait et la volonté. L'évocation des états antérieurs a donc conduit à ce qui semble être un point de résolution. La séquence V découle des autres séquences qui servent à l'expliquer et à la justifier. Il faut signaler aussi l'absence du "tu" dans ces deux strophes.

La sixième strophe est organisée en construction symétrique, selon le modèle de la troisième strophe. Les premier et dernier vers s'ouvrent par le même terme (l'interjection "Ah") tandis que les vers encadrés sont en série anaphorique. Ici cependant, l'identité de ces amorces n'est pas évidente au niveau phonique: l'élision du "e" au vers 3 ne laisse que la consonne initiale du "que". Il faut souligner le parallélisme de la forme syntaxique qui réunit les quatre vers: sans l'encadrement émotif des deux interjections, toute la strophe serait en série anaphorique. Le premier vers, s'ouvrant par l'interjection "Ah", marque une pause après la strophe V et situe la suite à un niveau émotif particulier. Le verbe: "que soient noyées" est un subjonctif présent qui remplace l'impératif. Sa forme passive permet de définir nettement le résultat réclamé. La formulation d'un souhait rappelle la requête constituée par les cinq occurrences de "Je me de-

mandais" à la strophe II. Le pessimisme déployé alors atteint ici un point culminant: le "je" réclame la suppression des possibilités d'accès à l'absolu. L'utilisation du verbe "noyer" produit un effet particulier en raison de ses rapports antagonistes avec le feu. Même si ce verbe est porteur de valeurs négatives, il ne constitue pas moins un pôle opposé au feu. Et dans le poème, ce dernier élément est associé à un ensemble prépondérant de représentations négatives. Le verbe "noyer" présente donc ici un niveau d'information plus élevé en raison de son imprévisibilité dans le contexte. Cependant, cette évocation indirecte de l'eau peut rappeler les "mers" de la strophe III. La mention de l'absolu est ainsi reliée deux fois à l'environnement aquatique. Enfin, l'usage de la pluralité dans l'expression de l'absolu ou de ses représentations analogiques s'impose à nouveau ici. Le syntagme "les clefs des portes d'or" se rattache aux "éternités" et aux "mers indéfinies" par son nombre. L'utilisation du singulier dans "les clefs des portes d'or" aurait conféré un caractère d'unicité essentielle à la procédure de passage à la totalité. Mais la multiplicité peut devenir un signe d'identification si elle est utilisée systématiquement; elle suggère aussi une forme de démesure.

Le second vers de la strophe VI se rattache au précédent par l'utilisation de la forme passive ainsi que par la reprise d'un acte d'abolition. En effet, le groupe verbal: "que soient noyées" exprime un souhait d'anéantissement de valeurs positives; "Que soient maudites" signifie aussi un tel rejet violent. Cette fois cependant, ce n'est pas la vie qui est directement impliquée, mais le sacré. L'apport de "maudites" révèle alors un nouveau lien avec le premier vers. Car si

ce terme réfère au sacré, il rappelle le syntagme "clefs des portes d'or" qui se rattache à la totalité. Les souhaits formulés sont donc liés par un rapport d'identité: dans le premier vers, on demande la destruction de la possibilité d'accès à l'absolu; dans le second, le groupe verbal "Que soient maudites" constitue aussi une requête appelant une disjonction d'avec le sacré. L'envergure de ce point de vue annonce déjà la proximité du terme du poème. Des forces globales et irréversibles sont suscitées ici, répondant à la démesure du feu au début du poème. Le rejet des "paumes tièdes sur un front perdu" représente la dénonciation d'un geste passif et temporaire, où le contexte invite à relier "paumes tièdes" au "tu", et "front perdu" au "je". Le syntagme "front perdu" rappelle en effet la strophe II où le "je" s'exprimait exclusivement: le "front" est un élément corporel au même titre que ceux évoqués dans la strophe, et "perdu" renvoie au "désespoir" et à "l'humiliation". Quant au syntagme "paumes tièdes", il synthétise l'attitude du "tu" qui entretient des rapports de démesure avec le feu (strophes I et IV), qui a partagé une promesse de fusion avec le "je" (strophe III) et qui est intégré dans le déroulement des lois du monde (strophes IV et V). En outre, l'usage du démonstratif "cés" contribue à confirmer cette référence particulière. Dans cette optique, il y aurait donc une opposition entre "paumes tièdes" et "front perdu" puisque ce dernier syntagme s'identifierait à l'auteur des imprécations. Par ailleurs, l'épithète "perdu" partage des connotations avec "maudites". Ainsi, un destin identique à l'ensemble des autres syntagmes du vers est réclamé pour les "paumes tièdes". Car celles-ci ne peuvent renverser la situation tragique. Elles ne représentent qu'un baume qui apporte un apaisement partiel et momentané mais ne résout rien d'une fa-

çon définitive. Un tel compromis est refusé par le "je". Dans les vers 1 et 2, ce dernier réclame donc l'abolition d'éléments dont les apparences positives ne servent qu'à fausser la perspective réelle. Les verbes employés dans ces vers pourraient être inversés. Le groupe verbal "Que soient maudites" présente des affinités avec le caractère sacré des "clefs des portes d'or", tandis que la notion de "noyade" s'associe davantage avec les parties du corps humain que sont les "paumes tièdes" et le "front perdu". Mais l'ordre utilisé permet d'introduire une dimension organique dans le premier vers; il met aussi en relief la portée des "paumes tièdes" en les rattachant indirectement au sacré.

Les imprécations des deux premiers vers visaient des éléments extérieurs au "je". Le troisième vers présente plutôt une réclamation directe dont le résultat transformera le destin du "je":

Qu'une nuit sans fin déroule sur moi ses voiles de plomb.

Un autre parallélisme peut s'établir entre le bloc des vers 1 et 2 et le troisième vers: à deux reprises le "je" a rejeté des valeurs positives dans une certaine mesure, tandis qu'ici le mouvement est complètement inversé puisque des valeurs négatives sont sollicitées. Le syntagme "nuit sans fin" rappelle "nuit vide" de la strophe IV. Ainsi, la vacuité et le néant s'associent à l'éternelle durée. L'usage de l'article indéfini devant "nuit" indique bien qu'il s'agit d'une nuit particulière que la suite du vers contribue à définir. Un rapport d'identification relie justement "nuit sans fin" à "voiles de plomb". Plus précisément, ce dernier syntagme constitue une manifestation de la "nuit". Les rapports antithétiques qui relient "voiles"³⁹ et "plomb"

³⁹ Le terme "voiles" avait été utilisé au dernier vers de la troisième strophe, mais le contexte lui conférait un sens nettement différent.

ainsi que la seule portée sémantique de ce dernier terme révèlent une charge et une démesure qui se lient naturellement à "nuit sans fin".

Finalement, l'action mise en oeuvre avec le verbe "dérouler" correspond à un ensevelissement. Six mesures assurent au vers une **division** rythmique qui suggère un mouvement progressif, irréversible.

L'appel du "je" vise donc indirectement la mort.

Le quatrième vers poursuit le développement du précédent. Après avoir appelé l'ensevelissement, le "je" évoque un "charnier":

Ah qu'une fleur insensée pousse sur ce charnier.

Il y a donc accentuation, car même si le "charnier", précédé d'un démonstratif, réfère au cas précis du "je", il ne désigne pas moins un lien qui peut être plus vaste. D'autre part, la terre entière est sans doute visée. Une telle généralisation s'inscrirait logiquement dans la structure du poème, où le passage de la situation des sujets à celle de l'homme universel est fréquent.

Les vers 3 et 4 réclament tous deux l'accomplissement d'un acte. Mais une opposition apparaît: le syntagme "nuit sans fin" est porteur de valeurs négatives tandis que "fleurs" est positif. De fait, c'est l'épithète "insensée" qui donne à l'ensemble sa juste portée. Dans ce mouvement de régression du sujet, dans cette anticipation d'un destin tragique, les lois du monde demeurent inchangées. La "fleur" "pousse" toujours, et, dans sa lucidité, le "je" dénonce le caractère "insensé" de ce phénomène. De même que les "paumes tièdes" sont un baume, une illusion qui retarde l'échéance, la "fleur" constitue une représentation faussée par rapport au destin du monde. Enfin, la mise en rapport des premier et dernier vers de la sixième strophe révèle l'écart entre les

étapes: on passe du rejet des ambitions d'absolu à la conscience tragique du monde.

Deuxième partie de la séquence V, la strophe VII constitue le terme du poème. Elle se distingue d'abord des autres strophes par sa brièveté. Les imprécations et les souhaits de la strophe VI trouvent ici un prolongement, mais c'est le "je" qui est directement impliqué. En effet, le terme "je" apparaît pour la première fois depuis la deuxième strophe, où il était le sujet d'une formulation restrictive présentée en série anaphorique: "Je ne demandais qu(e)...". A la strophe VII, il s'agit aussi d'une tournure restrictive: "Je ne veux plus qu'enfoncer...". Ces rapports sont d'autant plus significatifs que le "je" ne sera pas explicitement nommé ailleurs. L'affirmation nette du sujet se manifeste donc dans un appel visant d'abord une forme de fadeur et progressivement, une régression plus irréversible. La mort apparaît alors comme un terme conséquent à cette progression. Tous les repères fondamentaux de la temporalité sont impliqués: on passe du passé (stro. II) au présent (stro. VII) qui implique un terme futur. L'attitude restrictive du "je" constitue donc une ligne de force du poème; elle sera cristallisée dans la chute négative. Enfin, une accentuation est décelable par le seul choix des verbes. A la strophe II, le verbe "demander" déployait une force plus grande que celle de son sens initial grâce à la réitération: ses cinq occurrences réduisaient son caractère épisodique et partiel. Plus intériorisé, le verbe "vouloir" de la strophe VIII implique une détermination qui épouse l'être plus profondément et plus complètement, et les conséquences de sa mise en oeuvre s'accordent avec l'ouverture que suggère la fin du poème. Il s'agit bien ce-

pendant d'une volonté qui n'est que formulée et qui ne s'accomplit pas dans les faits. L'adverbe "plus" implique l'abandon de certaines options par suite de l'écoulement du temps: il contribue à consolider la cohérence du terme du poème. Le verbe "enfoncer" se révèle à prime abord une suite à l'ensevelissement souhaité dans la strophe précédente. Ses compléments d'objet: "ma nuque et mes doigts" rappellent d'autres parties du corps évoquées aux strophes II, III et VI, même si elles ne constituent aucunement des reprises. L'ensemble du mouvement peut évoquer un corps qui se couche puisque le contact avec le "délire" s'établit au niveau de la "nuque" et des "doigts". L'allusion à la mort au vers 2 sera donc appuyée par ce comportement. Enfin, le terme "délire" se présente comme un lien dans le développement métaphorique du vers. Il peut être rattché paradoxalement au feu, que le sujet rejetait, à cause de la fulgurance mise en cause et de l'animation intense et désordonnée. Mais les représentations effectives de "délire" seront élaborées au vers suivant.

Le second vers de la septième strophe constitue un développement rattaché au dernier terme du vers précédent. Son autonomie semble donc compromise en dépit de la présence de deux syntagmes percutants: "froid brûlant" et "dernière solitude". Le verbe "veiller" rappelle "guettant" de la strophe V, dont l'importance est confirmée par ses six occurrences. Dans un mouvement similaire, la "souffrance" du sujet à la strophe V agit en contrepoids à des valeurs négatives qui lui sont extérieures. Le syntagme "froid brûlant" présente une antithèse évidente et précise: l'épithète s'oppose directement à son substantif. Le terme "froid" est porteur d'un haut niveau d'information à cause de sa nouveauté dans le contexte tandis que "brûlant" s'associe directement au

feu. L'ensemble constitue l'union des contraires et se rattache à l'immobilité et au caractère absolu de la mort. Car le "froid brûlant" représente un aspect ou une manifestation de la "dernière solitude". Le terme "solitude" vient cristalliser la rupture de l'androgynie. Et seul le cheminement complet du poème a sans doute permis d'accéder à l'évidence d'une telle dénomination. L'épithète "dernière" rappelle la prise de conscience antérieure du sujet tout en désignant un point ultime. La volonté de régression du sujet conduit donc à l'annonce de la mort.

*

*

*

Les divisions du poème doivent maintenant être revues à la lumière de la description: c'est ainsi que les structures importantes du poème se dégageront et que l'unité de l'ensemble se dessinera. Mais elles suscitent d'abord plusieurs questions. Ainsi, le feu sert d'amorce au poème; il occupe l'ensemble de la première strophe mais n'est plus mentionné dans les strophes II et III. Pourtant, la première strophe se termine par une question qui implique le feu. Celui-ci ne réapparaît que dans les deux premiers vers de la strophe IV. Le feu serait-il un prétexte mal intégré servant de mise en oeuvre au poème? Est-il un catalyseur qui force la confrontation des antagonismes en présence? Quoi qu'il en soit, le feu s'impose en tant que représentation métaphorique liée aux principaux éléments du poème, et cette fonction se révèle indispensable, car son absence enlèverait toute signification à l'intervention du feu. D'ailleurs, dans la première strophe, le feu

n'est pas défini en lui-même; il se fait connaître par son action et par ses effets.

La portée sémantique du feu s'établit par identité ou par opposition dans le poème. Ainsi, à la fin de la première strophe, la "frayeur" du "tu" révèle, par opposition, le caractère négatif du feu: la violence démesurée contraste en effet avec la vie du sujet. Cependant, des aspects positifs se manifestent en même temps. Les vers 2 et 3: "Avec des cris montant jusqu'aux toits du monde/Avec ce cri lourd des astres ébranlant le silence sidéral", présentent implicitement une révolte contre le monde et ses lois immuables. Le "feu gris" est donc porteur de valeurs ambivalentes. A la deuxième strophe, l'intervention du "je" constitue une opposition à l'action du feu. Celui-ci s'avère négatif en raison de sa trop grande activité et de sa violence. Mais l'attitude du "je" devient elle-même progressivement négative, atteignant finalement le "désespoir". Donc, à nouveau par opposition, le feu se révèle positif, et la révolte qu'il représentait gagne en signification: l'engourdissement et l'inconscience délibérée exprimées par le "je" rencontrent une opposition. La troisième strophe permet de mieux situer l'attitude régressive du "je" en montrant que celle-ci est issue d'une réaction antérieure. Le "nous", conjonction du "je" et du "tu", baigné dans une plénitude où se déploient une somme de virtualités et un espoir total. L'écart entre cet état et la condition d'après la chute constitue une justification du comportement des sujets. A la strophe IV, le feu s'identifie aux représentations négatives qu'il précède. Il semble en effet que ses valeurs soient inopérantes dans le contexte. Seuls son caractère incontrôlable et sa démesure sont mis

en oeuvre afin d'élaborer des analogies avec les rapports de l'homme dans le monde. Effectivement, les sujets n'ont plus de prises sur le monde. A l'image de leurs relations avec le feu, ils ne peuvent plus contrôler positivement le monde et ses lois vitales. La "souffrance", la mort et "l'oubli" règnent. Si le feu n'est pas mentionné directement après le deuxième vers de la strophe IV, son ambivalence n'en sera pas moins rappelée implicitement au dernier vers du poème. Le syntagme "froid brûlant" contribuera justement à cristalliser la constitution métaphorique essentielle du feu. Puisqu'il se rattache à "dernière solitude", le syntagme "froid brûlant" est négatif. Or, l'élément "froid", qui est le substantif, s'oppose directement au feu par le biais sensitif. Ce dernier se révèle donc relativement positif. Mais "brûlant" se rattache de la même façon au feu et cette fois, en s'identifiant directement à lui. L'ambivalence s'impose donc finalement. Dans le poème, le feu demeure une puissance universelle susceptible d'exercer une action tantôt positive, tantôt négative⁴⁰. Le choix de sa polarité s'exerce en fonction de l'état du sujet auquel il sera confronté.

A la lumière de la description du poème, l'unité des séquences se précise davantage. La première est composée de la strophe I et met en scène le feu. Le paradoxe implicite contenu dans le syntagme "feu gris" demeure inexpliqué et l'on insiste sur les conséquences du feu plutôt que sur le feu lui-même. Toutefois, celui-ci présentera par une comparaison l'image d'un élément fondamental, unique et indestructible.

⁴⁰ Le paradoxe implicite contenu dans l'expression "feu gris" annonçait déjà une structure ambivalente.

Ayant donné naissance à ce feu, le "tu" sera dénoncé comme responsable et victime des conséquences malheureuses entraînées par ce geste. Enfin, l'ensemble se termine par une interrogation qui appelle un développement subséquent.

La deuxième séquence vient ensuite s'opposer à la précédente. En effet, le "je" entre en scène et se manifeste exclusivement. La fulgurance fait place à une succession organisée en gradation: on passe peu à peu de la fadeur à la conscience désespérée. Mais la temporalité impliquée ici exclut la succession narrative; l'ordre des vers demeure incessamment supervisé par le sujet.

La séquence III ne comprend aussi qu'une seule strophe; la présence du "nous", qui conjoint le "je" et le "tu", y est exclusive. Elle se situe non seulement dans un temps qui précède l'avènement du feu, mais elle se rattache aussi au commencement total. Un tel contexte favorise donc la formulation des exigences d'absolu. Mais les antagonismes humains persistent: la volonté ferme des sujets contraste avec leur fragilité. Finalement, l'opposition d'ensemble entre le projet et l'accomplissement, entre la virtualité et l'actualisation présage d'un destin problématique attesté par le dernier vers.

La séquence IV est composée de la quatrième et de la cinquième strophe, régies toutes deux par le même modèle: un vers d'ouverture suivi d'une série anaphorique. La formulation initiale peut être placée en parallèle avec la deuxième séquence car elle constitue à son tour un enchaînement à la question posée à la fin de la première séquence. Cependant, la première strophe de la séquence rappelle les con-

naissances du "tu" avant l'instauration du feu tandis que la seconde présente les conséquences de la lucidité du "je". Cette dernière fait état d'une durée dans le passé, qui se prolonge jusqu'au seuil du présent. La confrontation "tu" - "je" entraîne donc l'accumulation d'éléments exclusivement négatifs tout en impliquant des dimensions cosmiques. Le fatalisme de l'ensemble révèle l'action implacable d'un destin tragique.

Les deux dernières strophes forment la cinquième séquence, qui se déroule au présent. Un ensemble d'imprécations précède le retour du "je" qui se manifeste explicitement dans l'expression d'une volonté de régression. Une telle résolution aura été expliquée et justifiée par les séquences précédentes. Finalement, la solitude s'identifie à la mort dans l'annonce de la rencontre ultime des contraires.

Un premier regroupement des séquences est suggéré par les temps du poème. En effet, les quatre premières séquences sont au passé tandis que la dernière est au présent. Il peut être significatif de constater la prédominance quantitative du premier bloc sur le second: le passé s'impose nettement. Mais alors qu'il pourrait servir à définir l'être et à le revaloriser⁴¹, le passé évoqué dans le poème est essentielle-

⁴¹ "Le passé ne contient pas de risque, et sa pensée est repos. Nous voici devant un réel qui ne peut que nous plaire, réel qui se présente en soi, que nous pouvons revivre par mémoire sans effectuer l'effort qui nous empêcha jadis d'en goûter le prix, sans éprouver l'inquiétude qui nous dissimula la beauté des instants anciens lorsqu'ils étaient chargés de l'avenir qui allait les suivre. Et alors que le futur contient notre mort, le passé contient notre être". Ferdinand Alquié, Le Désir d'éternité, P.U.F., (1943), 1968, p. 39. Dans "Le feu gris...", ces valeurs sont inopérantes. Il semble que seules les caractéristiques négatives du passé puissent intervenir.

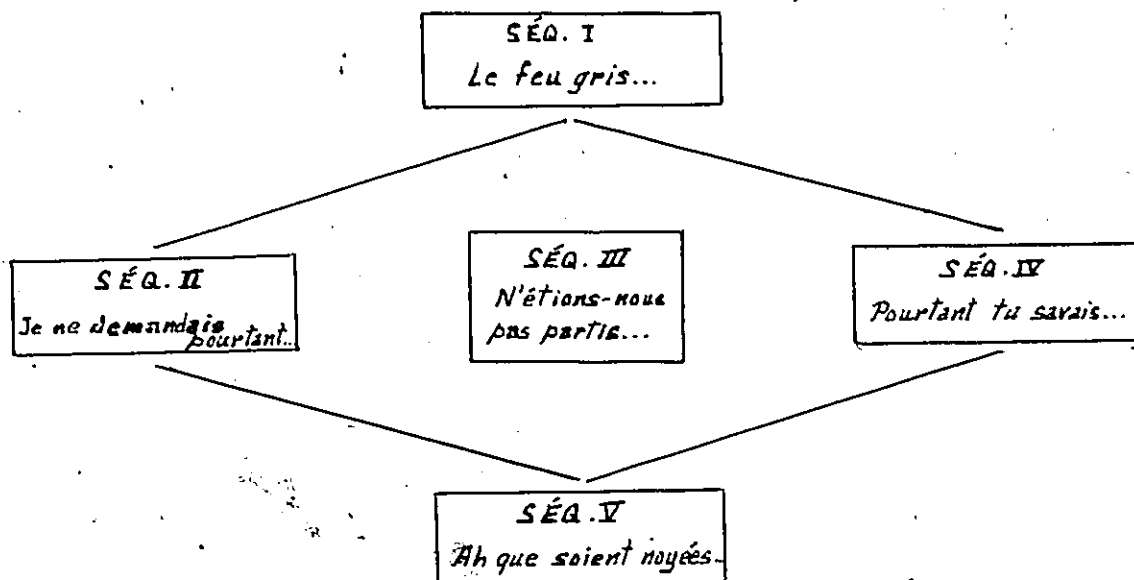
ment négatif ou emprisonné par un terme négatif⁴². Il constitue le fondement et l'amorce du mouvement de régression présentée par la suite. Le fait qu'il soit hors d'atteinte s'impose donc indirectement. De fait, le passé ne peut être transformé ou modifié s'il n'est pas autonome⁴³. Cet aspect donne ici aux assises négatives de l'action du poème un caractère indéfectible. Tous les éléments présentés dans le premier temps demeurent à l'abri d'un renversement éventuel. Quant au deuxième temps, il peut être défini comme une conséquence du premier. Et l'importance de celui-ci produit un effet d'entraînement qui confère à l'expression de la volonté du sujet les attributs d'un fait réalisé, même s'il s'agit effectivement d'une manifestation d'intention. Le second temps découle donc du premier, qui le justifie, mais tous les deux peuvent avoir été formulés dans un ordre inverse à celui de leur apparition. Le mouvement régressif a pu naître d'abord, mais sa formulation aurait révélé une violence si radicale qu'une justification devenait nécessaire. Car à la limite, le recours à la mort est incompatible avec toute formulation personnelle; il exclut la nécessité de l'expression. Ici, l'attitude du sujet semble primer sur le terme final. Elle veut constituer une dénonciation de la condition humaine résultant de l'examen critique des lois du monde. La mise en oeuvre d'un regard rétrospectif a donc pu permettre la reconstitution du chemine-

⁴² La troisième séquence présente bien des éléments positifs mais elle est murée par des éléments négatifs. Ainsi, elle ne débouche sur aucun mouvement libérateur.

⁴³ Le passé du poème n'est pas autonome. Il se prolonge jusqu'au seuil du présent et ne peut s'articuler en fonction de sa nature propre.

ment qui conduit au terme du poème.

Par ailleurs, si l'on respecte totalement l'autonomie des séquences, un tableau peut rendre compte de certaines relations qu'elles entretiennent réciproquement.



La séquence I présente les symptômes du mal qui est la cause du comportement du "je" au terme du poème. Le "feu gris" sert alors de support à la démonstration. Pour les séquences II et IV, l'adverbe "pourtant" devient un point de repère et donne suite à la question de la fin de la première séquence, constituant ainsi un lien marqué. On présente les éléments négatifs issus de la conscience des sujets et qui, de ce point de vue, contribuent à redonner par opposition une valeur positive au feu de la première séquence. Certes, le rappel du feu à la séquence IV est négatif, mais c'est peut-être à cause du contexte tragique de la fragilité de l'homme. Car dans la séquence I, le feu déploie une

force à la mesure des éléments cosmiques; il s'engage dans un affrontement en évitant la dérision. L'homme n'est cependant pas épargné, mais sa situation dans le monde pourrait en être transformée. Le "je" implicite qui supervise le déroulement du poème et joue le rôle d'un locuteur envisage déjà le terme négatif. Aussi le feu apparaît-il alors comme un incident qui vient brouiller le cours des choses, comme une prise de conscience trop exigeante. Par ailleurs, s'il est vrai que les jeux sont faits, l'impertinence et l'inutilité de l'intervention du feu devient évidente. La valeur positive ou négative du feu s'établit donc en fonction des sujets et non dans l'absolu; elle demeure essentiellement relative.

La séquence V découle directement des séquences II et IV. Elle constitue le point ultime, le terme d'une gradation mise en oeuvre depuis la séquence I. Quant à la séquence III, elle assure son autonomie par le fait qu'elle se situe dans un état absolu, dans un commencement autonome, séparé de tout repère. Seule la double occurrence d'une tournure interrogative-négative située à ses premier et dernier vers permet de la rattacher à l'ensemble. L'opposition ainsi manifestée explique à nouveau l'attitude régressive en décrivant ce qui est perdu. Située au centre du poème⁴⁴, la séquence III devient un catalyseur: sa représentation antithétique accentue le cheminement négatif.

⁴⁴ Dans le tableau, la séquence III est entourée par les autres séquences. Dans le déroulement linéaire du poème, elle est précédée et suivie de deux séquences.

L'examen de certains plans sémantiques permet de dégager plusieurs lignes de force du poème. Ainsi, on relève une alternance entre l'activité et la passivité. Dans la première séquence, le feu se révèle l'élément actif par excellence: il s'oppose au "tu" par le biais de la frayeur et, indirectement, au "je" qui formule l'interrogation. Le contexte sous-entend que l'activité du "tu" ne s'est manifestée que le temps de la mise en oeuvre du feu, qui s'avère à présent négatif. Les reproches du "je" ont été sans doute suscités par les ravages du feu mais c'est peut-être aussi le principe même de l'intervention du "tu" qui est visé. La suite du poème incite en effet à croire que le "je" préconise un état de passivité, pour des raisons que les deux dernières séquences révéleront.

Dès la deuxième séquence, une requête du "je", organisée systématiquement, vise la passivité jusqu'à l'extrême, c'est-à-dire jusqu'au renoncement global et au "désespoir". Paradoxalement, le "tu" n'intervient pas ici, même s'il était directement impliqué dans la confrontation avec le feu à la fin de la première strophe.

A la troisième séquence se manifeste le "nous" qui conjoint vraisemblablement les deux protagonistes déjà mis en scène dans le poème. Le contexte s'avère positif et s'oppose à ce qui précède. Ainsi, les sujets peuvent être actifs en soi mais aussi à la faveur de l'orientation disjonctive en cours. Cependant, l'activité favorisée ne s'exerce qu'en principe: seule la double occurrence du verbe "partir", qui encadre les vers intérieurs de la strophe, témoigne d'une certaine initiative. Aucun autre verbe actif n'intervient dans le reste de la strophe où l'on décrit plutôt une attitude, un état des sujets. De plus, l'é-

pithète "l'estés" du premier vers et surtout la comparaison du dernier vers suggèrent nettement la passivité. L'accession des sujets à l'état privilégié présenté ici confère peut-être une certaine puissance, mais cet aspect sera repris plus loin. En somme, le "nous" témoigne d'une activité mitigée, et le seuil qui le sépare de la passivité demeure ténu et mal délimité.

Dans la séquence IV, l'activité se manifeste du côté des éléments négatifs tels le "feu", l'"oubli", l'"absence" et la mort. Le "je" est relégué à un rôle passif par le verbe "guetter" dont il est indirectement le sujet. Il se limite en effet à surveiller le progrès d'actions qui lui sont extérieures. N'ayant aucune prise sur ce qui l'entoure, il ne transforme pas ses conditions de vie et ne peut donc retarder les progrès de la mort; il se cantonne dans la passivité. Quant au "tu", qui a dû être actif lors de la mise en oeuvre du feu, on lui attribue maintenant la connaissance de l'activité négative qui s'exerce sur les sujets. L'action du feu révèle donc sa solidarité avec l'ensemble des manifestations négatives signalées par le "je". Ainsi s'expliquent partiellement les reproches de ce dernier au "tu"⁴⁵. Mais fondamentalement, c'est l'activité du feu en elle-même qui est dénoncée. Le contraste avec la passivité des sujets demeure d'autant plus marqué que le feu se déploie avec fulgurance et démesure. L'évaluation des repré-

⁴⁵ La confrontation entre le "tu" et le "je" se manifeste parce que le "nous" évoqué à la troisième séquence n'existe plus. Déjà, à la fin de la première strophe du poème, la question posée révélait une disjonction entre les sujets. Par la suite, la solitude augmente progressivement son emprise, et le "tu" ne sera plus mentionné à la dernière séquence.

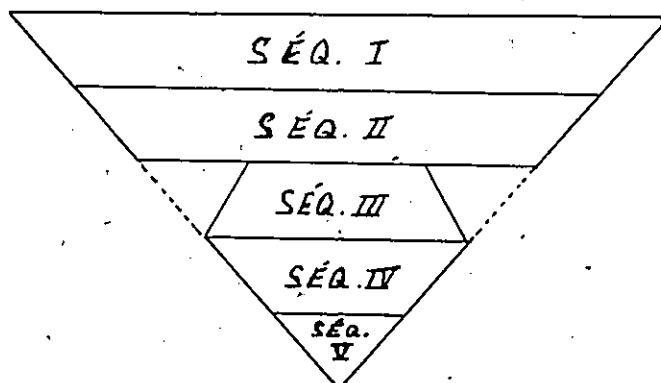
sentations en fonction des pôles "actif - passif" permet donc de préciser le sens de l'intervention du feu.

Dans les deux premiers vers de la séquence V, le "je" réclame une action négative en considérant déjà sa réalisation. L'étape active se trouve escamotée. Aux vers 3 et 4, c'est la mise en oeuvre d'une action négative sur lui-même qui est souhaitée par le "je". Celui-ci adopte délibérément une attitude passive. Dans l'avant-dernier vers du poème, la seule manifestation à tendance active du sujet est formulée: "Je ne veux plus qu'enfoncer ma nuque...". Paradoxalement, cette action n'est pas actualisée puisqu'elle demeure au stade de l'expression d'une volonté. L'intention n'en existe pas moins et vise un terme essentiellement négatif. Ainsi, le seul geste véritablement actif que le "je" s'apprête à poser conduit à la passivité absolue ou plus précisément à la neutralisation définitive des pôles "actif - passif".

L'attraction de la mort s'avère donc irrésistible. Celle-ci progresse sensiblement à mesure que le sujet principal se dépouille. Dès l'ouverture du poème, le refus du feu constitue le symptôme d'un mal qui ronge déjà le "tu" et le "je". La seconde séquence révèle bien les progrès solidaires du dépouillement et de la mort. Bien sûr, la notion de dépouillement peut impliquer une gradation, contrairement à la mort qui marque une rupture. Mais le poème présente justement une dialectique visant à démontrer la vraisemblance d'un cheminement vers la mort. La description a souligné la gradation mise en oeuvre dans la deuxième séquence. A mesure que le dépouillement augmente, les valeurs négatives s'accroissent. Mais cette gradation est-elle réelle? S'agit-il bien d'un compte rendu narratif des étapes franchies par le "je"? A la

lumière de la description du poème, il semble plutôt que ce cheminement soit reconstitué à partir d'une prise de conscience globale. Des rapports d'équivalence peuvent donc être tracés entre les éléments qui composent respectivement chacun des vers. Et c'est en vue du terme du poème qu'une gradation est mise en place. Du premier au troisième vers, on passe de: "un peu de jour et de quiétude" à "ma part d'homme assoiffé de lambeaux". Visiblement, il y a détérioration. Les réclamations s'amoindrissent ou l'accent est déplacé vers des éléments plus négatifs. Enfin, le "désespoir" est évoqué (vers 4), suivi de "l'humiliation" (vers 5). La progression descendante se poursuit mais elle fait appel à des représentations plus précises, plus abstraites et plus définitives. Ainsi, le cheminement vers un point négatif est bien engagé.

Dans la troisième séquence, le processus est inversé, car si la gradation s'avère négative dans un contexte négatif, elle adopte une courbe ascendante dans un univers positif. Ici, les sujets sont gratifiés d'éléments qui devront leur permettre d'accéder à une libération essentielle. L'accumulation présentée aux vers 1 à 5 est organisée systématiquement; elle semble mesurée et voulue. Sa nécessité tient au fait qu'elle s'articule nettement en raison inverse du déroulement du poème. Le schéma suivant pourrait représenter la situation de la séquence III dans le poème:



L'ensemble du poème conduit vers le dépouillement total et la mort, mais la séquence III semble renverser ce déroulement. La pyramide inversée n'est pas pour autant brisée car la séquence antagoniste se subordonne au courant majeur: les tournures interrogatives-négatives qui encadrent la strophe l'indiquent précisément⁴⁶. Néanmoins, c'est dans son autonomie que la troisième séquence renverse la progression vers le dépouillement total et la mort. Et la mention de "l'enfant" au vers 5 - qui constitue le sommet et le terme de l'accumulation - représente un apport déterminant. Malgré ses valeurs de représentation anticipée⁴⁷, "l'enfant" signifie clairement l'affirmation d'un renouvellement vital⁴⁸.

La reprise du cheminement négatif dès le début de la quatrième séquence contribue à définir la troisième séquence comme un catalyseur dans le poème. Celle-ci, en effet, ne modifie pas le cours de l'action; par le contraste qu'elle crée, elle active plutôt la tendance déjà mise en oeuvre. En tant que rappel d'un état privilégié perdu, elle assure une justification à la progression négative en cours. Dans la quatrième séquence, le cheminement conjoint du dépouillement et de la mort est mis à jour. Aux vers 3 et 4 de la quatrième strophe, on décèle une pro-

46 Cet aspect a été explicité dans la description du poème.

47 La formulation du vers indique bien que l'enfant n'est pas effectivement présent mais qu'il est annoncé.

48 "Un aspect essentiel du thème de l'enfant est sa futurisation. L'enfant est un avenir en puissance." C.G. Jung, Introduction à l'essence de la mythologie (avec Ch. Kerényi), Payot, 1968, p. 122.

gression qui va de la "nuit vide" à "l'homme nu parmi son désert". Ce dernier syntagme explicite la notion de dépouillement et la porte à un point ultime. Même si cette quatrième strophe est consacrée exclusivement au "tu", la description a permis de dégager ses rapports avec la deuxième séquence, où le "je" présente sa marche vers un dépouillement de plus en plus marqué. Ici, les possibilités de régénération sont anéanties puisque l'environnement se révèle à l'image de l'être: c'est "parmi son désert" que l'homme est "nu". A ce faite du dépouillement vient se juxtaposer l'évocation de la mort:

Tu savais sa souffrance comme un prochain cadavre.

Ainsi, les deux valeurs négatives se réunissent à ce moment du poème. Et dans la deuxième partie de la séquence IV, elles se manifesteront par l'intermédiaire de représentations communes: l'"oubli", l'"absence". Mais la mort demeure le terme absolu; elle sera mentionnée dans la dernière partie du bloc formé par les vers 2, 3 et 4 de la cinquième strophe. Autour d'elle gravitent les autres éléments négatifs.

Le début de la dernière séquence prépare la résolution finale. La poursuite du dépouillement est assurée à présent par la démarche volontaire du "je". Dans les deux premiers vers de la strophe VI, celui-ci réclame l'anéantissement de certains éléments positifs devenus des vestiges. Le mouvement est non seulement irrésistible mais il doit gagner son propre terme pour devenir totalement significatif. Ses propres limites viendront donc le consacrer. Enfin, la mort est annoncée dès le vers 3 de la sixième strophe, mais plus encore dans la septième strophe: après l'avoir redoutée, le "je" la réclame. Car, à ce stade-ci, les valeurs se métamorphosent. La mort transcende la souffrance et se

situe au-delà de tout caractère épisodique. Elle devient la manifestation d'une rupture existentielle.

La progression conjointe du dépouillement et de la mort constitue une ligne de force essentielle du poème. Parce qu'elles se justifient et s'activent l'une l'autre, ces deux représentations contribuent à préciser la motivation en "je". Celui-ci doit en effet superviser le déroulement du poème afin de rendre plausible la régression finale et éviter ainsi le désamorçage du terme.

La progression du dépouillement à la faveur de la volonté du "je" peut s'expliquer par la présence d'une structure basée sur un antagonisme. A l'origine, c'est la totalité qui est visée; mais les lois du monde interviennent et brisent une telle ambition. Et le "je" rejette alors la vie dans le relatif, qui demeure pourtant la seule possibilité offerte. Il refuse tout compromis et s'oriente à nouveau vers la totalité, cette fois négative. Le poème présente alors ce cheminement vers le dépouillement et la négation. Le refus de la vie partielle, assujettie aux lois du monde, cohabite donc avec la conscience de l'impossibilité d'accès à la totalité.

L'image du feu apparaît justement comme un symptôme du déchirement du sujet. Dans la première séquence, le "je" signale l'évidente disproportion entre le "tu" et cet élément fulgurant. Sans doute faut-il vivre dans l'absolu pour être à la mesure d'un feu aussi fondamental. A ce stade initial du poème, une disjonction importante se manifeste entre le "tu" et le "je": seul ce dernier semble résigné puisqu'il refuse une action susceptible d'activer les rapports de force en présence.

Dès l'ouverture du poème, les jeux sont faits pour le "je", et la défaite semble acceptée. Tout se passe comme si le feu venait troubler le cours douloureux d'une agonie.

La deuxième séquence peut servir d'explication au comportement du "je". Ce dernier utilise la dérision pour décrire la condition humaine et la vie partielle qu'elle entraîne. Les cinq occurrences du verbe "demander" appellent une équivalence entre les objets de la description⁴⁹. Ainsi, "un peu de jour et de quiétude" s'identifie à "ma part d'homme assoiffé de lambeaux" ou à "l'humiliation de mes deux genoux". D'autres rapports s'établissent qui dénoncent tous la vie diminuée mais reconnaissent du même coup sa domination. Dans le contexte, les cinq occurrences du verbe "demander" engendrent des connotations antagonistes: les "demandes" expriment le dépit et signifient finalement une obligation. Le "je" manifeste donc une attitude critique, mais il s'oriente en même temps vers un lieu sans issue.

La troisième séquence constitue un rappel du temps où l'aspiration à la totalité n'était pas empêchée⁵⁰. Si l'ombre de la vie partielle se manifeste avec la mention d'une certaine fragilité des sujets ("Nos doigts comme des oiseaux tremblants"), l'ensemble ne révèle pas moins la mise en oeuvre d'une trajectoire bien orientée vers l'absolu⁵¹.

49 Ce mécanisme a été explicité dans la description du poème.

50 Les rapports qui s'établissent entre le "nous", l'androgynisme, et la totalité, seront mis à jour un peu plus loin.

51 L'élargissement du contexte à l'ensemble des poèmes de Grandbois permettrait peut-être de montrer que la fragilité ne constitue pas une valeur négative proprement dite.

Dans l'optique de la dualité exposée ici, cette séquence s'avère un pôle essentiel dont la vigueur active et nourrit son contraire en lui donnant un impact plus grand. Il ne s'agit donc pas d'une quête effective en vue d'accéder à la libération. Aucun dénouement positif ne viendra rompre le cours négatif du poème. On rappelle plutôt ce qui est perdu afin de justifier et de mettre en relief l'attitude adoptée. On définit l'aspiration à la totalité tout en la situant nettement dans une position disjonctive par rapport au contexte.

Au début de la séquence IV, la démesure du feu est évoquée à nouveau; elle permet de redéfinir implicitement la position des sujets à l'intérieur de la dualité mise à jour. Puis, les vers 3 à 5 de la strophe IV constituent un développement à caractère existentiel qui attribue à l'homme un destin résolument négatif. La gradation descendante s'est donc poursuivie en dépit de l'insertion de la séquence III dans ce cheminement. Déjà, la mort s'avère le seul terme possible. En fait, non seulement l'accession à la totalité demeure impossible, mais la vie même dans le relatif est dévalorisée à l'extrême, c'est-à-dire jusqu'à son rejet. Une telle impasse restreint considérablement les possibilités d'évolution de la trame du poème. Dans la deuxième partie de la séquence IV, l'action destructrice du temps, sera présentée. Puisque tout dénouement se révèle essentiellement négatif, l'écoulement du temps ne peut s'identifier qu'à l'appréhension et à la "souffrance". Dans cette optique, la régression finale apparaît comme une initiative logique et compréhensible.

Dès l'ouverture de la séquence finale, les signes d'une quête de la totalité sont bannis: "Ah que soient noyées les clefs des portes d'or". Mais la vie partielle, qui représente le pôle opposé à l'absolu, est ensuite rejetée à son tour avec une vigueur égale: "Que soient maudites ces paumes tièdes sur un front perdu". Toute nostalgie est désormais inutile, comme toute concession s'avère non viable. La description du poème a permis d'explicitier la fonction des valeurs sacrées impliquées dans ces imprécations. Au seuil d'un terme, le refus solennel des pôles antagonistes doit produire un effet définitif et global. Quand toute équivoque est dissipée, la mort et le néant peuvent être réclamés avec conviction. Et la régression volontaire du "je" conduit finalement à une représentation antinomique de la totalité à présent reniée. Le "froid brûlant" propose en effet l'union des contraires, mais c'est au sein de la "dernière solitude". Le refus des demi-mesures et des compromis aura entraîné le "je" vers une solution aussi radicale. Maintenant, la fin du poème laisse poindre l'envahissement du silence qui accompagne la négation absolue.

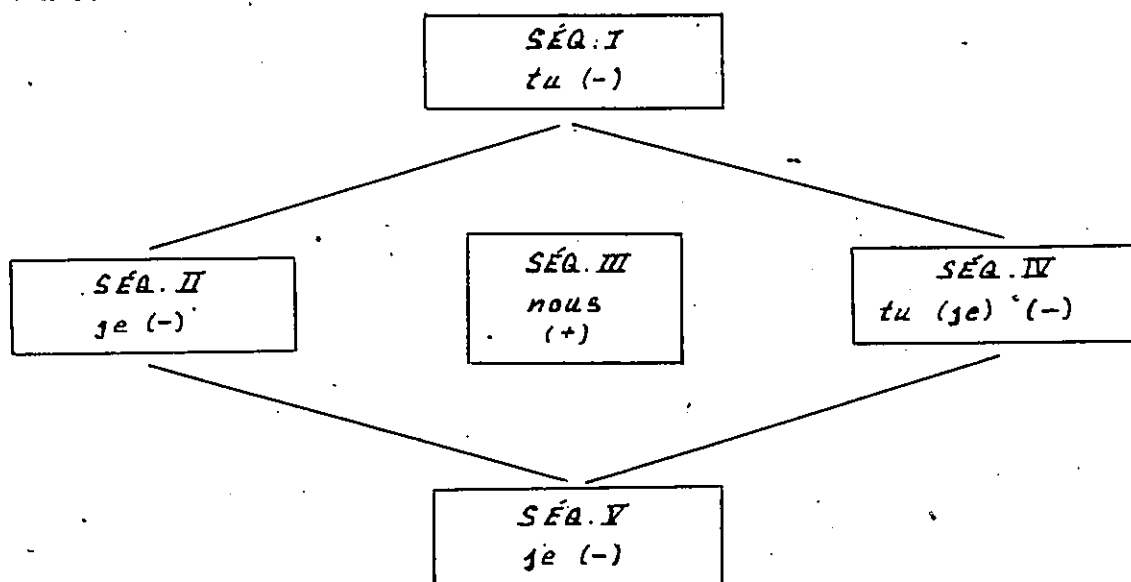
Une autre approche permet peut-être de rendre compte plus totalement de l'organisation du poème. Il s'agit de la considération des pronoms personnels. En effet, la description des occurrences du "je", du "tu" et du "nous" révèle une structure particulièrement importante dans le poème. Un premier tableau présente les pronoms qui dominent dans chacune des séquences:

Séquences

I	-	tu	(4)
II	-	je	(-)

III	-	nous	(+)
IV	-	tu (je)	(-)
V	-	je	(-) ⁵²

Une évidence s'impose: la séquence III, située au centre, est la seule qui présente des valeurs positives; mais elle est aussi la seule à révéler le "nous" dans le poème. Cette observation donnera lieu à certaines remarques plus loin. Cependant, avant d'examiner ce tableau, il serait préférable de l'intégrer au tableau des séquences déjà présenté.



Nous avons déjà montré que le seul ordre d'apparition linéaire des séquences ne peut indiquer leurs liens réciproques. Le tableau ci-haut rend donc compte plus fidèlement de l'ensemble du poème même s'il constitue une interprétation.

⁵² A la séquence IV, le "je" mis entre parenthèses rend compte de la cinquième strophe, où le "je" se manifeste en étant toutefois nommé indirectement par un adjectif possessif. Les signes entre parenthèses qui suivent les pronoms annoncent la polarité des valeurs dominantes dans chacune des séquences.

La part la plus restreinte est celle du "tu": celui-ci apparaît dans la séquence I et partage la séquence IV avec le "je". Dans la séquence I, les quatre premiers vers sont descriptifs et impersonnels; c'est seulement dans le dernier vers que le "tu" se manifeste. Il sert alors de pôle d'évaluation et se révèle même responsable de la mise en oeuvre du feu; mais son autonomie n'est pas pour autant assurée. Il occupera ensuite la première strophe de la séquence IV⁵³, laquelle joue un rôle déterminant dans le poème. En effet, cette séquence constitue la suite logique immédiate de la première séquence. Les rapports entre un ensemble de valeurs négatives et le feu y sont explicités, tandis qu'une progression est ménagée vers le moment de régression ultime du "je". La séquence IV joue le rôle d'une plaque tournante dans le poème et le fait que la critique de la condition humaine y soit explicitée si radicalement ne peut que solliciter la venue du dénouement. Le "tu" est donc mentionné dans chacun des vers de la première strophe de la séquence, mais ce développement s'avère une critique de son comportement. Dans cette optique, il y a disjonction avec le "je". La connaissance attribuée au "tu" participe, sinon d'un savoir universel, du moins d'un savoir partagé avec le "je". Il s'agit donc de constatations empreintes de fatalité. Mais ce niveau de conscience partagé par les sujets entraîne des initiatives différentes chez chacun, et le "tu" est alors critiqué. La disjonction persiste entre le "tu" et le "je" et s'accentue même dans la suite de la séquence jusqu'à l'appréhension d'une rupture totale. Relégué au second plan dans la strophe V, le

⁵³ Comme le "je", le "tu" est indirectement présent dans la strophe V par l'intermédiaire d'un adjectif possessif. Mais c'est le "je" qui contrôle le coeur de l'action dans la strophe et qui la domine.

"tu" n'est pas moins identifié à l'agression de la mort et du néant.

Il disparaîtra au cours de la description de son action négative, et le "je" demeurera seul.

Le "je" se manifeste, directement ou indirectement, dans les séquences II, IV et V. La séquence IV est partagée par le "tu" et le "je", mais ce dernier n'est pas mentionné explicitement: il prend la forme d'un adjectif possessif. Les relations entre les sujets sont alors mises à jour et la disjonction est anticipée. Dans la première strophe de la séquence V, c'est le "moi" qui intervient. Le sujet sollicite la mise en oeuvre d'une action négative et celle-ci doit agir sur lui comme sur un objet passif.

Finalement, le "je" véritable n'est présent que dans la séquence II et dans la deuxième partie de la séquence V. Il n'intervient donc que pour formuler des requêtes restrictives qui adoptent des tournures similaires:

Je ne demandais qu'... (séqu. II)

Je ne veux plus qu'... (séqu. V)

L'écart dans le temps n'exclut pas ici la continuité. La requête antérieure fonde en effet la volonté plus précise, plus déterminée et plus exclusive du présent. Tout se précise et le but visé apparaît finalement. Par ailleurs, le registre précis dans lequel évolue l'action spécifique du "je" permet de définir ce dernier. L'être du "je" se nourrit de fatalisme. Son essence se précise dans la dérision qu'il manifeste par suite de son renoncement amer et lucide. Progressivement, le désespoir est révélé, qui appelle l'action régressive et l'annonce de la mort. L'implication du futur vient donc compléter le cycle de

la temporalité dans lequel s'inscrit le "je". Et toute la détermination méthodique et mesurée qui se déploie corrobore l'authenticité de l'être du "je". Ces éléments expliquent le rejet du feu et renvoient à l'origine même du poème, puisque celui-ci vise précisément à justifier la volonté régressive du "je" et à décrire le cheminement qui y conduit.

En fin de compte, seule la séquence III présente des valeurs positives et met en scène le "nous", qui n'apparaît nulle part ailleurs dans le poème. Mais les représentations impliquées ici échappent aux évaluations habituelles; elles s'avèrent fondamentales et de nature libératrice. Pourtant, le cours négatif du poème ne sera pas renversé. On dirait que l'échec de cette mise en oeuvre se situe dans un temps antérieur bien marqué, et que l'évocation présente n'est qu'un rappel, qui ne peut plus rien changer mais s'inscrit dans la démonstration du poème. Cet échec peut en effet expliquer l'attitude restrictive du "je". Considéré comme la conjonction du "je" et du "tu", le "nous" possède toutefois sa propre identité. Son autonomie est confirmée par sa situation unique au coeur d'une élaboration positive. La richesse existentielle dont il témoigne s'étend même jusqu'au pouvoir générateur de la vie. Le fait que le "nous" soit ainsi aux antipodes du "je" peut être particulièrement significatif. En effet, le poème vise peut-être à montrer que la conjonction "je - tu" qui produit le "nous" permet tout, cependant que la perte de cette conjonction fondamentale déclenche une progression tragique. Dans cette optique, l'appréhension de la rupture avec le "tu" à la séquence IV bénéficie d'un éclairage nouveau. Et les deux derniers mots du poème: "dernière solitude" viennent confir-

mer la valeur de cette approche. Le "nous" s'identifie donc à l'androgyné, qui appelle une explicitation en fonction des représentations mythiques.

L'androgyné représente l'union des principes masculin et féminin. Par extension, il devient l'image de la totalité, de la perfection, puisqu'il permet la fusion des contraires. Unité par excellence, l'androgyné constitue la réunion de toutes les potentialités et s'associe à tous les commencements fondamentaux pour en assurer la réussite⁵⁴.

Dans "Le feu gris...", le "je" et le "tu" portent la conscience tragique du monde lorsqu'ils sont séparés. Mais dès qu'ils se fondent l'un dans l'autre et qu'ils deviennent le "nous", image de l'androgyné, ils retrouvent le libre accès aux valeurs positives et à toutes les virtualités essentielles. La description du poème a montré que le "nous" réunissait à la fois une promesse de fusion amoureuse et un achèvement. Les "anneaux de fiançailles" et les "corps mêlés" représentent en effet deux moments distincts qui se manifestent pourtant simultanément. L'union du "je" et du "tu", identifiés aux principes masculin et féminin, constitue donc la fusion des contraires et l'accès à la perfection: les sujets sont "lestés d'étoiles étincelantes", et leurs "yeux" sont "visés plus loin que les éternités". Ils dominent les lois du monde; plus précisément, ils les transcendent. La temporalité de la troisième séquence semble volontairement brouillée afin d'assurer l'identification à un moment originel. Visiblement, la troisième séquence se situe dans

⁵⁴ Voir: Mircea Eliade, Méphistophélès et l'androgyné, Gallimard, 1962, p. 133-142, et Traité d'histoire des religions, Payot, 1970, p. 351-356.

un temps antérieur à celui des deux précédentes, même si la deuxième séquence se rattache nettement à une durée passée. La confusion qu'entraîne l'effacement des repères favorise donc l'évocation d'un temps mythique auquel se rattache toujours l'androgynie.

La notion de commencement se révèle sous un autre aspect avec la mention de l'enfant:

Nos corps mêlés comme si l'enfant déjà jouait dans nos chairs

L'annonce de l'enfant anticipe un autre résultat de la fusion masculin-féminin et confirme la présence de potentialités. Mais par ailleurs, l'enfant devient lui-même la représentation de l'androgynie⁵⁵. Considéré comme un être originel doué d'une potentialité bisexuelle, celui-ci représente la résolution des contrastes. Il est aussi, selon C.G. Jung, un "avenir en puissance", porteur des forces vitales de la nature. Par extension, l'enfant devient "la poussée la plus forte et la plus inévitable de l'être, celle qui consiste à se réaliser soi-même"⁵⁶. Mais cet enfant n'est qu'annoncé dans la troisième séquence. A nouveau, deux antagonismes se côtoient: la promesse de l'androgynie est associée

⁵⁵ Jacques Blais propose une telle identification dans Présence d'Alain Grandbois, (p. 131, note 30): "L'or verrait ici une allusion à l'androgynat. Evoquant l'image de corps accouplés, l'Androgynie suggère la reconstruction de l'unité originelle. Il est cet être ailé, bisexué, qu'on représente le plus souvent sous les traits d'un enfant, lequel, tout en reflétant l'état d'indétermination d'avant la chute, apparaît comme un sauveur, comme le médiateur qui maîtrise conflits et contrastes, et exerce le temps. (D'après le Dictionnaire des symboles, paru chez Robert Laffont sous la direction de Jacques Chevalier)."

⁵⁶ Voir C.G. Jung, Introduction à l'essence de la mythologie, p. 122-137.

à sa réalisation. La mise en oeuvre du "nous" s'avère donc une recréation. Et la présence de l'absolu dans les "mers indéfinies" s'estompe au profit de l'incertitude et des ténèbres. Quelque chose s'est rompu, qui n'est pas défini, qui demeure informulé.

Le poème "Le feu gris..." serait, dans cette optique, l'histoire de la perte de l'androgynisme. Et cet état prendrait le signe du "nous", absent de tout le poème à l'exception de la troisième séquence. Identifié à la réalisation de l'être, le "nous" permet alors la formulation de certaines hypothèses concernant le "feu" dans le poème.

Il serait périlleux de recourir à un système linéaire de références symboliques pour tenter d'expliquer le rôle du feu dans le poème, car on risquerait de rendre compte du feu seulement, en utilisant le texte comme prétexte. De fait, les possibilités d'interprétation se multiplient en fonction de l'isolement d'une représentation. Dès que celle-ci s'inscrit dans un ensemble organique, la part d'arbitraire disparaît. Aussi faut-il veiller constamment à respecter l'autonomie du déroulement du poème⁵⁷.

De prime abord, il semble paradoxal que le feu soit associé ici à des valeurs négatives. Pourquoi le fait d'allumer un feu se révèle-t-il

57 Il faut ici souligner la distinction entre l'arbitraire dans l'interprétation et les possibilités multiples de sens. Même si l'autonomie de l'ensemble et la solidarité des éléments du poème sont respectées, il ne s'ensuit pas nécessairement qu'un seul sens pourra être mis à jour. Car il est dans la nature même du poème de multiplier les possibilités de sens. Ceux-ci ne s'excluent donc pas nécessairement les uns les autres et peuvent cohabiter. C'est la fidélité à l'ensemble du texte qui demeure l'exigence fondamentale.

une expérience aussi malheureuse? Certes, l'homme peut mettre en oeuvre le feu, qui s'identifie à la vie, mais il ne le contrôle pas pour autant. La maîtrise du feu s'avère un signe de transcendance de la condition humaine; celui qui domine cet élément jouit de certains attributs réservés habituellement au monde spirituel⁵⁸. Dans le poème, les résultats de la mise en oeuvre du feu annoncent donc implicitement le règne de la condition humaine, qui s'oppose à l'évocation de l'androgynisme de la troisième séquence.

La description du poème a mis à jour certains rapprochements entre l'action du feu et la prise de conscience par les sujets d'un destin tragique individuel et collectif. Le "feu gris" pourrait-il donc être identifié à la conscience? Alors, ce seraient les conséquences de cette conscience qui deviendraient redoutables et qui mobiliseraient l'être désarmé. Dans la première séquence, un enchaînement direct entre les "cavernes du coeur" et les "toits du monde" annonce une identification entre le "coeur" et le "monde". Ainsi le feu, dont le caractère fondamental est révélé au vers 4, exerce une action intérieure et extérieure, particulière et générale. Il déclenche d'abord un processus conduisant à la dénonciation de la vie contrainte par les lois du monde, puis il suscite une régression tragique.

Mais quels rapports existe-t-il entre le feu-conscience et le "nous" qui représente la fusion du "je" et du "tu"? Il semble que le feu ne

⁵⁸ Voir M. Eliade, Mythes, rêves et mystères, Gallimard, (1957), 1972, p. 90-91, et G. Van der Leeuw, La Religion dans son essence et ses manifestations, Payot, 1970, p. 49-54.

puisse exercer son action que par suite de l'éclatement du "nous". C. G. Jung affirme: "... c'est que la séparation, le détachement, le fait douloureux d'être mis en opposition qui peut produire la conscience individuelle et la connaissance."⁵⁹ C'est donc au prix de la rupture et de la disjonction du "nous" que la conscience intervient.

Il aurait fallu que l'androgynisme se réalise pleinement pour que toute force contraire soit neutralisée. Quand l'autonomie par excellence de l'androgynisme est rompue, la conscience surgit, mais elle ne peut être que corrosive, "rongeant les cavernes du coeur", puisqu'elle est subéquente à une dégradation. De toute façon, l'action de la conscience demeure ambivalente: "Toute conscience est, semble-t-il, conscience d'une présence... Cependant, la conscience humaine apparaît à bien des égards comme une conscience de l'absence: la pensée de ce qu'elle saisit est liée pour elle à la pensée de ce qui lui échappe."⁶⁰ Dans le poème, c'est fondamentalement une conscience de l'absence qui est mise en oeuvre, suivie d'une conscience de l'imminence de l'absence et du néant.

C'est donc l'éclatement d'un être autonome et fondamental, le "nous", qui permet le surgissement de la conscience. Dans une telle optique, le "je" et le "tu" peuvent être considérés comme des parties constitutives de cet être: le "je" étant la part de l'être qui s'identifie à

⁵⁹ Introduction à l'essence de la mythologie, p. 132.

⁶⁰ F. Alquié, Le Désir d'éternité, p. 1.

l'existence et le "tu", le pôle de la connaissance. En même temps qu'il provoque l'action négative du feu, le "tu" se situe au cœur de l'appréhension de l'absence; il active le cheminement vers la régression. Quant au "je", il est directement mis en cause par suite de l'initiative du "tu". Il accède à la conscience désespérée du monde par une progression qui est rappelée à la séquence II. S'il prend à partie le "tu", c'est que la transformation existentielle qu'il subit l'entraîne vers une impasse. Et le déséquilibre qui s'accroît entre le "je" et le "tu" atteint un point culminant à la fin de la quatrième séquence. Le "tu" n'interviendra plus, tandis que le "je" poursuivra son cheminement vers une négation totale. Dans la séquence V, le "je" rejette le monde et son propre être comme objets désespérés de sa conscience. Toutes les issues sont anéanties; l'acte d'appréhension n'est plus que destructeur. Selon toutes apparences, le feu persiste encore à la fin du poème mais il perd peu à peu son emprise sur le "je". Car la volonté de ce dernier est orientée vers le néant qui neutralise toutes forces comme l'absolu peut le faire selon son mode spécifique. Le "froid brûlant" qui est annoncé rappelle le feu tout en s'y opposant; il constitue le versant actif, le contrepoids qui entraîne l'inertie définitive.

De toute évidence, le terme du poème demeure négatif. Mais une tentative de libération a-t-elle seulement été mise en oeuvre au cours du processus conduisant au terme? L'examen du poème à la lumière des modèles structuraux de récits mythiques établis par E. Kūngās et P. Maranda permettra sans doute de préciser cet élément. Ces auteurs classent les récits en fonction de l'aboutissement du processus de médiation. Quatre sous-espèces sont retenues: 1) Absence de médiateur. 2)

Echec du médiateur. 3) Succès du médiateur et annulation de la tension initiale. 4) Succès du médiateur et renversement de la tension initiale⁶¹. Les deux derniers modèles sont éliminés puisque le terme du poème est négatif. La tension initiale serait constituée par la présence du feu, élément nécessaire et pourtant dévastateur. Solidairement, le "nous" éclaté témoignerait d'un destin dérisoire et tragique. Mais cette tension serait plutôt "finale" puisqu'elle est présentée comme un état de fait. Par ailleurs, existe-t-il un médiateur dans le poème? A première vue, l'examen de la troisième séquence semble permettre une réponse positive. L'androgynisme du "nous" aurait constitué, dans sa plénitude, une tentative d'affranchissement du temps et des lois du monde. Et l'échec se serait manifesté par la suite. Pourtant, la tournure interrogative-négative qui ouvre la troisième séquence indique bien que les jeux sont déjà faits. L'évocation de l'androgynisme ne peut renverser la situation dans le poème. Et non seulement la situation initiale du poème n'est pas remise en question par la troisième séquence, mais elle s'en trouve plutôt aggravée. Parce qu'il est évoqué lors d'un déroulement irréversible, l'état d'androgynisme crée un contraste violent. De médiateur qu'il aurait pu être, il devient catalyseur dans l'acheminement vers un terme négatif. Les valeurs libératrices neutralisées qu'il présente constituent un point de référence pour l'évaluation de l'état en cours et elles permettent indirectement de justifier la régression finale.

61 Voir O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, 1972, p. 378.

Ainsi, le poème ne possède pas de médiateur ni de tension "initiale". Son déroulement est plutôt postérieur à l'échec d'une médiation dont il devient une conséquence. Et c'est l'exemplarité de la situation qui explique, en dernier ressort, la nécessité d'une telle formulation.

CHAPITRE II

DEMAIN SEULEMENT

"Demain seulement"⁶² est le huitième poème de Rivages de l'homme. Construit à partir de l'appréhension de la mort, il s'inscrit justement dans la tonalité générale du recueil. Et la parole de Tolstoi, citée en épigraphe aux poèmes, s'applique particulièrement bien ici :

Si un homme a appris à penser,
peu importe à quoi il pense,
il pense toujours au fond à sa propre mort.⁶³

Dans "Demain seulement", le sujet constate que la vie lui échappe et que la mort s'annonce pour "demain". Il repousse donc cette mort vers un "demain" imminent et fugace, et fait un bilan de sa vie. Enfin, il met en oeuvre une projection active dans le futur afin de neutraliser la mort. Sur ce terrain commun qu'est "demain" s'affrontent alors deux antagonismes fondamentaux: la vie projetée et la mort anticipée. Cette dernière apparaît finalement comme le terme ultime.

Le titre du poème révèle donc après la lecture le sens de son anticipation. Il est d'ailleurs tiré du septième vers de la dernière

62 RH, p. 124-128.

63 RH, p. 99.

strophe, où il participe à l'articulation de la chute du poème. Sa formulation implique une dynamique, une plongée en avant, que la description du poème nous permettra d'explicitier.

Contrairement au recueil Les Iles de la nuit, tous les poèmes de Rivages de l'homme présentent des titres autonomes. "Le silence"⁶⁴, titre du premier poème, sous-entend comme "Demain seulement" la présence de la mort, avec cependant un aspect définitif et statique. Plusieurs titres sont constitués par la synthèse d'un aspect du poème. Ils empruntent généralement leurs substantifs au texte auquel ils se rattachent et sont explicités lors de l'approche du terme⁶⁵. "Demain seulement" répond justement à ce processus. Le titre du poème "Le tribunal"⁶⁶ est formé des deux premiers mots du texte, mais contrairement à la plupart des titres des Iles de la nuit, sa constitution l'empêche d'être asservi à un ensemble narratif. "La danse invisible"⁶⁷ emprunte des mots du poème: dans la cinquième strophe, on retrouve en effet "Ah danses invisibles". La transformation permettra d'éviter l'emploi d'une forme similaire à celle du titre précédent; mais le singulier souligne aussi le caractère essentiel de la représentation. Quant aux

⁶⁴ RH, p. 101.

⁶⁵ C'est le cas de "La route secrète" (p. 107), "Libération" (p. 111), "La capitale déchirée" (p. 115), "L'ombre du songe" (p. 133), "Le cerceau" (p. 138), "Les trois cyprès" (p. 140) et "Les absentes" (p. 142).

⁶⁶ RH, p. 119.

⁶⁷ RH, p. 129.

titres: "Chrysalide"⁶⁸, "L'aube ensevelie"⁶⁹ et "Corail"⁷⁰, ils forment délibérément une extension métaphorique du poème. Deux poèmes, le cinquième et le seizième⁷¹, s'intitulent simplement: "Poème". Un tel titre semble d'autant plus curieux qu'il est répété dans le même recueil. Enfin, le titre du dernier poème⁷² sera repris en tête du recueil. A son tour, il est tiré du texte mais sa valeur métaphorique lui confère une extension considérable qui justifie son emploi ultérieur. C'est d'abord son contexte initial qui permet cependant de lui associer des connotations négatives et de révéler indirectement le rôle de la mort dans le recueil.

C'est la mort qui constitue précisément le centre de "Demain seulement". Et la formulation remarquable qui est mise en oeuvre confère à ce poème une efficacité et une valeur exemplaires. Nulle part ailleurs dans le recueil, le problème de l'appréhension de la mort n'est abordé

68 RH, p. 136.

69 RH, p. 145.

70 RH, p. 151.

71 RH, p. 117 et p. 147.

72 RH, p. 157.

aussi délibérément. Et pourtant, ce sentiment domine dans Rivages de l'homme⁷³.

Dans "L'aube ensevelie"⁷⁴, une mise en oeuvre tragique réunit l'oubli et la venue prochaine de la mort. La détérioration des corps, qui n'est qu'évoquée brièvement, sera soulignée dans le cinquième texte, intitulé "Poème"⁷⁵. Dans plusieurs poèmes, la réflexion sur la mort naît du rappel des êtres aimés disparus⁷⁶. Dans "Demain seulement", c'est plutôt la fuite insidieuse de la vie qui amorce la réflexion du sujet.

73 Dans Présence d'Alain Grandbois, Jacques Blais écrit: "Rien ne serait donc plus trompeur que l'épigraphe. Malgré la présence indéniable de la mort, Rivages de l'homme est placé sous le signe de la vie. ...En fait, plus qu'un livre de tendresse et de douceur, Rivages de l'homme me paraît être un livre de joie." (p. 159-160) Nous croyons plutôt que si "le navigateur des mers inconnues, prisonnier des abîmes de la mort et de l'absolu, dans l'absence de toute île de béatitude, aborde les rivages de l'homme" (J. Blais, Op. cit., p. 160), c'est qu'il doit contrebalancer les effets d'une recherche antérieure trop entière et trop aérienne. Les tentatives infructueuses d'affranchissement ont laissé au poète un goût amer. Déçu, celui-ci doit survivre d'abord, pour recommencer ensuite à vivre. Il se tourne donc vers la simple condition humaine afin d'y déceler un *modus vivendi*. Et chez Grandbois, ce mouvement n'est pas dépourvu de résignation. Mais la mort réapparaît aussitôt, qui rappelle la situation tragique de l'homme. C'est pourquoi le fatalisme et l'amertume se manifestent en contrepoint tout au long de l'oeuvre. Parfois, sous l'impulsion d'un instinct vital, le poète reprendra la lutte. Dans les strophes IX et X du poème "Demain seulement", il opposera à la mort le projet d'une quête de la totalité dans l'amour. Mais la mort semble tenir le dernier mot.

74 RH, p. 145-146.

75 RH, p. 117-118.

76 C'est le cas de "La route secrète" (p. 107-110), "Libération" (p. 111-114), "Ah terre rongeuse" (p. 121-123), "L'ombre du songe" (p. 133-135), "Les absentes" (p. 142-144), "Poème" (p. 147-150) et "Corail" (p. 151-156).

Par ailleurs, la nuit, qui constitue une représentation complexe, est identifiée à la mort dans "Demain seulement" comme dans "Poème"⁷⁷ et "Corail"⁷⁸. Si la conscience tragique de la condition humaine entraîne parfois un net renoncement aux quêtes de l'absolu⁷⁹, elle se manifeste généralement de pair avec une forme de fatalisme, comme dans "Ah terre rongeuse"⁸⁰, "L'aube ensevelie"⁸¹ et "Rivages de l'homme"⁸². Dans "Demain seulement", des projets de vie sont formulés avec une telle détermination qu'ils provoquent le surgissement des lueurs de l'absolu. Mais le fatalisme se manifeste aussi et joue alors le rôle d'un pôle contraire. La confrontation s'articule avec vigueur par l'utilisation des verbes au futur. Dans "Le tribunal"⁸³, "Ah terre rongeuse"⁸⁴ et "L'aube ensevelie"⁸⁵, ces verbes sont associés exclusivement au contexte de la mort. Dans "Demain seulement", ils constituent plutôt le terrain commun de la vie projetée et de la mort prochaine. En servant ainsi deux termes qui s'excluent l'un l'autre, ils renforcent l'impact de la crise en cours. Enfin, cette épreuve ne met en cause que le "je".

77 RH, p. 147-150.

78 RH, p. 151-156.

79 Voir "La route secrète" (p. 107-110) et "Libération" (p. 111-114).

80 RH, p. 121-123.

81 RH, p. 145-146.

82 RH, p. 157-159.

83 RH, p. 119-120.

84 RH, p. 121-123.

85 RH, p. 145-146.

Plusieurs poèmes du recueil ont pour sujet le "nous" qui représente le couple ou la collectivité humaine⁸⁶. D'autres, par ailleurs, mettent en scène le "je", qui s'y révèle impliqué diversement⁸⁷. "Demain seulement" présente pour sa part une intervention soutenue et globale du "je". Tout s'articule avec vigueur et cohérence pour témoigner d'une lucidité implacable en face du destin humain et pour démontrer la prise en charge de l'être dans toute sa solitude.

★ ★ ★

"Demain seulement" est composé de 74 vers répartis en 11 strophes de longueur inégale⁸⁸:

I	-	11 vers
II	-	5 vers

86 Voir "Ah terre rongeuse" (p. 121-123), "Les absentes" (p. 142-144), "L'aube ensevelie" (p. 145-146), "Corail" (p. 151-156) et "Rivages de l'homme" (p. 157-159). Le premier poème du recueil, "Le silence" (p. 101-106) fait appel au "ils" et au "nous".

87 Voir "La route secrète" (p. 107-110), "Libération" (p. 111-114), "Poème" (p. 117-118), "L'ombre du songe" (p. 133-135), "Les trois cyprès" (p. 140-141), "Poème" (p. 147-150) et "Corail" (p. 151-156). Ce dernier poème fait aussi appel au "nous".

88 Dans l'ouvrage de Jacques Brault, Alain Grandbois (l'Hexagone-Seghers, 1968), les strophes III et IV de "Demain seulement" sont groupées en une seule. Et les connotations respectives de ces strophes favorisent ou même commandent un tel regroupement. L'édition originale, publiée à Québec en 1948, ne permet pas de résoudre ce problème. Les trois premiers vers sont en effet isolés au bas de la page 46 sans que l'on puisse conclure qu'il s'agit bien d'une division voulue par le poète. Finalement, nous adopterons la division proposée dans l'édition des Poèmes à l'Hexagone, tout en tenant compte de cette variante.

III	-	3 vers
IV	-	4 vers
V	-	5 vers
VI	-	7 vers
VII	-	10 vers
VIII	-	4 vers
IX	-	9 vers
X	-	6 vers
XI	-	10 vers

L'amplitude des strophes atteint quatre sommets principaux aux strophes I, VII, IX et XI. Pourtant le nombre de vers dans une strophe ne sera pas pour autant en fonction directe de l'importance quantitative de cette strophe. Ainsi, dans les premières et dernière strophes, les vers demeurent relativement courts⁸⁹. C'est plutôt l'intensité dramatique ou le degré de ferveur lyrique qui affectera le débit du texte. La strophe VIII constitue justement un exemple éclatant. Son amplitude plus restreinte que celle des autres strophes⁹⁰ lui confère un statut particulier. En outre, un groupe ternaire, formé de vers très courts, s'op-

89 La moyenne du nombre de syllabes des vers, des strophes I et XI est de 4.9 et 5.4 respectivement, tandis que la moyenne d'ensemble est de 6.8.

90 Tel que signalé plus haut, l'autonomie des strophes III et IV est remise en question. Mais avant la considération de l'ensemble du texte, c'est la différence créée dans le contexte immédiat qui compte. Les trois premiers vers de la strophe VIII sont repérés visuellement à cause de leur brièveté, tandis que le dernier vers s'allonge bien au-delà de la fin des vers qui l'entourent.

pose au dernier vers qui se révèle d'une longueur inhabituelle (16 syllabes)⁹¹. La disjonction entre la vie projetée et la mort anticipée, qui constitue le noeud du poème, se trouve ainsi formulée dans un ensemble synthétique et efficace.

La reprise ou le prolongement d'un même thème peut aussi entraîner l'allongement des vers. Ainsi, la strophe II, qui poursuit le développement de la première strophe, présente des vers d'une amplitude plus grande. Il en est de même pour la strophe IV qui, s'avère la reprise métaphorique de la strophe précédente. Par ailleurs, la brièveté de certains vers permet aussi une plus grande expressivité: ainsi, le vers 2 de la première strophe et le vers 8 de la dernière strophe. On le constate, l'autonomie des vers ne dépend pas ici de leur amplitude. C'est la description du poème qui permettra d'expliquer l'organisation rythmique et la distribution des éléments dans les strophes.

La description de l'organisation syntaxique peut dégager davantage les structures plus profondes du texte. Dans la première strophe, les quatre occurrences du "ô" vocatif viennent ponctuer l'accumulation d'éléments. Un premier groupe appositif: "Long murmure étonnant" donne

⁹¹ Le vers 2 de la strophe V et le vers 6 de la strophe X possèdent 13 et 15 syllabes, mais cette amplitude ne leur permet pas de s'opposer d'autant à leur contexte puisque les vers qui les côtoient sont relativement longs. Parfois aussi, un vers peut s'avérer visuellement plus long ou plus court, en dépit du compte des syllabes. Le dernier vers de la strophe VIII totalise le même nombre de mesures que les trois autres vers ensemble, c'est-à-dire six. La première mesure est identique à la première des trois premiers vers. Les trois autres vers reprennent la même mesure. Enfin, une longue mesure à cinq temps précède la dernière, formée d'une seule syllabe sonore.

le ton. Par la suite, le vers 2 apparaît comme une apposition qui devient une extension métaphorique du premier vers. Le mécanisme qui établit un lien appositif entre les vocatifs tend à fonctionner de nouveau mais cette fois, l'écart sémantique est plus grand. Et le lien appositif s'atténue au profit d'une transformation qui répond à d'autres critères. Les vers 3 et 4 forment un tout et les termes "tremblants" et "désarroi" contribuent à resserrer les liens avec les vers précédents. Cependant, la présence d'un groupe de deux vers constitue une certaine disjonction. Et les vers 5 et 6 deviennent d'abord une simple extension de l'accumulation en cours. Les deux seuls verbes de la strophe sont au présent de l'indicatif et possèdent le même sujet, repris en anaphore. La phrase commencée au vers 8 s'étend sur 3 vers comprenant chacun trois termes. Enfin, la strophe se referme d'une façon quasi symétrique par le retour du "ô" vocatif.

La deuxième strophe poursuit le développement de la première mais les verbes sont au futur. L'anticipation se manifeste d'abord par la locution impersonnelle "Il y aura" dont la suite du vers ainsi que les vers 2 et 3 constituent des compléments d'objet. Les vers 4 et 5 forment une phrase autonome qui s'avère une nouvelle formulation de l'annonce métaphorique de la mort, présentée dans la première partie de la strophe. Le verbe "être" domine ici puisqu'il est employé dans la deuxième phrase et que la locution d'ouverture adopte le sens du verbe "être".

La strophe III est en disjonction avec la strophe précédente, au niveau sémantique d'abord, et au niveau syntaxique. L'unique verbe est au présent de l'indicatif et la strophe se compose d'une seule phrase

répartie en trois vers. Une comparaison de manière dans le deuxième vers entraîne une tournure elliptique dans le dernier vers.

La quatrième strophe se compose d'une seule phrase répartie sur quatre vers. Elle s'ouvre par une apposition: "Cruelle et dangereuse sécurité" qui se rattache à l'ensemble des trois vers suivants. Puis, le verbe être exprime l'état du sujet et précède le comparatif "comme" qui se manifeste à nouveau.

La cinquième strophe présente un mode d'expression plus explicite. Le premier vers forme à lui seul une phrase qui s'ouvre par: "Ma mort", pourtant complément d'objet. Cette inversion permet de souligner l'importance de la mort, qui n'était mentionnée jusqu'ici que par des ensembles métaphoriques. Le verbe "repousser" est au présent de l'indicatif, comme tous les verbes de la strophe. Il est suivi d'une locution prépositive marquant un arrêt dans le temps, déterminé par le dernier terme du vers: "demain". Le second vers se compose de trois verbes conjoints établis en gradation, et dont le premier est la reprise du premier verbe de la strophe. Cette accumulation de verbes vient contrebalancer la passivité antérieure. Enfin, les vers 3 à 5 complètent les actions mises en oeuvre en précisant les circonstances de leur exécution.

La strophe VI s'ouvre par la conjonction de coordination "car" pour annoncer une explication à laquelle se rattacheront les strophes VII et VIII, qui contribueront à définir la cause du refus de la mort. Les trois verbes de la strophe sont au passé composé, et chacun est déterminé par un adverbe. Les deux premiers verbes adoptent un tour négatif

et sont suivis d'un complément d'objet. La phrase d'ouverture occupe deux vers tandis que la seconde s'étend sur trois vers: un complément de nom vient s'adjoindre à l'objet du verbe. La dernière phrase, répartie sur deux vers, présente une inversion: l'élément qui se rattache au complément d'objet précédent devient sujet, et le "je" devient complément indirect. L'occurrence de l'adverbe "encore" au dernier vers constitue une reprise qui ferme efficacement la strophe. C'est en effet ce même adverbe qui apparaît dans le premier vers de cette sixième strophe.

La strophe VII s'ouvre par la reprise partielle du premier vers de la strophe précédente: "Je n'ai pas encore...". Les trois premiers vers forment la première phrase, qui comprend un complément d'objet au vers 2 et un complément déterminatif au vers suivant. Le quatrième vers présente un groupe verbal dont le tour négatif indique la poursuite du type d'énoncé mis en oeuvre au début de la strophe VI. D'ailleurs, ce vers est une reprise du début de la strophe VII; seul change le participe passé terminal. Chacun des trois vers qui suivent le quatrième s'ouvre par l'adjectif "Tous"; ensemble, ils forment un bloc ternaire composé de compléments d'objet. Enfin, les trois derniers vers, qui constituent aussi un bloc ternaire, se rattachent à la phrase précédente à titre de subordonnée complément d'objet. La conjonction de coordination "et" réalise l'enchaînement des deux phrases au début du huitième vers, tandis que les deux derniers vers s'ouvrent respectivement par un comparatif et une préposition qui révèlent leur dépendance.

La strophe VIII, plus brève, est marquée par une accentuation dans l'énoncé. Seul le participe passé qui ferme le vers change dans les

trois premiers vers. Les trois occurrences du pronom "rien" suggèrent une accentuation par rapport aux strophes précédentes. Car si le tour négatif des verbes s'inscrit dans une suite, il n'en demeure pas moins que l'expression se révèle catégorique et totale. Les états intermédiaires dont on rendait compte aux strophes VI et VII ne se retrouvent pas ici. Chacun des trois vers est totalement autonome et synthétise l'esprit des deux strophes précédentes. Enfin, le quatrième vers s'oppose à ce qui précède. La conjonction de coordination "et" assure l'enchaînement afin de mieux faire ressortir la différence. Le vers est formé d'une phrase complète dont l'amplitude dépasse considérablement celle des trois premiers vers. L'adverbe "soudain" marque un arrêt brusque et favorise le changement de temps du verbe: si les verbes des trois premiers vers étaient au passé composé, ici le verbe "bondir" passe au présent de l'indicatif. Le comparatif "comme", dont c'est la quatrième occurrence depuis le début du poème, entraîne un développement qui décuple la force d'impact du verbe.

La neuvième strophe comprend deux phrases qui s'organisent à partir de la double occurrence du même verbe: "Je trouverai". La conjonction "mais", qui ouvre la strophe, indique un rapport d'opposition avec les énoncés précédents. De fait, les verbes principaux seront au futur jusqu'à la fin du poème. Déjà dans le premier vers, l'adverbe "demain" sera aussi dans les premiers vers des deux prochaines strophes. Au complément d'objet qui ferme le premier vers se rattache une proposition relative qui occupe deux vers. Mais chacun de ces vers jouit d'une autonomie relative; le troisième vers est lui-même composé par un complément de nom. Au vers 4, c'est par la reprise de "Je trouverai" que

s'ouvre une phrase qui se prolongera jusqu'à la fin de la strophe. La suite est constituée par une énumération de compléments d'objet. Le premier est énoncé dans la seconde partie du vers 4 et se prolonge par un complément de nom au vers 5. Le second occupe le seul vers 6 et comprend aussi un complément de nom. Quant au troisième, il s'étend sur trois vers par suite de la présence d'un participe passé suivi d'un complément d'agent et d'un complément déterminatif.

La strophe X ne comprend qu'une seule phrase aux ramifications diverses. L'exclamation "Ah" qui ouvre le premier vers marque une pause et annonce le caractère particulier des énoncés qui viennent. Elle est suivie du verbe principal: "je naviguerai", et de l'adverbe "demain". Le second vers s'ouvre avec la préposition "sur" et se rattache au vers précédent pour exprimer la manière et, partiellement, le lieu. Les vers 3 et 4 forment un ensemble qui débute par un participe présent en construction dépendante, ayant pour sujet "bateaux" du vers précédent. Celui-ci est immédiatement suivi d'un complément d'objet, dans le même vers, puis d'un complément de lieu, dans le vers suivant. Enfin, les deux derniers vers de la strophe s'ouvrent par le même ensemble: "Avec elle". La préposition "avec" introduit ici l'accomplissement mais aussi la manière. Le caractère explicatif de ces énoncés est confirmé dans des compléments déterminatifs. Une nouvelle occurrence du comparatif "comme" se manifeste aussi dans le dernier vers.

La onzième strophe comprend deux phrases réparties en dix vers, chacune d'elles occupant cinq vers. Le premier vers, qui se compose de trois termes, jouit d'une autonomie complète. Le verbe, conjugué au futur comme les précédents, est suivi à nouveau de l'adverbe "demain".

Le second vers présente un complément d'objet dont les deux substantifs sont unis par la conjonction "et". Puis, la conjonction de coordination "Car", qui orientait le développement des strophes VI, VII et VIII, ouvre le troisième vers et trace un lien causal. Seul le sujet de cette proposition suit la conjonction dans ce vers. Au vers suivant apparaît le verbe "être", au présent de l'indicatif, qui adopte un tour restrictif et qui est appuyé par un groupe attribut, de conception similaire. Dernier vers de cet ensemble, le cinquième est formé par une proposition relative. Le verbe "avoir" y est au présent de l'indicatif, et son complément d'objet présente un caractère superlatif qui le relie avec cohérence au vers précédent. Le seul verbe des cinq derniers vers est au futur et est suivi de l'adverbe "demain". Au vers 7, la conjonction "mais", qui ouvrait la neuvième strophe, indique une opposition déterminée immédiatement par le retour de l'adverbe "demain", doublé de l'adverbe "seulement". Le vers 8 est formé par le seul terme "Demain", qui revient donc à un mot d'intervalle. Enfin, les vers 9 et 10 se groupent d'abord sous la fonction de complément d'objet du verbe "tendrais". Complément de l'adjectif "pleine", le dernier vers comprend l'épithète "extraordinaire" qui rappelle les éléments superlatifs de la même strophe.

L'observation des liens syntaxiques permet de découvrir peu à peu des aspects du fonctionnement du poème, parmi lesquels le temps des verbes semble occuper une position privilégiée. Un tableau qui rend compte de ces temps peut synthétiser la question:

PRÉSENT	STRO. I
---------	---------

FUTUR	STRO. II
-------	----------

PRÉSENT	STRO. III
	" IV
	" V

CAR	PASSÉ	STRO. VI
		" VII
	PASSÉ / PRÉSENT	STRO. VIII

MAIS	FUTUR	STRO. IX
		" X
	FUTUR / PRÉSENT / FUTUR	STR. XI

Un affrontement entre le présent et le futur se dessine dans les débuts du poème. Mais ne s'agit-il pas plutôt d'un enchaînement? Conscient des relents tragiques que sous-tend cette question, le sujet veut alors infuser au présent une vigueur qui lui permettrait de résister aux forces adverses. Les conjonctions "car" et "mais" jouent alors le rôle d'articulations fondamentales. Le passé apporte une justification qui est ébranlée ensuite par le présent. Le futur même est alors pris à partie dans sa dynamique la plus fondamentale. Le conflit se précise et atteint un point ultime d'émotion dans la dernière strophe: la vie et la mort anticipée se rencontrent. Devant l'inégalité des forces, le sujet ne sait plus qu'opposer les valeurs élémentaires et pourtant fondamentales d'une simple qualité existentielle.

L'organisation du poème pourra davantage être mise à jour si l'on

identifie les principaux moments à l'aide de séquences. La première séquence, formée des deux premières strophes, constitue une synthèse introductive du poème. Elle se déroule en deux temps, présent et futur, liés respectivement aux strophes I et II. Dans la première strophe, le sujet se révèle seul et démuné. Passivement, il constate que sa vie s'écoule comme un fluide et s'échappe peu à peu. Puis, dans la deuxième strophe, la mort est annoncée et avec elle, les ténèbres, le dépouillement, la neutralisation de la vie sensorielle et l'engloutissement. L'existence de ces deux temps suppose une apparente disjonction: le présent s'oppose vraisemblablement au futur. Mais ici, c'est plutôt une transition qui est ménagée entre ces deux pôles. Le dernier vers de la première strophe: "O beaux soirs d'or", permet en effet l'enchaînement avec "...demain mon éternelle nuit" au début de la deuxième strophe. Alerté par ce fait, le sujet voudra par la suite rétablir une disjonction nécessaire entre les deux temps. Par ailleurs, cet enchaînement tragique est peut-être un effet de l'action précise de la conscience, qui se manifestera régulièrement jusqu'à la fin du poème.

La deuxième séquence comprend les strophes III, IV et V, dont les verbes sont tous au présent. Mais la disjonction avec la séquence précédente est aussi assurée par la présence de "l'aube", dès l'ouverture de la strophe III, qui vient s'opposer directement à la "nuit" de la strophe II. La deuxième séquence est caractérisée par l'intervention directe du "je" et par la mention explicite de la mort. Ces phénomènes apparaissent comme les signes d'une prise de conscience. Dans la perspective de la venue de la mort, la vie s'identifie d'abord à un milieu: la mer, l'eau matricielle, et à un temps: l'aube, le début.

Et cette constatation appelle une transformation qui se situera à l'intérieur du présent. Dans la strophe V, le sujet réagit donc à la passivité de la première partie de la séquence; il se dresse violemment contre la mort, en dépit de l'intervention de la conscience qui engage l'être à déclarer forfait. L'opposition entre les verbes passifs des deux premières strophes de la séquence et ceux de la dernière strophe annonce donc la mise en oeuvre d'une résistance énergique. Mais un combat se livre aussi à l'intérieur de l'être: la conscience ou la connaissance s'oppose à la part existentielle de l'être. La mise à jour du déroulement du poème a permis jusqu'ici de dégager le rôle de la conscience dans la mobilisation du sujet. Si celle-ci active la réaction du sujet, elle n'en poursuit pas moins un cheminement indépendant qui vient désavouer l'action provoquée. Mais rien n'indique que ces deux tendances doivent s'exclure l'une l'autre.

La troisième séquence, qui comprend les strophes VI, VII. et VIII, trouve d'abord son unité dans la prépondérance du passé composé ainsi que dans le tour négatif des verbes principaux des strophes.

Stro. VI	-	... je n'ai pas encore...
		... Je n'ai pas suffisamment...
VII	-	Je n'ai pas encore...
		... Je n'ai pas encore...
VIII	-	Je n'ai rien...
		Je n'ai rien...
		Je n'ai rien...

La conjonction "car" ouvre la séquence et sert d'articulation fondamentale; elle précise les liens de la séquence avec le reste du poème. Ici, le sujet tente d'opposer à la mort un sentiment d'incomplétude

existentielle. Si un enchaînement solide peut s'établir entre le passé et le présent afin de permettre l'accomplissement de l'être, la mort pourra sans doute, du même coup, être mise en échec. Mais comme dans la séquence précédente, la troisième strophe vient rompre le monolithisme de l'ensemble. Les trois premiers vers de la strophe VIII constituent une synthèse radicale des deux strophes précédentes. Pourtant, le point de vue est changé avec le quatrième vers, qui modifie après coup la portée des trois premiers. On n'essaie plus d'expliquer l'attitude de défi en face de la mort. Il s'agit plutôt de montrer l'action négative du temps et la détérioration qu'il entraîne. Comme dans la dernière partie de la séquence précédente, la conscience vient donc dénoncer l'inanité de la démarche, car l'action de "l'âge" apparaît comme un fait irréversible. Loin d'être comblé, le vide existentiel est consacré par une rupture située dans le présent.

La quatrième séquence comprend les strophes IX, X et XI. La disjonction avec la séquence précédente s'établit d'abord par l'opposition impliquée dans la conjonction "mais" qui ouvre la séquence. Et le temps des verbes principaux est modifié. On passe du passé composé et du présent au futur.

Stro. IX	-	" ... je trouverai...
		...
		Je trouverai...
X	-	... je naviguerai...
XI	-	Je vaincrai...
		...
		Je lui tendrai...

L'être envahit donc le futur, qui est aussi le fief de la mort. Il projette d'effectuer des quêtes amoureuses essentielles qui pourraient

conduire à l'affranchissement (strophes IX et X). La dernière strophe de la séquence permet d'abord de préciser la résolution du sujet:

Je vaincrai demain
La nuit et la pluie

Les termes "pluie" et "nuit" fermaient respectivement les premiers vers de la première et de la deuxième strophe du poème. Ainsi, un cycle est complété. La "pluie", associé au présent, et la "nuit", associée au futur, feront l'objet d'un affrontement annoncé. Mais à nouveau la dernière partie de la séquence fait appel à l'intervention de la conscience. Celle-ci est d'abord contestée dans l'énoncé: "Je vaincrai demain/La nuit...", car la nuit a déjà été associée à "demain" dans la deuxième strophe du poème. C'est alors qu'interviennent les vers 3 à 5 pour réduire et neutraliser cette contestation. La "victoire" dont parle le sujet n'est possible que dans l'optique de l'euphémisme - devenant une antiphrase - formulé dans ces vers. Après avoir été ainsi mise en oeuvre de façon indirecte, la conscience reprend pleinement ses droits et préside à l'énoncé de la chute du poème. En opposition avec le début de la strophe, la "mort" et "demain" seront finalement unis.

Ainsi, la conscience intervient régulièrement dans chacune des séquences, à la suite des manifestations à dominante existentielle. Tout se passe comme si les impulsions de la connaissance et celles de l'existence constituaient des pôles bien distincts, autonomes, afin de permettre une confrontation. Une alternance est donc mise en oeuvre, qui forme une articulation particulière dans chacune des séquences. La lucidité de la conscience témoigne de tendances régressives et s'oppose fondamentalement à l'expansion de l'existence. Et le poème se termine par une intégration des deux pôles, qui conduit l'être à assumer sa

conscience tragique.

★

★

★

Le premier vers du poème peut se diviser en deux parties: "Long murmure étonnant/ô pluie". La première partie, en apposition à "pluie" présente donc une valeur explicative. Mais n'est-elle pas située alors dans un ordre inverse à celui que l'on attendrait? Le "ô" vocatif qui accompagne "pluie" vient légitimer cette question puisqu'il aurait pu constituer un groupe anaphorique avec les vers 2 et 3. Sans doute l'état réflexif de "Long murmure étonnant" est-il plus fondamental que la "pluie" qui le cause. De plus, l'activité suggère par le syntagme "Long murmure" dès l'ouverture du poème donne le ton aux prochains vers. L'épithète "étonnant" s'oppose partiellement à "Long murmure" puisqu'il sous-entend une certaine distance entre un phénomène extérieur à l'être et l'être lui-même, justifiant ainsi la prise de conscience du sujet dans la seconde partie de la strophe. Les connotations de familiarité et de confiance qui existent potentiellement dans "long murmure" sont donc dissipées par cette épithète. Mais l'immédiateté et l'instantanéité qu'annonce le terme "étonnant" sont elles-mêmes atténuées par le syntagme "long murmure" qui diffuse la persistance et la régularité. Au point de vue rythmique, les monosyllabes de "ô pluie" s'opposent à la première partie du vers, en dépit du monosyllabe "Long". Par l'ouïe, la pluie peut s'identifier à un "long murmure". Mais cette représentation demeure primaire, et c'est peut-être la richesse dispensée par

suite de l'adjonction de l'épithète "étonnant" qui assure l'intériorisation nécessaire à l'ensemble.

Le second vers se compose de deux termes: un "ô" vocatif et le substantif "solitude". Une telle brièveté entraîne certainement la mise en valeur des termes. Cette seconde occurrence du "ô" vocatif suggère un couplage entre "ô pluie" et "O solitude". La nature respective des deux substantifs diffère considérablement: on passe du concret à l'abstrait, et l'envergure de la perspective s'étend. De prime abord, "pluie" et "solitude" n'entretiennent pas de rapports d'identification: la seconde représentation témoigne de l'accession à l'intériorité et synthétise un état fondamental basé sur une valeur existentielle. Par ailleurs, la juxtaposition paradigmatique de "Long murmure" et de "O solitude" transforme la portée de ce dernier substantif, en le concrétisant et en lui donnant des assises sensorielles. De plus, la spatialité et la temporalité connotées par "Long" sont adoptées d'emblée au second vers. Et l'attitude réflexive dont témoigne le vocatif trouve des échos dans le premier vers.

Les vers 3 et 4 forment un groupe binaire, en vertu d'un lien syntaxique. Par la présence du "o" vocatif, le vers 3 se rattache dans une certaine mesure au vers précédent⁹². Des valeurs négatives sont partagées par ces deux vers et la même attitude réflexive est suggérée par le vocatif. Le caractère abstrait de "faiblesse" se transforme puisque ce terme est associé aux "doigts", éléments du corps humain.

92 Dans une première version du poème, les vers 2 et 3 n'en faisaient qu'un. (D'après Jacques Brault, Op. cit., p. 77)

Le quatrième vers constitue une suite descriptive et explicative rattachée à "doigts". Mais le côtoïement des termes "Tremblants", "désarroi" et "faiblesse" manifeste une forme de redondance. Le substantif "désarroi" rappelle "solitude" par son niveau d'abstraction et par sa portée existentielle mais il demeure plutôt un symptôme par rapport au centre constitué par "solitude". Enfin, l'égarement et la surprise impliqués dans "désarroi" étaient déjà annoncés dans l'épithète "étonnant" du premier vers.

Indépendants l'un de l'autre⁹³, les vers 5 et 6 complètent l'accumulation constituée dans la première partie de la strophe. Mais ces vers sont-ils unis aux autres par des rapports d'apposition? Si l'on excepte le vers, un tel rapport s'est-il seulement manifesté depuis le début de la strophe? Le caractère hétéroclite des éléments rassemblés brouille toute précision à ce sujet. Chacun des vers peut être considéré en fait comme une simple adjonction à l'ensemble, les rapports plus précis qui s'établissent ensuite étant commandés par la nature spécifique de chacun des éléments significatifs du vers. Le vers 5 est constitué de deux termes qui forment un alliage inattendu. Rarement associé au substantif "chemin" l'épithète "irréductibles" confère à "chemins" la permanence et la stabilité. Elle s'oppose ainsi à "Tremblants de désarroi" et à "faiblesse" qui précèdent. Malgré cet apport de valeurs convoitées par l'être, le syntagme "Chemins irréductibles" subit un renversement: il adopte une tonalité négative parce qu'il

93 Dans une première version du poème, ces deux vers n'en formaient pourtant qu'un. (D'après Jacques Brault, Op. cit., p. 77)

s'inscrit dans une accumulation où dominent les valeurs négatives. Par ailleurs, des connotations similaires unissent l'épithète "Long" du premier vers et "chemins".

Le sixième vers présente une constatation générale que l'on peut identifier à un cliché, mais qui n'en modifie pas moins considérablement la portée de plusieurs éléments qui précèdent. La mention de "l'eau" rappelle la "pluie" au premier vers, en même temps qu'elle s'oppose à celle-ci. A cause du voisinage de "Chemins" et de ses liens avec "Mobilité", "l'eau" évoquée ici s'associe plus volontiers à l'horizontalité⁹⁴. Quant au substantif "Mobilité", il rappelle d'abord "Chemins" par certaines connotations, et, par extension, "Long". Puis il contribue à insuffler à la première partie de la strophe un mouvement encore vague, mal défini mais réel. Il anime l'état contemplatif en cours tout en augmentant les possibilités de sens. De plus, il opère la transition avec la seconde partie de la strophe où se formule l'action.

C'est dans le septième vers qu'apparaît le premier verbe de la strophe. Ayant pour sujet "Ma vie", il témoigne d'une attitude passive. Ainsi, le "je" se manifeste, par interposition, dans une constatation actuelle. La formulation est précise et sans équivoque. Elle résulte de la prise de conscience issue du cheminement de la première partie de la strophe. L'accumulation de symptômes et de signes aura provoqué un tel énoncé tout en assurant sa netteté. Le contexte des six premiers vers donne ainsi la juste mesure de l'action du septième vers.

⁹⁴ Les liens entre les vers 5 et 6 sont raffermis par la présence de mesures rythmiques en chiasme.

La vie du sujet ne s'"échappe" en effet que lentement, à l'image des eaux, à la faveur de malaises existentiels. La plus grande évidence en est issue de la juxtaposition de "Mobilité de l'eau" à l'action de s'"échapper". Et la pluie intervient comme un contrepoint qui double d'une dimension verticale la fuite horizontale et qui accomplit une dispersion implacable et "longue", susceptible de désarmer pour un temps le sujet. Déjà, au vers 1, l'épithète "étonnant" annonçait peut-être la surprise, l'état de disjonction provoqué par cette révélation à l'être.

Les vers 8, 9 et 10 forment un bloc ternaire; et chacun d'eux est constitué de trois mots. Si le vers 7 possédait une autonomie syntaxique, ici c'est l'ensemble qui réunit les éléments d'une phrase. Le sujet du vers précédent, "Ma vie", est repris en position anaphorique, au huitième vers. De la sorte, une nouvelle formulation de la prise de conscience du vers 7 est mise en oeuvre. L'énoncé est métaphorique, et le point de vue est modifié. Considérant comme un fait la fuite de sa vie, le sujet témoigne des modalités de ce phénomène. Le vers médian souligne le sens précis de l'action en cours. Car le mouvement de fuite de la vie ne s'articule pas d'une façon impersonnelle. C'est bien en opposition au sujet, dont l'existence est tributaire d'un tel principe, que la vie se manifeste. Au vers 7, le "m'" indiquait bien que la vie échappait précisément au sujet. Ici, les "Dix mille vies" évoluent en opposition au sujet, c'est-à-dire dans la mesure où le sujet est délaissé par le principe vital. Et la vigueur de la prise de conscience n'empêche pas la passivité. A ce stade-ci, le mouvement fugitif de la vie est simplement subi. Enfin, une concentration remarquable de "i" au vers 8: "Ma vie nourrit" et au vers 10: "Dix mille vies"

vient ponctuer l'ensemble.

Dépourvu de verbe, le vers 11 renoue avec la première partie de la strophe et referme l'ensemble, un "ô" vocatif initial rappelant d'ailleurs les trois occurrences du début de la strophe. L'ensemble du vers semble porteur de valeurs positives, mais le contexte constituerait dans ce cas un environnement contradictoire. Cependant, les connotations de temps, issues de "soirs", sont liées à un déclin. Dès lors, elles peuvent être associées à la désertion vitale et à l'imminence de la mort. Le vers 11 s'inscrirait ainsi aisément dans son contexte. Mais ce sont les termes qui encadrent "soirs" qui demeurent résolument opposés aux vers précédents. De telles représentations positives ordonnent une disjonction avec la prise de conscience des vers 7 à 10. Enfin, le vers 11 peut témoigner d'un retour à la fascination du monde telle que manifestée dans les premiers vers. Il rappellerait alors une vision antérieure à la conscience. Mais il peut aussi jouer le rôle d'un catalyseur visant à revaloriser la vie menacée, afin d'entraîner une réaction vigoureuse. Dans ce dernier cas, la strophe aurait préparé et réalisé le surgissement et la mise en activité de la conscience.

La strophe II comprend cinq vers que l'on peut rassembler en deux groupes de trois et de deux vers. Le premier vers est formé d'une phrase autonome dont le verbe est au futur. Ainsi, un changement de temps s'effectue dès l'ouverture de la strophe. De prime abord, la tournure impersonnelle du verbe s'oppose à la personnalisation du drame en cours. Les cinq occurrences d'adjectifs possessifs dans la strophe impliquent le sujet avec insistance, comme les deux pronoms personnels et les deux adjectifs possessifs de la seconde partie de la première strophe. A

l'opposé, l'instauration de "demain" semble s'organiser en dehors de toute possibilité d'intervention du sujet. Les forces qui accablent ce dernier sont d'autant plus implacables qu'elles demeurent étrangères et secrètes. Par ailleurs, l'usage fréquent de l'adjectif possessif ouvre de nouvelles dimensions à la "solitude" du deuxième vers du poème. L'"éternelle nuit" se rattache exclusivement au sujet. Par conséquent, l'ensemble de la problématique devra être débattue à l'intérieur et en fonction de l'être, manifestant ainsi l'acuité de la solitude. L'adverbe "demain" constitue un repère temporel qui n'englobe cependant pas l'objet d'appréhension, "éternelle nuit". Il marque plutôt un temps d'instauration, un début. Il pourrait aussi témoigner d'un sursis incessant mais, ici, le contexte lui accole plutôt la notion de proximité, d'imminence et de certitude anticipée. Le terme "nuit" qui ferme le vers rappelle immédiatement les "soirs" du vers 11 de la première strophe. Il confère alors à l'ensemble "O beaux soirs d'or" un caractère tragique plus défini. Rattachée à "nuit", l'épithète "éternelle" renvoie à une durée sans fin dont le commencement se situe "demain". Mais le substantif "nuit" ne peut être alors considéré comme le versant opposé du jour. Certes, "demain" devrait impliquer un ensemble articulé composé du jour et de la nuit. Pourtant, une identification est proposée entre "demain" et "mon éternelle nuit": au point de vue rythmique, "demain" et "nuit" sont mis en relief parce qu'ils sont isolés dans des mesures à deux temps. Le syntagme "éternelle nuit" s'avère donc une représentation métaphorique à laquelle le contexte associe des valeurs négatives. La suite de la strophe viendra d'ailleurs corroborer ce point de vue.

Les vers 2 et 3 jouent le même rôle syntaxique que "mon éternelle

nuit": ils sont complément d'objet de "Il y aura demain". L'ensemble se répartit donc ainsi:

Il y aura demain... mon éternelle nuit
 La dure et seule nudité de mes os
 Ma surdité mes yeux aveugles

Ces groupes compléments entretiennent des rapports réciproques d'identification et de solidarité. Chacun d'eux représente un aspect d'un même état tout en maintenant un point de vue global. Mais les niveaux hiérarchiques diffèrent tout de même. Les vers 2 et 3 font partie d'un sous-ensemble par rapport à "mon éternelle nuit"; ils rendent compte de la condition physiologique du sujet. D'une portée plus générale, "mon éternelle nuit" synthétise l'objet d'appréhension et le situe à un niveau d'abstraction différent. Un rapport peut s'établir ensuite entre "nuit" et "yeux aveuglés". Dans un sens relatif, l'état des yeux aura été causé par le règne de la "nuit". Par ailleurs, la cécité absolue viendrait justifier partiellement la présence de la nuit. Dans le vers 2, des éléments entretiennent des rapports avec la strophe précédente: l'ensemble du vers, et plus particulièrement l'épithète "dure", s'oppose à "faiblesse des doigts" (vers 3). Pourtant, les deux groupes témoignent d'une déficience vitale. Mais le second est associé à l'état anticipé que représente "éternelle nuit". L'épithète "seule" rappelle le terme "solitude" du second vers du poème. Malgré ses connotations prédominantes de dépouillement, suggérées d'abord par la présence du terme "os", elle participe au même champ sémantique. L'association des vers 2 et 3 est favorisée par l'évidente parenté phonique qui existe entre "nudité" et "surdité". De plus, la réduction de l'être aux "os" présente des affinités avec la neutralisation sensorielle qui fait l'objet du troisième vers. Par ailleurs, les sens évoqués dans ce vers trou-

vent un écho dans la première strophe: la "surdité" s'oppose à "murmure" du premier vers, et les "yeux aveugles" contrastent avec "beaux soirs d'or" du vers 11. Malgré leur environnement négatif, les éléments de la première strophe se trouvent donc valorisés par un mode d'opposition.

Les vers 4 et 5 forment une phrase dont le groupe-sujet, occupe le vers 4. Le contexte permet de considérer cet ensemble comme une reprise métaphorique des vers précédents. L'action présentée est donc négative. Trois termes: "îles", "archipels" et "englouties" se rattachent à l'eau et renvoient à la première strophe, où la vie se répandait autour du sujet par un mouvement associé à l'image de l'eau. Ici, c'est plutôt la disparition dans l'eau qui est identifiée à la perte de vie. Le statut autonome des vers 4 et 5 et l'utilisation du pluriel pour le groupe-sujet modifient la perspective à l'intérieur même de la strophe. On semble synthétiser ici un ensemble. L'extension du syntagme: "îles de mes archipels", accrue en raison de la compréhension restreinte, favorise la mise en place d'un terme. Par ailleurs, l'adverbe "profondément" témoigne d'une ampleur et d'un sens de l'irréversible qui s'apparentent à l'épithète "éternelle" du premier vers. Enfin, cette deuxième strophe constitue une extension de la première. L'amorce faite dans la seconde partie de la première strophe est ici portée à un point ultime. La passivité du sujet persiste et se prolongera dans la séquence suivante.

La strophe III ouvre la deuxième séquence. Elle comprend trois vers formant ensemble une seule phrase. Entre les strophes 2 et 3 s'intercale une pause à valeur de démarcation, et que l'on peut déduire d'a-

bord du passage au présent de l'indicatif pour le verbe, mais plus encore de la mention de "L'aube" qui ouvre la strophe. A première vue, une suite naturelle semble s'articuler entre les trois premières strophes du poème. Après les "soirs" (I, 11), la "nuit" (II, 1) se manifeste, suivie de "L'aube" (III, 1). Pourtant, le contexte interdit une telle interprétation de ce paradigme. L'"éternelle nuit" annoncée au début de la deuxième strophe constitue une projection désignant un terme, un point ultime auquel rien ne peut succéder. En conséquence, "L'aube" témoigne d'un temps antérieur à cette "nuit" et doit être précédée d'une pause. Même au-delà du contexte, l'aube s'oppose à la nuit, mais ici, des rapports plus étroits s'établissent par suite du choix des épithètes se rattachant à ces substantifs. "L'aube immense" s'oppose directement à "éternelle nuit" car des liens analogiques existent au niveau de l'amplitude connotée par les épithètes. Cependant, l'"éternelle nuit" s'associe au destin intime de l'être: elle s'annonce comme un événement interne de l'être, tandis que "L'aube immense" s'avère une réalité externe qui "enveloppe" le sujet. Par ailleurs, les potentialités connotées par l'aube contribuent à produire un contraste marqué avec le contexte des strophes précédentes, où se manifestaient des certitudes tragiques.

Dans les vers 2 et 3, une comparaison identifie "L'aube" à la "mer" et le sujet au "corps du plongeur". La persistance du rôle prédominant de l'eau s'impose donc à nouveau. Mais si l'immersion était associée à la mort dans la strophe II, elle semble à présent tributaire de valeurs différentes. Cependant, les représentations négatives de l'eau ne peuvent que persister. Il en résulte une ambivalence que la strophe

suivante contribuera à expliquer. L'incarnation fluide de l'aube enrichit la notion de temps mise en cause. Celle-ci se fond alors dans un environnement sensoriel plus immédiat et plus perceptible. Par ailleurs, en comparant le sujet du poème au "plongeur", l'accent aurait pu être mis sur l'action de celui-ci dans son milieu. Au contraire, c'est la passivité du "plongeur" qui transparaît. Par extension, le sujet sera d'autant plus assujéti à "L'aube immense" que l'épithète "immense" impose des rapports de démesure. Cette dernière disproportion existe déjà implicitement dans la rencontre: "plongeur" - "mer". La répartition des rôles dans la phrase est peut-être significative à cet égard: l'être n'est qu'objet, soumis à l'action de "l'aube immense". Une telle passivité s'inscrit dans le prolongement des strophes précédentes et nourrit dans sa persistance le germe d'un renversement.

La strophe IV est la suite immédiate de la strophe précédente dont elle ferait partie, selon une autre version du poème. Elle s'avère une reprise explicative, une élaboration de la strophe III, doublée d'une intervention critique déterminante. Le premier vers, qui, au plan de la rhétorique, constituerait une anacoluthie, est, de fait, en apposition à la suite de la strophe. Il se compose de deux épithètes coordonnées qui s'opposent à leur substantif. Les représentations associées à "sécurité" sont en effet rarement "cruelles" et "dangereuses". Le contraste prononcé créé par cette association est renforcé par la position des épithètes: celles-ci précèdent le substantif et ouvrent le vers. Une telle mise en relief, alliée à l'effet de redondance issu du recouvrement de certaines des connotations respectives des épithètes, ne peut que révéler une ligne de force. Par ailleurs, l'apport de chacune des

épithètes peut être distingué: "Cruelle" rend compte d'un effet négatif immédiat tandis que "dangereuse" est porteur d'une appréhension, de l'annonce d'une menace. L'état apparemment positif et pourtant statique et sans défi dont témoigne "sécurité" est ainsi dénoncé par le sujet.

Le vers 2 contient le seul verbe de la strophe, et son importance est d'autant plus grande que le "je" s'y manifeste explicitement en tant que sujet. Mais la passivité domine toujours: l'attitude du sujet est comparée à un comportement défensif issu de la peur. Et si elle est à présent supervisée par la conscience, l'utilisation du verbe traduit une réaction animale instinctive, désertée par tout sens critique. En fait, c'est par le premier vers de la strophe que le sujet remet résolument en question son comportement; la suite ne fait que le décrire. Le comparatif "comme", présent dans le vers 2, rappelle la strophe précédente. Quant au syntagme: "tapi au flanc de ma mère", il s'identifie à certaines connotations du syntagme "M'enveloppe comme la mer". Et l'homonymie "mer" - "mère" contribue à resserrer les liens entre les deux groupes. Comme dans la strophe III, la comparaison suggère ici une identité mais elle ne l'accomplit pas. Le sujet n'est pas plus blotti contre sa "mère" qu'il n'est immergé dans la "mer". Cependant, la persistance des mots qui fait partie intégrante de la comparaison assure un impact plus grand. Les éléments comparés s'intègrent les uns aux autres et consolident les assises de leur permanence, car l'action de la comparaison dans le poème dépasse considérablement sa stricte portée dans un vers.

Les vers 3 et 4 constituent une extension explicative du vers 2. Le syntagme "chaleur magique" désigne un lieu qui possède des qualités

de fluide à cause de ses rapports avec la "mer" de la strophe précédente. Par extension, "L'aube immense" de la strophe III sera identifiée à "la chaleur magique/D'avant la délivrance du jour". Au simple niveau sensoriel, les valeurs qui se rattachent à "chaleur" s'avèrent positives. Et l'épithète "magique" vient conférer à ce substantif des vertus surnaturelles qui ajoutent à son pouvoir d'attraction. Une telle surenchère décuple la force de la contradiction dénoncée comme un piège par la conscience. La "chaleur magique" est d'autant plus "cruelle et dangereuse" qu'elle est synonyme de "sécurité" et de bien-être. Pour sa part, le vers 4 indique que cette "chaleur magique" est d'abord associée au temps "D'avant la délivrance du jour". L'être en période de gestation est protégé mais vulnérable et dépendant. Et le sujet identifie son état à celui de cet être blotti dans le sein de sa mère, et qui attend la naissance. Mais si la "mère" et la "mer" entretiennent des rapports étroits, la "délivrance du jour" apparaît comme un équivalent de "L'aube immense". Ainsi, les pôles de comparaison établis dans les strophes III et IV se recourent et s'entrecroisent de multiples façons. Les rapports qu'ils entretiennent permettent d'explicitier l'état de passivité du sujet et de le porter à un point limite. La manifestation explicite du "je" doit sans doute être considérée ici comme un phénomène déterminant. En même temps que la passivité atteint un sommet, la dimension critique intervient énergiquement. Le sujet décrit minutieusement son état et provoque le surgissement d'une densité existentielle plus ample. Le premier vers de la strophe rend compte de sa prise de conscience qui prépare une réaction à la passivité déployée depuis le début du poème.

La strophe V, qui vient compléter la deuxième séquence, présente u-

ne réaction défensive du sujet devant la mort. La première partie comprend deux vers et contient les quatre verbes de la strophe. Elle s'ouvre par "Ma mort", objet de "je la repousse". L'inversion constitue ici une mise en valeur: la position de "mort" vient souligner l'importance de son intervention. De plus, il s'agit d'une formulation explicite. Dans la première strophe du poème, la mort n'était évoquée que d'une façon lointaine, surtout dans le vers 7: "Ma vie m'échappe". Dans la strophe II, c'est la périphrase "éternelle nuit" qui désignait la mort. Pour la première fois dans le poème, on nomme donc sans équivoque ce point de convergence. Rattaché à "mort", l'adjectif possessif "ma" rappelle l'individualisation du drame. Comme dans les strophes I et II, on souligne la présence paramétrique de la solitude dans ce conflit. Le temps du verbe "repousser" indique bien que l'action, ou plutôt la réaction, s'accomplit dans l'immédiat. Le stade de la formulation d'intentions est dépassé. L'attitude du sujet est énergique et résolue. Mais la suite du vers impose pourtant une restriction inattendue: la "mort" n'est pas "repoussée" indéfiniment, mais seulement jusqu'à "demain". De prime abord, le terme "demain" rappelle le premier vers de la strophe II, où il était associé au syntagme "éternelle nuit", c'est-à-dire à la mort. Puisque la "mort" s'annonçait alors pour "demain", le sujet ne "repousse" donc rien. Tout se passe en deçà de la manifestation des lois tragiques du destin; aucune transgression n'est proposée. Le sujet se soumet toujours sous des apparences de révolte. Le sens de l'énoncé serait alors: "je repousse ma mort, jusqu'au moment où elle aura lieu". Par ailleurs, le sujet tente peut-être, par cette action, d'empêcher l'envahissement de la mort dans l'espace et le temps vitaux qui lui sont alloués. Ce faisant, il garantit la durée de

son sursis, sans empêcher pourtant le maintien de l'imminence de la mort. Enfin, on ne peut exclure la notion d'insaisissabilité qui s'attache à la mention de "demain". Mais cette fuite incessante vers l'avant pourrait alors s'appliquer à "mon éternelle nuit", de la strophe II.

Le deuxième vers s'ouvre par la reprise du verbe du premier vers. Deux autres verbes suivent, unis respectivement par une conjonction de coordination. Présent dans tous les groupes verbaux, le pronom "la" renvoie à "Ma mort". Par son éclat phonique, il nourrit chez le sujet la conscience lancinante de l'antagonisme qu'il représente. Neuf mots sur onze sont monosyllabiques et contribuent par un effet de martèlement à appuyer la détermination méthodique du sujet. Quant aux verbes, certains critères phoniques ont pu influencer leur choix. Les attaques identiques de "repousse" et de "refuse" expriment la même énergie, et le second verbe a pu être formé à partir de cette identité. Dans le dernier verbe, la voyelle "i" produit une finale aigüe et ferme. De toute évidence, la seule reprise du verbe "repousser" révèle une insistance. Mais une forme de gradation dans les trois verbes du vers 2 se dessine: le rejet de la mort s'intellectualise en se radicalisant. Si le verbe "repousser" peut impliquer une manifestation physique, le verbe "refuser" met en cause la conscience et la volonté. Et cette étape prépare l'intervention du verbe "nier", dont l'action effective demeure résolument intellectuelle: c'est l'idée de la mort qui est ainsi refusée formellement. A mesure que le sujet réagit, le conflit tend à s'intérioriser et gagne le coeur de la conscience. Une telle concentration de verbes n'offre pas moins un contraste avec les strophes précé-

dentes, où les verbes étaient rares et témoignaient d'une attitude positive de la part du sujet. Ce dernier, qui se manifeste abondamment par l'intermédiaire du "je" explicite, confirme la prise en charge vigoureuse de son être. Et c'est d'abord une réaction défensive qui le soulève ici.

La seconde partie de la strophe regroupe trois vers; elle constitue une part explicative reliée à l'ensemble des verbes de la première partie. Le vers 3: "Dans la plus haute clameur", veut préciser une modalité d'action des verbes. La grande amplitude dénotée par le syntagme "plus haute clameur" ajoute à la portée du refus du sujet. Par ailleurs, ce même syntagme s'oppose à l'atmosphère feutrée et plus précisément à "Long murmure" de la strophe I, révélant ainsi les progrès accomplis dans la transformation en cours. La trajectoire ascensionnelle de "haute clameur" contraste avec l'engloutissement annoncé à la strophe II, ainsi qu'avec le repliement de protection pratiqué par le sujet aux strophes III et IV. Tout concourt donc à augmenter l'ampleur de la réaction du sujet. Pourtant, les vers 4 et 5 viennent désamorcer l'impact obtenu jusqu'ici. Le syntagme "grands gestes" témoigne de rapports antithétiques avec l'épithète "inutiles": il se rattache d'emblée à "plus haute clameur", et ces deux groupes expriment chacun une modalité d'action des verbes précédents. En ce sens, "clameur" et "gestes" sont complémentaires, et la parenté de leurs fonctions sera scellée par l'identité de certaines connotations de "haute" et de "grande". Mais l'épithète "inutiles", qui ferme le vers 4, fait éclater cette concertation. Tout se passe comme si la conscience intervenait pour dénoncer le caractère dérisoire de l'agitation du sujet, ou comme si le déses-

poir s'interposait. Le résultat d'une telle intervention s'avère foudroyant. Car la force de l'épithète "inutiles" est décuplée en raison de sa position antithétique par rapport au vers 4, mais aussi par rapport aux vers précédents. L'accumulation de verbes et l'attitude active du sujet constituaient en effet un point tournant dans le poème. A présent, l'élan si longtemps attendu est neutralisé dans son essor. Le dernier vers de la strophe vient préciser la portée réelle des éléments du vers 4. L'adjectif possessif "mon" souligne à nouveau la personnalisation du drame tandis que le syntagme "écroulement de mon monde" rappelle la seconde partie de la première strophe. Car la détérioration de l'être par une désertion de vitalité avait été signalée dès le début du poème, et c'est parallèlement à sa progression que le sujet aura effectué sa prise de conscience. La surprise ne naît donc pas du rappel de la transformation négative du sujet. Elle est plutôt issue de l'affirmation qui dénonce l'inanité de tout "geste" d'affranchissement. Il semble alors que la détérioration tragique de l'être ne puisse être empêchée. Les actes de négation du début de la strophe ne s'accomplissent que baignés dans une atmosphère de fatalité.

A la lumière de cette dernière strophe, on peut maintenant effectuer un retour sur le début de la séquence afin de préciser la portée réelle de "L'aube immense" et de l'image du sein maternel, en fonction de l'évolution du sujet. Celui-ci dénonce son état de dépendance et de protection; il réclame la souveraineté de l'être en face du destin. Forcé de pratiquer un comportement purement défensif en face des éléments adverses, il demeure conscient de ses limites. L'absence d'un principe régénérateur confère à l'écoulement du temps une puissance in-

surmontable. Mais les richesses existentielles incitent tout de même le sujet à poursuivre le combat, à la fois secondé et trahi par sa propre lucidité.

La strophe VI ouvre la troisième séquence. Trois phrases la composent, qui occupent respectivement 2, 3 et 2 vers. Les verbes, au passé composé, témoignent d'un moment différent de la strophe précédente. Et la conjonction "car", qui ouvre à la fois la première phrase et la strophe, déclenche une mise en oeuvre explicative par rapport aux strophes précédentes. Dans le vers 1, le tour négatif du verbe, allié à l'adverbe "encore", appelle indirectement l'accomplissement de l'action décrite. Le sujet hisse l'objet du verbe "épuiser" au rang d'une continuité vitale. "La merveille étonnante des heures" devient un contrepoint privilégié qui renverse les valeurs négatives associées au temps. Trois groupes rythmiques ternaires impriment une allure régulière qui témoigne justement du mouvement des "heures".

Dans la première séquence du poème, c'est la détérioration et l'annonce de la mort qui s'identifiaient à l'écoulement du temps; ici, l'accent porte sur la richesse des composantes de la durée. L'épithète "étonnante", dont c'est la seconde occurrence dans le poème, ajoute des connotations de dynamisme et d'instantanéité à l'horizontalité de "heures". Et si, dans la première strophe, elle baignait dans un contexte négatif, elle se rattache ici à "merveille", qui l'oriente différemment. Ce contraste issu de la reprise d'un terme concourt à démontrer que c'est le point de vue qui a changé, et non la réalité observée. De menaces qu'elles constituaient, les représentations du temps sont devenues une "merveille étonnante". Les "heures" s'avèrent porteuses d'impondé-

bles régénérateurs et stimulants. Par ailleurs, on observe une certaine redondance dans "merveille étonnante": par rapport à "merveille", l'épithète devient en quelque sorte superflue. Peut-être ne se justifie-t-elle vraiment que par son rôle réitératif qui maintient une ambivalence dans les rapports entre le sujet et le temps. Enfin, le choix du verbe "épuiser" implique une évaluation quantitative dont découle l'existence d'un terme. Pourtant, le syntagme "merveille étonnante" est au singulier, même s'il se rattache à "heures". Il en naît une impression de totalité et de plénitude susceptible d'accroître l'enrichissement existentiel du sujet en fonction directe de l'"épuisement". Peut-être alors cet enrichissement pourrait-il constituer une protection contre la mort anticipée.

Le deuxième bloc de la strophe comprend les vers 3 à 5. Il s'ouvre par une tournure verbale négative identique à celle du premier vers de la strophe: "Je n'ai pas...", assurant ainsi la poursuite du développement explicatif. L'adverbe "suffisamment" indiquant qu'une limite n'a pas été atteinte, permet de situer le sujet dans une position de progression relative par rapport au début et à la fin de l'action de "pénétrer". Ce dernier verbe exprime un mouvement inverse par rapport à celui du verbe "épuiser" du vers 1. Il s'agit ici de gagner un centre, tandis qu'on évoquait plus haut l'accession à une absence quantitative. L'objet du verbe "pénétrer" se répartit sur deux vers dont le second détermine une appartenance. Les "crépuscules interdits" se manifestent comme objets d'une quête impliquant le mystère. A quoi tient "l'interdiction" signalée par l'épithète? Bien sûr, la notion de déclin impliquée dans "crépuscule" incite à rejeter cette représentation comme point

de convergence d'une recherche. Dans cette optique, l'interdiction s'appliquerait à tous les "crépuscules". D'autre part, l'épithète peut rassembler uniquement certains "crépuscules" dont l'interdiction ne serait effective qu'en fonction du sujet. Deux vers de la première séquence surgissent alors:

O beaux soirs d'or (I,11)
Il y aura demain mon éternelle nuit (II,1)

L'image du crépuscule jouait donc un rôle important dans l'univers du sujet bien avant sa mention explicite. Et ces rapports ouvrent de nouvelles perspectives. Le sujet vise peut-être à expérimenter à fond le voisinage de la mort, suggéré par "crépuscules". Plusieurs éléments du vers 4 viennent appuyer cette hypothèse. Le terme "coeur" désigne ici un centre, un point de convergence complexe et profond qui peut être "pénétré" à plusieurs niveaux. Quant à l'épithète "terrible" qui lui est accolée, elle introduit des connotations de défi et de danger et peut se rattacher à l'épithète "interdits" du vers suivant. L'épithète coordonnée "pourpre" renvoie vraisemblablement au registre de couleurs attribué aux "crépuscules". Mais ce lien relativement superficiel ne justifie que partiellement le choix d'une épithète de couleur. L'adjonction de "pourpre" à "terrible", pourtant d'un niveau différent, devrait s'appuyer sur un ensemble de représentations associées, dont seul l'élargissement du contexte permettrait de préciser la valeur.

La troisième partie de la strophe regroupe les vers 6 et 7. Le développement explicatif se poursuit, mais une inversion fait de l'objet attendu le sujet de la phrase. Si le vers 4 faisait appel au sens de la vue avec "pourpre", le vers 6 implique l'ouïe avec "musiques". Celles-ci demeurent cependant indéfinies à cause de l'article "Des" qui

ouvre le vers. L'épithète "ignorées", qui suit le substantif, suscite des questions: de qui sont "ignorées" ces "musiques"? S'agit-il d'un fait universel ou d'un rapport qui ne concerne que le sujet? L'épithète "interdits" du vers 5 provoquait des interrogations similaires. A nouveau, ce sont d'abord la restriction et le mystère suscités par ces épithètes qui demeurent significatifs. Et le choix du participe passé, au vers suivant, vient appuyer cette hypothèse. La présence du pronom "Me" au début du vers 7 indique bien que la "défense" ne vise ici que le sujet. Et cette personnalisation entraîne des conséquences dans le groupe antérieur de la strophe. Le participe passé "défendues" entretient en effet des rapports de synonymie avec l'épithète "interdits" du vers 5. Dès lors, la portée de cette dernière épithète tendra à se restreindre au sujet, même s'il ne s'agit pas là d'une personnalisation formelle. Enfin, l'adverbe "encore" du septième vers se manifeste en position symétrique à sa première apparition au premier vers. La strophe se referme donc par la désignation répétée de la distance qui sépare le "je" de plusieurs termes. Un tableau permettra de mettre à jour l'organisation de la strophe:

	PROJET IMPLICITE DU SUJET	MODALITÉ	BUT VISÉ	INTERMÉDIAIRE
GROUPE I (vers 1-2)	ÉPUISER LA MERVEILLE ÉTONNANTE	PROGRESSION LINÉAIRE EXTÉRIEURE	ABSOLU	TEMPS
GROUPE II (vers 3-4-5)	PÉNÉTRER LE CŒUR TERRIBLE D'UN INTERDIT	PROGRESSION CONCENTRIQUE INTÉRIEURE	RELATIF	(TEMPS) COULEUR
GROUPE III (vers 6-7)	PERCER LA DÉFENSE DE MUSIQUES IGNORÉES	PASSAGE RADICAL	ABSOLU	SONS

L'énumération des projets implicites permet d'en dégager l'importante amplitude: une forme de totalité est toujours visée à travers les impondérables. De plus, il s'agit d'affronter un interdit. Evident pour les groupes II et III, cet aspect n'est pas moins valable pour le premier: la "merveille étonnante" devrait en effet être "inépuisable".

Le registre déployé confère aux centres de convergence un caractère sacré, et les projets du sujet adoptent alors le sens de profanations essentielles et nécessaires. On semble donc viser des conséquences qui entraîneraient l'affranchissement de la condition humaine. Les modalités d'action diffèrent l'une de l'autre, bien qu'elles entretiennent des rapports étroits. Dans le premier groupe, le projet du sujet vise une progression linéaire extérieure, identifiée à la ligne de déroulement des "heures". Dans le second, la progression serait plutôt orientée vers un centre, tandis que dans le dernier, il s'agirait de franchir une limite, de briser une cloison. Les buts visés dans les groupes I et III sont bien tranchés et s'identifient à un terme précis. Dans le groupe II, la fin sera tributaire d'une évaluation subjective. Enfin, l'intermédiaire veut désigner un milieu significatif dans lequel s'articule chacune des démarches. Et les groupes II et III renvoient directement au vers 3 de la strophe II: "Ma surdité mes yeux aveugles", puisque les sens impliqués sont les mêmes. A mesure que le déroulement du poème se poursuit, la texture de l'ensemble se resserre.

La strophe VII se compose de deux blocs, dont le premier comprend trois vers. C'est une formulation déjà utilisée à la strophe VI, "Je n'ai pas encore...", qui compose partiellement le vers 1, indiquant ainsi la poursuite du développement explicatif. A nouveau, le sujet se si-

tue dans le cours d'une quête du monde par la connaissance sensorielle, afin de mettre la mort en échec. Le participe passé qui ferme le premier vers implique le sens de l'ouïe comme les deux derniers vers de la strophe précédente. Mais ici, la préoccupation du sujet s'exteriorise et gagne l'ensemble du monde. A la strophe VI, les objets de la recherche étaient plus intimes et plus personnels; dans celle-ci ils s'identifieront à l'humanité. L'objet du premier verbe occupe le deuxième vers, et il sera suivi de son déterminatif dans le troisième vers. L'adjectif indéfini "Chaque", qui ouvre le vers 2, révèle une approche systématique car son utilisation fait référence à un tout: le sujet veut dresser entre la mort et lui la quête qui permettrait de réaliser complètement sa prise de connaissance des "rumeurs". Le substantif "rumeur" se rattache naturellement au participe passé "entendu" par sa dimension sonore. Mais l'épithète "grelottante", qui se rapporte à "rumeur", peut être qualifiée d'"impertinente", selon le point de vue de Jean Cohen⁹⁵. Sa valeur métaphorique pourra cependant être précisée par l'examen du troisième vers. Celui-ci est constitué par un ensemble déterminatif dans lequel le substantif principal est suivi de trois compléments. Les rapports entre "rumeur" et "villes" dispensent une information réduite parce qu'ils tiennent du cliché. La transformation réciproque de ces deux termes ne s'anime que par l'adjonction d'éléments nouveaux. L'épithète "grelottante", rattachée à "rumeur" peut désigner un certain type de "rumeur" parmi d'autres. Mais elle peut aussi qualifier l'ensemble des "rumeurs" des "villes". Les connotations péjora-

95 Certes, l'épithète "grelottante" peut signifier l'émission de sons de grelots, mais le contexte refuse cette acception.

tives de froid, issues de l'épithète, imprègnent alors sensiblement le substantif "villes". Par ailleurs, le premier groupe constitué au vers 3, "villes d'ombre", semble répondre à "rumeur grelottante" du vers 2. Le potentiel négatif du complément de nom de "villes" est sollicité par le contexte, tandis que, simultanément, la dimension existentielle de "grelottante" est mise en relief. La "rumeur" témoigne alors d'un malaise informe des êtres, dont les symptômes tiennent à une intégration perturbée à l'environnement. L'adjonction de "neige" dans le vers affermit les assises primaires de "grelottante" grâce aux connotations de froid. Aucune transformation radicale n'intervient ici; le paysage des "villes" se précise davantage. Enfin, le terme "rêve" est coordonné à l'ensemble et complète le vers 3. Dans le contexte, il peut constituer une présence compensatoire qui servirait de contrepoids aux représentations négatives. Dans cette optique, sa position dans le vers assurerait une ouverture à l'ensemble. Par ailleurs, le terme même de "rêve" contribue à teinter l'atmosphère d'onirisme et à brouiller ainsi les rapports entre les termes. Le projet du sujet s'intériorise d'autant et se situe aux limites obscures de la conscience. Mais quelle est la nature du rapport entre "villes" et ses compléments? Ceux-ci sont des constituants qui servent à la détermination. Leur apport respectif n'est évidemment que partiel vis-à-vis du concept de "villes", mais il devient complémentaire dans la formulation du vers. Car les "villes" ne seront pas désignées autrement ici, et la représentation d'ensemble n'est tributaire que de ces termes. Quant à l'ordre choisi, signalons d'abord que la position postérieure de "neige" par rapport à "d'ombre" empêche le regroupement suivant:

Chaque rumeur grelottante
Des villes de neige...

Des rapports redondants sont ainsi évités et la mise en oeuvre existentielle peut s'accomplir. Le terme "rêve" aurait pu être accolé à "ville" mais l'allure expansive, qui s'accorde avec l'attitude du sujet, aurait été du même coup annulée. Enfin, chacun des compléments de "villes" s'oppose à un aspect de la situation du sujet dans la séquence II.

L'"ombre" s'oppose à "L'aube immense" (III,1), la "neige" s'oppose à la "chaleur magique" (IV,3) tandis que "rêve" peut s'opposer, par ses connotations positives, à "l'écoulement de mon monde" (V,5). Mais "rêve" devient négatif lorsqu'il est porteur de valeurs illusoires. Il s'oppose alors à la prise de conscience tragique mais lucide du sujet dans la deuxième partie de la première séquence. Et la vie, en définitive, s'avère apte à mobiliser l'être, au-delà de toute évaluation issue de la conscience.

La deuxième partie de la strophe comprend les vers 4 à 10. Le verbe principal du vers 4 déclenche une énumération de compléments d'objet qui occupe les six vers suivants. Le vers 4 ne diffère du premier vers de la strophe que par son participe passé terminal. Ce fait révèle une insistance mais il annonce aussi une démarche systématisée et réfléchie du sujet. Le choix des participes passés qui ferment les vers confirme cette dernière observation. En effet, "entendu" au premier vers, et "vu" au vers 4, qui témoignent de la vie, s'opposent directement à "Ma surdité mes yeux aveugles" (II,3), qui sont rattachés à la mort. L'élaboration en cours s'avère donc bel et bien le contre-pied de la mort dénoncée par le sujet. Les terminaisons phoniques de ces deux participes passés sont identiques comme l'étaient celles des deux premiers

participes passés de la strophe précédente: "épuisé" et "pénétré". Une telle répétition de voyelles participe à l'organisation méthodique de l'exposé. Et dans cette optique, le dernier participe passé de la strophe VI, "défendues", assure la liaison avec "entendu", qui ferme le premier vers de la strophe suivante.

Aux vers 5, 6 et 7, un ensemble anaphorique formé par "Tous les..." rassemble les trois premiers compléments d'objet du verbe précédent. Plus qu'une simple énumération, ce groupe ternaire s'articule en forme de gradation. Au vers 5, le syntagme "visages changeants" ne rassemble que des consonnes fricatives, et le "v" de "visages" rappelle celui de "vu", à la fin du vers 4. Ce syntagme apparaît comme une suite logique de la première phrase de la strophe, où se manifestait le contexte? "rumeur" - "villes": Il s'agirait donc ici d'une reprise plus détaillée, plus précise et plus personnelle de la démarche antérieure. Et comme "Chaque" au vers 2, l'adjectif indéfini "Tous" implique une totalité, un ensemble complet où rien n'est oublié. Le projet d'inventaire systématique est donc maintenu par le sujet. L'épithète "changeants", libre de toute tonalité prononcée, témoigne d'abord de la diversité et de la multiplicité des émotions et des comportements humains. Les vers suivants pourront préciser cette orientation. Au vers 6, seule l'épithète finale change. La reprise de "visages" permet de superposer des impressions tout en insistant sur la valeur signifiante de cette représentation humaine. L'épithète "fuyants" se compose de consonnes fricatives comme "changeants" et partage avec cette dernière épithète une identité de voyelles. Elle témoigne d'un mal d'être similaire à celui déjà mis à jour aux vers 2 et 3. L'insaisissabilité des "visages" de-

vient le symptôme d'une fuite de toute prise de conscience véritable et du refus de reconnaître l'état de vie négatif. L'épithète "fuyants" apparaît donc comme une accentuation négative de "changements", mais en même temps, elle rend compte d'un stade intermédiaire puisque cette accentuation se poursuivra au vers suivant. Au vers 7, le terme "hommes" est substitué à "visages" en même position. L'information dispensée par "hommes" est accrue du fait de son imprévisibilité, car la reprise de "Tous les..." appelait plutôt une troisième occurrence de "visages". Avec "hommes", c'est le pôle métonymique complémentaire suggéré par "visages" qui se manifeste. En ce sens, il y a continuité, même si la perspective devient plus dégagée et plus universelle. Une interrogation surgit cependant: les éléments des vers 5 à 7 forment-ils un tout, ou s'agit-il plutôt d'une même représentation qui se transforme? L'ensemble coordonné des vers 8 à 10 laisse entendre que les objets du verbe "voir" font partie d'une énumération, mais l'épithète du vers 7 représente le sommet d'une gradation. Le mal intérieur, dont l'épithète "bouleversés" apparaît comme un symptôme exprimé d'une façon explicite, était suggéré graduellement dans les deux épithètes placées à la fin de chacun des vers précédents. Les connotations négatives de l'épithète "fuyants" du vers 6 cristallisent donc avec la présence de "bouleversés". L'effet rétroactif de cette dernière épithète est d'autant plus déterminant que celle-ci fait partie du groupe ternaire. Dans une certaine mesure, l'identité anaphorique appelle l'identité sémantique.

Les vers 8 à 10 forment une phrase coordonnée aux compléments d'objet du groupe ternaire précédent. La conjonction de coordination "Et", qui ouvre le vers 8, sert de lien, en même temps qu'elle signale la mi-

se en oeuvre d'un moment particulier. Le groupe ternaire avait permis d'atteindre une certaine intensité qui ne peut qu'être modifiée par la suite. Le pronom "ceux" renvoie vraisemblablement aux "hommes" du vers précédent, dont l'état négatif persiste en celui-ci. L'action exprimée dans: "...marchent à pas feutrés" semble en fait résulter des vers précédents. Mais c'est plus particulièrement avec l'épithète "fuyants" du vers 6 que des liens étroits s'établissent. Le comportement suggéré par cette épithète pourrait s'apparenter à l'action mise en oeuvre au vers 8, qui en concrétiserait ainsi le caractère d'insaisissabilité. L'usage du présent pour le verbe "marcher" actualise cette action et la situe dans le même temps que l'énonciation. Un caractère lancinant est conféré du même coup à toute la tonalité négative car le sujet ne peut que s'associer au mal des hommes, à l'intérieur de cette vie dont il réclame le prolongement. Au vers 9, la comparaison développe un champ de représentations limité: introduite par "Comme", elle reprend, avec la locution prépositive "autour de", la dimension spatiale qui découle du verbe "marcher". Mais le caractère épisodique obscur dégagé par l'ensemble entraîne la mise en valeur des connotations de "chambres vides". Les "hommes" évoluent silencieusement dans une vie dérisoire. Hantés par une conscience trouble, ils souffrent de la solitude qui présage la mort. Quant au vers 10, il reprend à son tour le caractère spatial du verbe "marcher". La préposition "Vers" indique une direction et se situe syntaxiquement dans la suite immédiate du vers 8. Le syntagme "carrefours de la terre" représente les lieux visés, consciemment ou non, par les hommes. Il désigne d'abord des endroits de rencontre, tel que le déterminatif "terre" permet de le supposer. Mais sa dimension abstraite vise une conjoncture qui nécessite un choix. Ainsi, le sujet

anticipe peut-être un moment de crise où les "hommes" devront effectuer la prise en charge de leur mal. L'état décrit dans cette strophe subit alors un renversement radical: les "hommes" devraient renoncer à la fuite et au "rêve". Par ailleurs, l'amplitude physique que dégage ce vers assure un terme adéquat à la strophe VII et ménage en quelque sorte une pause rendue nécessaire par le synthétisme de la strophe VIII.

La strophe VIII vient compléter la troisième séquence. Son amplitude restreinte incite à lui attribuer un rôle de synthétisation dans la séquence, et les trois premiers vers tendent d'ailleurs à confirmer cette impression. Ceux-ci forment un bloc ternaire grâce à la reprise anaphorique de "Je n'ai rien...". Seul le participe passé change d'un vers à l'autre. Cette triple occurrence du tour négatif "Je n'ai rien..." rappelle la formulation des verbes principaux des strophes VI et VII, d'autant plus que le temps des verbes est le même. Les vers 1 à 3 jouissent de leur autonomie respective parce qu'ils sont formés d'une phrase complète. Le premier apparaît comme une transformation du quatrième vers de la strophe précédente:

Je n'ai pas encore vu (VII,4)

Je n'ai rien vu (VIII,1)

Visiblement, la négation se radicalise. Mais en s'inscrivant dans la suite des strophes VI et VII, l'implication d'une totalité ne se justifie que par la mise en oeuvre d'une hyperbole. Cette figure souligne ici l'écart entre le vécu et la vie anticipée. En apparence donc, l'aveu d'une carence d'expériences fondamentales vise à repousser la mort.

Si le premier participe passé est, de prime abord, une simple reprise, celui du vers 2 synthétise plutôt l'ensemble des verbes des stro-

phes VI et VII. Le contexte lui donne le sens de "sentir", mais dans une perspective positive. Bien qu'exprimé ainsi, ce plaisir émotif et sensoriel demeure inopérant à cause du tour négatif de la phrase. Un mouvement de requête compensatoire est ainsi déclenché. Mais le troisième participe passé, "souffert", s'oppose directement à "goûté". La carence dénoncée implique toutes les expériences vitales, autant négatives que positives. Une impression de néant existentiel est créée par ce procédé. A la lumière des vers 2 et 3, le premier verbe adopte une portée plus générale. Ce n'est plus le seul sens de la vision qui est mis en oeuvre mais aussi la faculté complète de prise de contact par l'être. Quant au troisième verbe, il rappelle le contexte négatif de la strophe VII et témoigne d'un désir de solidarité avec la condition générale des hommes.

Le quatrième vers entraîne un déplacement majeur dans l'articulation des trois premiers. Ceux-ci semblaient s'inscrire dans la suite des strophes VI et VII qu'ils résumaient en même temps qu'ils en radicalisaient l'esprit. Ils semblaient compléter le développement explicatif amorcé à la suite de la conjonction "Car" à la strophe VI, et qui visait à nourrir le refus de la mort. Mais rien n'est moins certain maintenant. Le quatrième vers révèle l'appartenance de la strophe à un autre versant, à un autre mouvement. Mais le rôle synthétisant des vers 1 à 3 n'est pas pour autant nié. Il peut s'exercer en respectant

l'ordre d'apparition des vers, jusqu'à la mise en oeuvre du vers 4⁹⁶.

Le développement de la strophe devient alors fondamentalement négatif.

Le quatrième vers est d'abord singularisé par sa grande amplitude, qui s'oppose à la brièveté des vers précédents. La conjonction "Et", qui ouvre le vers, établit le lien logique et permet l'enchaînement d'éléments opposés. D'une part, le sujet témoigne d'un vide existentiel, d'autre part, le résultat de l'action du temps se manifeste. Par ailleurs, un paradoxe important se décèle à l'intérieur même du vers. Le verbe "bondit" témoigne d'un mouvement actif, énergique et rapide; il est appuyé par l'adverbe "soudain" qui met l'accent sur le caractère subit de l'action. Mais le sujet, qui est "l'âge", désigne une durée.

— Et celle-ci ne peut, du fait de sa nature, adopter un tel comportement.

Elle serait plutôt représentée analogiquement par un mouvement linéaire régulier. Le temps prolongé, identifié à "l'âge", s'oppose donc à l'instantanéité de l'action qui lui est attribuée. Dans la suite du vers, le mouvement de "l'âge" est comparé à celui d'une "panthère noire".

96 Dans une première version du poème, les trois premiers vers se liaient:

Je n'ai rien vu encore
Je n'ai rien goûté encore.
Je n'ai rien souffert encore

La triple occurrence de l'adverbe "encore" constituait un rappel évident du développement mis en oeuvre dans les strophes VI et VII, où ce même adverbe apparaissait trois fois. En enlevant les trois "encore", l'auteur a, selon Jacques Brault, "donné à la strophe une respiration haletante qui s'étouffe dans le dernier vers". (Op. cit., p. 77) Du même coup, les rapports avec les deux strophes précédentes devenaient moins évidents. Pourtant, ils n'en demeuraient pas moins réels, avec la tournure négative des verbes et la reprise de "vu".

Une telle concrétisation permet de préciser les rapports entre "l'âge" et le "moi". Ce dernier devient la victime d'une puissance négative qui prend la forme d'une bête de proie. Mais comment le vers peut-il être "plausible" si la notion de durée impliquée dans "l'âge" s'avère incompatible avec le mouvement décrit? La progression temporelle normale qui permet de donner corps à "l'âge" peut être considérée dans un mouvement accéléré. Un tel point de vue dénonce alors la fugacité du temps et marque par extension le refus de toute progression irréversible. Le caractère absolu du tour négatif dans les trois premiers vers de la strophe s'inscrit bien dans une telle perspective. D'autre part, l'action du vers 4 peut être causée par une prise de conscience subite de "l'âge". Et à nouveau, les trois premiers vers de la strophe peuvent corroborer cette mise en oeuvre puisque leur formulation devient le résultat d'une évaluation qualitative. Au-delà de ces hypothèses, l'action de "l'âge" s'avère violente et destructrice pour le sujet.

Au début de la séquence, la conjonction "Car" servait à introduire les raisons du refus de la mort, exposées aux strophes VI et VII. A la strophe VIII, c'est l'adverbe "pourtant" qui pourrait servir d'articulation puisque le témoignage de l'être est alors perturbé par l'intervention d'une loi du monde. Dans la mesure où les trois premiers vers contribuent au refus de la mort, la strophe VIII est bâtie sur le modèle de la strophe V. Celle-ci comporte en effet un moment positif suivi d'un moment négatif. La lutte contre la mort s'étrangle dans la révélation de la détérioration de l'être. Chacune des séquences décrites jusqu'ici présente aussi un terme négatif où la mort témoigne, directement ou non, de sa présence implacable. Enfin, les énoncés négatifs

dominaient dans cette séquence, jusqu'au dernier vers. L'action défensive du sujet ayant été interrompue alors, celui-ci annoncera des projets de quêtes actives, en guise de manifestation offensive.

La strophe IX ouvre la dernière séquence. Elle se divise en deux parties dont la première ne comprend que trois vers. Dès l'ouverture du premier vers, la conjonction "Mais" sert de point d'articulation. Et la disjonction ainsi établie permet d'introduire un nouveau moment dans le poème. Ce procédé rappelle l'amorce de la séquence précédente avec la conjonction "Car". Le verbe qui suit la conjonction "Mais" est au futur, comme dans la seconde strophe du poème où les effets de la mort étaient décrits. Il y a donc rupture au niveau de l'utilisation des temps verbaux puisque deux états contradictoires occupent une même dimension temporelle. Mais c'est l'adverbe "demain", accolé à "je trouverai", qui provoque véritablement une confrontation. Il constitue une reprise et permet de juxtaposer deux vers:

Il y aura demain mon éternelle nuit (II,1)

Mais je trouverai demain ces perles (IX,1)

Le repère temporel représenté par "demain" servait de siège à "mon éternelle nuit", que le contexte permettait d'identifier à la mort. Ici, "demain" devient le moment d'accomplissement d'une recherche active pour repousser la mort. Car la conjonction "Mais", qui ouvre le vers, appelle une opposition avec le mouvement destructeur de "l'âge" et par extension, de la mort. De plus, le verbe "trouver" se révèle un point de convergence qui synthétise l'action de plusieurs verbes de la séquence III, tels: "épuisé" (VI,1), "pénétré" (VI,3), "entendu" (VII,1) et "vu" (VII,4). Utilisés dans un tour négatif, ceux-ci témoignaient

d'un manque, d'une incomplétude existentielle. Ici, le verbe "trouver" annonce une volonté positive. Le sujet décide en fait d'attaquer la mort sur son propre terrain. S'il parvient à mobiliser les forces permettant d'organiser des quêtes essentielles, peut-être pourra-t-il alors repousser l'échéance tragique. La vigueur et la richesse du devenir de l'être doivent donc se révéler des armes efficaces. L'objet du verbe "trouver", "ces perles", complète le premier vers. La présence du démonstratif appelle une explication qui sera fournie par la proposition déterminative occupant les deux vers suivants.

Le pronom personnel "elle" introduit un être nouveau dans le poème. Et ce personnage est d'autant plus remarquable que la strophe VII de la séquence précédente évoquait les hommes dans leur ensemble, baignée dans un contexte négatif. Ici, l'être féminin se manifeste par le "creux rose/De sa main mouillée". Une telle délicatesse contraste violemment avec le dernier vers de la séquence précédente qui mettait en scène l'action d'une bête de proie. Dès lors, comment le sujet peut-il espérer triompher en mettant en présence des forces aussi inégales? Certes, les valeurs prestigieuses associées aux "perles" contribuent à justifier la démarche en cours, mais le contexte demeure résolument empreint de douceur⁹⁷. Et pourquoi les forces d'affrontement ne se trouveraient-elles pas justement dans les richesses vitales dispensées par la fraîcheur ou la délicatesse? Rien n'interdit une telle évaluation. Par

97 On serait tenté d'évoquer les significations symboliques conférées aux perles, telles l'androgynisme ou la fusion de l'eau et du feu (A Dictionary of symbols, Op. cit., p. 239). Mais rien n'annonce la mise en oeuvre de telles représentations dans le poème. Aussi faut-il plutôt mettre à jour les rapports entre "perles" et d'autres éléments du contexte.

ailleurs, la valeur et l'importance des "perles" semblent reliées au personnage féminin qui les "apporte". Car les "perles" recherchées ne sont nulles autres que celles "Qu'elle apporte...". Mais le verbe "apporter" peut désamorcer la recherche puisqu'il est conjugué au présent: pourquoi faudrait-il "trouver" ce qui est apporté présentement? Le projet formulé par le sujet entend précisément être mis en oeuvre "demain". Et c'est alors qu'il vise à bénéficier des représentations métaphoriques de "ces perles/Qu'elle apporte...". Car c'est à ce moment, sur le terrain de "demain", occupé par la mort, que l'affrontement est anticipé. Et les valeurs "trouvées" devraient assurer la poursuite de la vie. La formulation même des vers adopte une assurance qui appelle l'accomplissement. Employé sans tournure restrictive, le verbe "trouver" témoigne d'une certitude inaliénable. La suite de la strophe viendra d'ailleurs préciser le projet du sujet.

La seconde partie de la strophe se compose des vers 4 à 9. Le quatrième vers s'ouvre avec la reprise du premier verbe de la strophe: "Je trouverai". Ce procédé, employé avec certaines variantes dans chacune des strophes de la séquence précédente, traduit une mise en oeuvre systématique de la part du sujet. Celui-ci ordonne ici ses projets de démarches et leur imprime un caractère réfléchi et volontaire. Une telle reprise permet en outre d'unifier les forces et d'assurer la mise en place d'un projet central. Comme dans la strophe VII, les éléments postérieurs au verbe dans la suite de la strophe sont des compléments d'objet. Le premier occupe la fin du vers 4 et le vers 5. Le syntagme "ce diamant" rappelle "ces perles" du premier vers. Le démonstratif appelle à nouveau un groupe déterminatif qui renverra vraisemblablement

à l'être féminin évoqué plus haut. Le terme "diamant" partage avec "perles" la valeur matérielle et le prestige, mais le diamant représente un sommet de magnificence. Considéré comme la pierre la plus dure et la plus pure, il jouit d'une position unique dans l'ordre des gemmes. Le passage de "perles" à "diamant" constitue donc une accentuation, en même temps qu'un cheminement vers l'essentiel. Dans cette optique, l'usage du singulier pour "diamant" devient significatif.

De prime abord, la construction syntaxique du vers 5 suscite une amphibologie. L'ensemble demeure, sans conteste, une détermination de "diamant". Mais l'épithète "absent" peut être en position d'inversion. Il deviendrait alors un participe passé adjectif qualifiant "diamant". L'examen d'autres poèmes de Grandbois vient cependant réduire la probabilité d'une telle hypothèse: ce type d'inversion n'est guère utilisé par le poète. L'épithète "absent" qualifie donc vraisemblablement "sourire". Mais désigne-t-elle ici, selon son acception la plus générale, la perte du "sourire"? Dans l'affirmative, une contradiction prendrait forme: le caractère prestigieux du "diamant" se rattacherait à l'"absence" du "sourire", généralement considéré comme une valeur positive. Le rapport établi serait donc fictif puisqu'il reposerait sur la négation du "sourire". D'autre part, le "sourire absent" pourrait difficilement désigner un "sourire" du passé parce que l'action du démonstratif du vers 4 présente un caractère immédiat. C'est plutôt un élément "présent" qui est visé alors. D'ailleurs, l'adjectif possessif "son" renvoie apparemment à l'être féminin des vers précédents, qui s'y manifeste au présent. Finalement, c'est plutôt au sens figuré de l'épithète "absent" qu'il faut se rapporter ici. L'être féminin serait ab-

sorbé, distrait, et comme immergé dans un univers différent de celui du "je". Par opposition à la strophe précédente, ce dernier serait en quête de toutes les valeurs permanentes offertes par l'intermédiaire de l'être féminin. C'est dans cette optique que "L'étoile mauve" du vers 6 s'inscrirait à la suite des "perles" et du "diamant". Complément d'objet du verbe "trouver" du vers 4, ce syntagme constitue à nouveau une représentation métaphorique privilégiée, rattachée ici à "son sein". Le terme "étoile" élargit la perspective par ses composantes cosmiques, cependant que l'épithète "mauve" assure à l'image des racines descriptives immédiates. Quant au substantif "sein", il s'ajoute à "sourire absent" et "main mouillée", en tant qu'élément rattaché à l'être féminin. Ses connotations sexuelles joueront un rôle d'intermédiaire entre le développement antérieur et celui des trois derniers vers de la strophe.

Les vers 7 à 9 constituent un groupe complément d'objet du verbe "trouver". "La nuit", qui ouvre le vers 7, complète le paradigme formé des éléments de base des compléments d'objet des verbes "trouver":

ces perles
ce diamant
L'étoile mauve
La nuit

Mais c'est la seconde occurrence du terme "nuit" dans le poème. Dans la deuxième strophe, le syntagme "mon éternelle nuit" constituait une représentation métaphorique de la mort. Or, dans celle-ci, "La nuit" s'inscrit dans un ensemble positif où dominent des valeurs de prestige

et de permanence. Une contradiction semble donc apparaître ici⁹⁸. Par ailleurs, la "nuit" de la deuxième strophe est précédée de l'épithète "éternelle", qui adopte le sens de "perpétuel". Cette "nuit" appréhendée durera toujours; elle sera personnelle, comme en témoigne l'adjectif possessif "mon". Et "demain" s'identifie à un gouffre temporel. Dans cette neuvième strophe, la "nuit" est suivie du participe passé adjectif "prolongée". C'est donc qu'elle est plutôt éphémère. De plus, l'article défini "La" annonce une désignation générale. Les éléments qui contribuent à préciser le sens de la représentation de "nuit" diffèrent donc. C'est à l'intérieur d'un cycle temporel que s'inscrit la "nuit prolongée". Et la valeur positive de celle-ci peut s'expliquer davantage par la désignation sexuelle de "toison ténébreuse", au vers 9. Déjà, le vers 6 préparait une telle mise en oeuvre. L'épithète "ténébreuse" établit, par sa portée sémantique première, un lien direct avec la part d'obscurité qui participe de la "nuit". Quant au groupe "l'ombre émouvante", du vers 8, il s'inscrit à la suite de "creux rose" (v.2) et de "sourire" (v.5). Tous ces éléments contribuent à consolider les tonalités de tendresse et de douceur dans la strophe. Le substantif "ombre" s'ajoute au champ sémantique de l'obscurité, avec "nuit" et "ténébreuse". De fait, c'est avant tout l'apport de "l'ombre" qui assurerait la poursuite de la "nuit". La portée métaphorique de l'énoncé

98 Léopold Leblanc distingue la "nuit du temps" et la "nuit solaire". Si "la nuit du temps apparaît pénible" et peut, à la limite, représenter la mort, "la nuit solaire semble le temps de l'amour". (Poésie et thématique d'Alain Grandbois, Thèse de doctorat présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, p. 291.) Cette dualité pourrait se retrouver dans "Demain seulement".

des vers 7 à 9 valorise donc un type de "nuit" qui donne lieu à la rencontre amoureuse entre le "je" et l'être féminin évoqué dans la strophe. Mais pour participer au paradigme formé des objets du verbe "trouver", la "nuit" amoureuse doit posséder un prestige et une valeur libératrice exemplaires. Sa position même dans l'ordonnance de la strophe contribue à lui conférer ces qualités. Elle constitue un terme et un sommet, avec les trois vers entiers qu'elle mobilise à la fin de la strophe.

Et si une telle "nuit" amoureuse recelait un piège? Car, par-delà toute explication, l'ambivalence issue de la reprise de "nuit" persiste, et rien n'interdit de juxtaposer ici les lignes de force d'un tel conflit. La "nuit" demeure une représentation trouble, porteuse de valeurs négatives, à l'intérieur du contexte du poème. Mais l'omniprésence de l'être féminin dans le poème révèle l'existence d'une démarche délibérée. Dans un contexte de douceur, la femme est magnifiée tout au long des six premiers vers, comme s'il s'agissait d'amasser des forces, de fourbir des armes. Enfin, dans les trois derniers vers, le renversement d'une représentation est tenté. La "nuit" repaire de la mort, est reprise et confrontée aux valeurs amoureuses. Du coup et dans les limites du poème, le monolithisme sémantique de ce terme disparaît, et l'ambivalence s'installe. Un tel procédé renvoie au premier vers de la strophe, où la troisième occurrence de "demain" provoquait un affrontement similaire. Le sujet situait l'accomplissement de sa quête essentielle au moment où la mort devait être mise en oeuvre, attaquant ainsi cette dernière sur son propre terrain. Enfin, les représentations remises en cause ici sont toutes deux issues du premier vers de la deuxième strophe: "Il y aura demain mon éternelle nuit". La certitude mani-

festée dans cet énoncé se devait d'être ébranlée, sinon toute initiative ultérieure devenait vaine.

La strophe X se divise en trois parties égales, comprenant chacune deux vers. L'interjection "Ah" ouvre le premier vers et marque une pause en même temps qu'un renforcement. Car le verbe principal de la strophe, "je naviguerai", qui suit l'interjection, rend compte d'une entreprise dont la motivation est plus diffuse, moins évidente que celle exprimée par le verbe "trouver" de la strophe précédente. Par ailleurs, il est conjugué au futur et prolonge ainsi un moment amorcé au début de la strophe IX. La quatrième occurrence de l'adverbe "demain" dans le poème vient fermer le vers. Le terme "demain" occupe toujours un premier vers de strophe, mais il subit un déplacement sur l'axe syntagmatique:

Il y aura demain mon éternelle nuit (II,1)

Ma mort je la repousse jusqu'à demain (V,1)

Mais je trouverai demain ces perles (IX,1)

Ah je naviguerai demain (X,1)

L'adverbe suit immédiatement le verbe, sauf à la strophe V, où il exprime un temps limite. L'accent est mis sur l'événement associé à "demain", à la strophe II, tandis que c'est l'objet d'une recherche qui ferme la strophe IX. Aux strophes V et X, la portée de l'adverbe est augmentée à cause de sa position en fin de vers. Si à la strophe V "demain" représente un point critique de rupture, à la dixième il accède franchement à l'expression d'une durée, d'un espace temporel. Le mouvement de renversement du sens de "demain" se poursuit donc avec célérité.

La précision apportée par le vers 2 vient confirmer la portée maritime du verbe du premier vers. Ce contexte rappelle les strophes II et III, où la mer intervient, explicitement ou non. Mais alors, c'est la dimension verticale de l'eau qui domine: le sujet est comme "plongé" dans la mer, et ses îles seront "englouties". Dans la présente strophe, une évolution en surface est évoquée en tant que projet. Au vers 2, une nouvelle occurrence du démonstratif établit un lien avec la strophe précédente, où ceux-ci apparaissaient à deux reprises. L'épithète "perdus", accolée à "bateaux", présente une ambivalence importante.

D'une part, elle peut viser à valoriser ou même à magnifier ces "bateaux" afin de leur conférer un prestige digne d'une quête essentielle. Il s'agirait alors d'une détermination par la négative, où la distance établie jouerait un rôle générateur. D'autre part, l'épithète peut signifier l'inanité de tout espoir et rompre du même coup l'élan libérateur du sujet. Finalement, c'est l'élargissement du contexte aux deux vers suivants qui permettra de préciser la portée réelle de ce terme.

Les vers 3 et 4 sont une extension déterminative du groupe "bateaux perdus". Celui-ci est sujet du participe présent "Larguant", qui ouvre le vers 3. Associé à son objet, "leurs voiles rouges", ce verbe révèle l'appareillage des "bateaux". Mais l'épithète "rouges" ne renvoie à rien de significatif dans le poème. Tout au plus peut-elle être rapprochée des épithètes "rose" et "mauve" de la strophe précédente, qui participent au même réseau de nuance de couleurs. Dans cette perspective, les rapports avec l'être féminin seraient maintenus implicitement. Au vers 4, la préposition "Pour" indique le but, le lieu visé par les "bateaux": "des mers inconsidérées". Cette dernière épithète est im-

propre dans le contexte. Elle ne trouve son sens que si l'on enlève le préfixe de négation pour inverser alors une des acceptions de l'épithète qui en résulte. Ainsi, les "mers" évoquées ici n'ont jamais été "considérées", c'est-à-dire, "contemplées". Si l'on élargit le contexte aux autres poèmes, on constate qu'un tel type d'épithète servira souvent à signaler la proximité ou l'existence même d'un lieu essentiel. Les impondérables connotés alors suggèrent par analogie la nature indécidable d'un tel milieu⁹⁹. Les "mers inconsidérées" pourraient donc désigner des lieux extrêmes, prodigieux, et propices à la mise en oeuvre d'une totalité. L'utilisation du pluriel augmente l'impression d'une démesure spatiale et rappelle l'épithète "perdus" au vers 2. Cette dernière vient s'associer à l'étrangeté et au dépaysement. La tonalité d'ensemble des quatre premiers vers n'est finalement pas dépourvue d'équivoque. Rien n'est résolument positif, sinon la formulation même d'un projet d'essor. La fin de la strophe apportera à ce sujet des précisions décisives.

99 Dans une thèse de doctorat présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa et intitulée Les Mots et les images dans la poésie d'Alain Grandbois, François Gallays explique justement la déviation de sens imprimée par l'auteur à l'épithète "inconsidérées". D'autre part, il relève (p. 73-78) les adjectifs à caractère hyperbolique (ex.: absolu, illimité, inconsidéré, inexprimable...) ou extraordinaire (ex.: extraordinaire, extravagant, fabuleux, prodigieux...) et conclut que leur utilisation témoigne d'une faiblesse d'expression chez l'auteur. Une telle affirmation n'est justifiable qu'à la condition de réduire le style à "un ensemble de contraintes" (Michael Riffaterre, Essais de stylistique structurale, Flammarion, 1971, p. 89). Nous croyons plutôt qu'il faut respecter l'intégrité des contextes dans lesquels apparaissent ces termes et que leur efficacité ne pourra être évaluée qu'à partir des normes créées par les contextes eux-mêmes.

Les deux derniers vers forment un groupe binaire uni par la reprise anaphorique de "Avec elle". Le pronom personnel renvoie à sa première occurrence, au deuxième vers de la strophe précédente. Ainsi, l'être féminin se manifeste, à nouveau. Et la double occurrence de la préposition "Avec" marque l'importance de cet accompagnement. Les séquences précédentes mettaient l'accent sur l'individualité du destin du "je". Ici, au contraire, la présence de la femme est soulignée. A la strophe IX, la relation amoureuse devait permettre d'accéder à une certaine permanence. Ici un périple vers une totalité est projeté, à nouveau dans des circonstances troubles, où l'être féminin prend une part passive. Car celle-ci ne partage pas vraiment le destin du "je"; le "nous" attendu ne se manifeste jamais. Essentiellement, la fonction de la femme en est une d'accompagnement. Le terme "bronze" confère à "bras droit" des qualités de force et de résistance par sa référence au métal. Il peut en outre désigner une coloration de la peau qui affirmerait de façon plus lointaine l'expérience du sujet à cause d'une exposition prolongée aux éléments climatiques. Quant à l'épithète "droit", elle s'associe plus volontiers à une position affranchie et déterminée qu'à une position relative. Le vers 5 dispense donc une impression d'assurance souveraine qui imprime à la quête projetée un élan positif.

Au vers 6, l'être féminin est comparé au "coffret des bijoux redoutables". La mention des "bijoux" renvoie à la strophe précédente où les termes "perles" et "diamant" étaient associés à la femme. Ainsi, le syntagme "coffret des bijoux" peut constituer une représentation qui vise à synthétiser les éléments faisant l'objet d'une recherche dans la strophe précédente. L'article défini "le", qui précède ce syntagme, en

révèle l'unicité. Il s'ensuit une mise en relief où le "coffret..." s'avère dépositaire de valeurs spécifiques sinon essentielles. Mais l'épithète "redoutables" vient fermer le vers en qualifiant "bijoux". Un danger considérable est donc annoncé, qui menace constamment le sujet. Par l'intermédiaire de la comparaison, l'être féminin cristallise son ambivalence. La strophe se termine donc comme la précédente, où la rencontre amoureuse prolongeait la "nuit" et ses antagonismes. Finalement, l'interrogation suscitée par la portée réelle de l'épithète "perdus" au vers 2 ne peut se dissiper puisqu'elle est alimentée par la dernière épithète de la strophe. La recherche du sujet s'accompagne d'une incertitude avouée¹⁰⁰.

La strophe XI comprend deux parties de cinq vers, chacune formant une phrase complète. Le premier vers présente une synthèse des projets du sujet. Si la strophe IX était amorcée par une conjonction et la strophe X par une interjection, ici le "je" intervient immédiatement. A nouveau le verbe est conjugué au futur; il s'inscrit ainsi dans la suite des deux strophes précédentes et contribue à resserrer l'unité de

¹⁰⁰ Selon Léopold Leblanc,

Dans le poème intitulé Demain, seulement, le poète dans une première version disait "demain" lorsqu'il désignait le moment de sa mort, mais pour les joies qu'il voulait goûter auparavant, il disait "bientôt" ("mais je trouverai bientôt ces perles... Ah je naviguerai bientôt) puis il a confondu les deux temps en un même "demain". (Op. cit., p. 181)

La première version confirme la présence prépondérante de valeurs positives dans les strophes IX et X. Cependant, l'ambivalence déjà présentée a été alimentée par le remplacement de "bientôt" par "demain".

la séquence. Enfin, le vers est complété par la cinquième occurrence de l'adverbe "demain" dans le poème. Dans les strophes IX et X, celui-ci apparaissait aussi dans le vers d'ouverture. Le choix du verbe montre bien que l'expression de modalités diverses dans les projets du sujet n'a plus cours. Ici, le but et l'essence de toutes les démarches sont résumés. Le verbe "vaincre" cristallise la volonté et la détermination du "je". Un tel choix constitue en lui-même l'annonce implicite d'un terme. Accolé à "Je vaincrai", "demain" perd l'ambiguïté qu'il portait depuis la strophe V. A la lumière de ce premier vers¹⁰¹, la "mort" semble donc en voie d'être vaincue.

Le deuxième vers présente deux éléments clés du poème: "nuit" et "pluie". Ceux-ci deviennent les objets coordonnés du verbe "vaincre". Au point de vue rythmique les mesures des vers 1 et 2 s'ordonnent en chiasme et renforcent les liens mis à jour. La troisième occurrence du terme "nuit" neutralise une valorisation entreprise antérieurement ou consacre sa propre scission au niveau de la signification. A la strophe IX, la "nuit" était en effet associée à la rencontre amoureuse et devenait l'objet d'une quête de la part du sujet. Ici, elle est identifiée à la "mort", comme l'attesteront ses liens avec le troisième vers, et elle retrouve le sens qu'elle a d'abord pris à la strophe II. Les termes "nuit" et "pluie" partagent la diphtongue "ui". Mais au-delà de

101 Dans une version antérieure, l'auteur avait écrit "bientôt" à la place de "demain", dans les strophes IX, X et XI. Dans la version finale, "demain" s'avère le siège d'un conflit où s'affrontent la "mort" et son propre renversement. Ce fait enrichit considérablement les énoncés de projets du "je" en impliquant une tension qui existe depuis le début du poème. Finalement, c'est d'abord le choix du verbe qui imprime au début de la strophe une certitude.

cette identité phonique, la coordination de ces objets de "vaincrai" trouve sa justification: dans la première séquence, "pluie" et "nuit" fermaient respectivement les premiers vers des strophes I et II. Le second constituait une représentation métaphorique de la mort tandis que le premier baignait dans un contexte négatif. Et c'est tout ce contexte qui est ici visé de façon indirecte. Le sujet veut neutraliser l'ensemble des valeurs négatives rattachées à "pluie". Un cycle est ainsi complété. La "pluie", qui a pu jouer un rôle de contrepoint dans le poème, occupait une position adverse imprécise au début du poème. A présent, une polarisation radicale identifie les valeurs respectives: la "pluie" se joint aux relents tragiques de la "nuit".

Les vers 3 à 5 forment un développement qui vise à expliquer l'affirmation du début de la strophe. La conjonction "Car", qui ouvre ici le vers 3, sert de point d'articulation de la séquence III, au début de la strophe VI. Dans les deux cas cependant, la conjonction intervient après un refus de la mort. Mais si l'attitude du sujet manifeste une prédominance défensive dans les vers qui précèdent la strophe VI, elle s'avère plutôt offensive aux premiers vers de la strophe IX. Seulement deux mots: "la mort", s'ajoutent à la conjonction pour compléter le vers 3. La mention du terme "mort", dont c'est la seconde occurrence dans le poème, produit un effet d'autant plus grand que l'amplitude du vers est réduite. Chacun des mots porte, et particulièrement le terme "mort", qui semble avoir été soigneusement écarté jusqu'ici. L'enchaînement par la conjonction "Car" confirme les liens métaphoriques qui unissent "nuit" et "pluie" à "mort". Dès lors, celui-ci aurait pu être l'objet du verbe "vaincre" puisqu'il y a identité suffisante avec

les objets actuels. Mais le terme "mort" n'intervient que dans le développement explicatif. Et c'est cette apparition différée qu'il faut maintenant examiner.

Le vers 4 s'ouvre par une tournure verbale restrictive ayant pour sujet "la mort". L'adjonction de l'adverbe "toute" à l'épithète "petite" vise à établir une diminution superlative du syntagme "chose glacée". Mais une telle insistance crée un malaise; l'excès se dénonce lui-même. L'appréhension suscitée par l'imprécision de "chose" et la répulsion provoquée par les connotations négatives de "glacée" persistent à un degré variable. Même si l'article indéfini "une" tend à banaliser les éléments auxquels il se rattache, c'est l'effet inverse qui en résulte. Tout se concerte pour réduire la portée véritable de la "mort", mais le procédé devient si chargé qu'il prend plutôt les couleurs d'un euphémisme élaboré. Avec le vers 5, il se transforme même en antiphrase. Car si l'ensemble "toute petite chose glacée" témoigne d'une évaluation subjective, le vers 5, pris littéralement, viendrait nier l'origine même des préoccupations du sujet. Proposition relative rattachée au groupe attribut du vers 4, le vers 5 reprend le procédé mis en oeuvre précédemment. A la tournure négative s'ajoute l'adjectif "aucune", qui répond à l'adverbe "toute" du vers 4. Par ailleurs, comme "toute petite", le syntagme "aucune sorte d'" peut être considéré comme un tout assurant une détermination restrictive très prononcée. La portée du terme "importance" est donc niée par l'énoncé du vers. L'antiphrase qui résulte de l'ensemble des vers 3 à 5 trahit la certitude affichée dans les deux premiers vers de la strophe. La preuve qui suit la conjonction "Car" est si dérisoire et si fausse qu'elle implique l'aveu

d'une impuissance. Tout se passe comme si la conscience intervenait à la suite de l'affirmation initiale de la strophe afin d'en ramener la portée à des dimensions lucides. Du même coup, l'ambition du sujet devient inopérante et son renversement constituera le terme véritable du poème.

La seconde partie de la strophe est basée sur une reconnaissance implicite de la suprématie de la mort. Le vers 6 peut être couplé avec le premier vers de la strophe puisqu'il apparaît comme une reprise transformée ou un enchaînement. A nouveau, le "je" entre en scène directement et le verbe est conjugué au futur. Si l'on respecte l'ordre d'apparition des vers, la seconde occurrence de "demain" participe du même affranchissement apparent que la première. Mais si le pronom "lui" réfère à "mort" du vers 3, seule la suite des vers permet de donner son sens au verbe "tendrais". Son complément d'objet, "Mes mains", est placé au vers 9, et l'expression "tendre les mains" représente ici une forme de capitulation, une soumission dans laquelle le sujet devient une offrande pour la "mort". Cependant, le fait d'avoir scindé cette expression et d'en avoir retardé la mise en oeuvre ne peut être que significatif. Et c'est précisément le temps qui s'interpose, qui veille à prolonger le sursis. L'organisation rythmique du vers contribue à souligner la présence de "demain" en isolant celui-ci dans une mesure à deux syllabes qui contraste avec la première mesure.

Au vers 7, la conjonction "Mais" annonce une précision qui suspend

le déroulement normal de l'énoncé¹⁰². Elle est suivie par "demain seulement", qui donne au poème son titre. Ce groupe indique une limite dans la temporalité: le sujet envisage de ne pas déposer les armes avant le temps de "demain". Mais comment une telle requête peut-elle être faite par le sujet? Le pouvoir de ce dernier, qui paraissait réel dans les premiers vers de la strophe s'est avéré peu à peu illusoire. Une sorte de fatalité préside à la formulation du geste. En réunissant "demain" et la "mort" comme à la première séquence, le sujet reconnaît sa défaite. Les tentatives mises en oeuvre par la suite se sont avérées vaines. Par son ambivalence, le premier vers de la cinquième strophe,

Ma mort je la repousse jusqu'à demain.

annonçait bien la situation actuelle. Aussi la requête du vers 7 apparaît-elle comme un vestige de la révolte antérieure du sujet. Devant la force implacable de la "mort", celui-ci ne peut que "souhaiter" la mise en place de certaines modalités. Désormais, il n'a pas le pouvoir d'imposer quoi que ce soit car il a reconnu implicitement sa défaite. Du vers 6^e à la fin, une progression s'organise dans laquelle le sujet se révèle de plus en plus démuné. La nouvelle occurrence de "Demain", qui forme le vers 8, marque un sommet dans ce dépouillement et consti-

¹⁰² La conjonction "Mais" est postérieure à la conjonction "Car" du vers 3. Cet ordre est identique à celui qui préside aux premières occurrences de ces conjonctions aux strophes VI et IX.

tue une pause avant la chute finale¹⁰³. Au point de vue rythmique, ce vers, qui ne comprend qu'une mesure de deux syllabes, est encadré par les mesures à trois syllabes des vers 7 et 9. Le sujet, qui a tenté de s'approprier "demain", de le récupérer en l'arrachant à la "mort", est forcé de se retirer maintenant. Il regagne donc le présent et s'y re-tranche après avoir abandonné "demain" à la "mort". La triple occurrence de "demain" aux vers 6 à 8 apparaît comme une reprise incantatoire visant peut-être à cristalliser le futur ou du moins à le confiner à son terrain d'évolution. Si la "victoire" devient aléatoire, il faudrait qu'il en soit de même pour la "mort". En position de faiblesse, le sujet est réduit à requérir une forme de suspension du moment fatal. Peut-être le caractère fugitif de la notion de "demain" pourrait-il différer indéfiniment ce moment.

Au vers 9, l'objet de "tendrai" du vers 6 se manifeste. En deçà de ces liens syntaxiques, le terme "mains" répond à une sollicitation différente: il constitue la reprise phonique de la seconde partie de "demain". Par ailleurs, ce terme renvoie au syntagme "main mouillée" de la strophe IX, qui est rattaché à l'être féminin dans un contexte de

¹⁰³ Jacques Brault (Op. cit., p. 78) rappelle que Grandbois avait d'abord écrit:

Je lui tendrai demain
Mais seulement demain demain
Mes mains pleines

...
Dans la version actuelle, les rapports du sujet avec "demain" ne sont plus aussi détachés. L'attitude intellectuelle et méthodique a disparu au profit d'une charge émotive mesurée. La brièveté du vers 8 interrompt aussi le débit "normal" et prépare l'instauration du terme.

fraîcheur et de tendresse. Il renvoie aussi, par extension sémantique, au syntagme "faiblesse des doigts" de la première strophe, où le contexte s'avère cependant plus négatif. L'élément commun entre ces deux contextes est la fragilité, corroborée par: "extraordinaire douceur", du vers 10, qui caractérise justement les "mains". L'épithète "pleines", rattachée à "mains", alimente le contraste entre le sujet et la vie d'une part, et la "mort" d'autre part. Dans la strophe II, celle-ci est associée, par l'intermédiaire de "mon éternelle nuit", à la "nudité" et au dépouillement général. L'abondance dont témoigne "mains pleines" valorise la vie et accentue par opposition le caractère tragique de l'acte en cours. Parallèlement, l'épithète "extraordinaire" du dernier vers s'associe à ce débordement par sa grande amplitude prosodique et sa portée sémantique. Si elle apparaissait, à la strophe IX, comme une arme, ou tout au moins une ressource fondamentale dans la lutte contre la mort, la "douceur" demeure finalement la synthèse des qualités vitales. Au point de vue rythmique, le terme "douceur" est isolé dans une mesure à deux temps, qui contraste avec la mesure de six temps qui précède. Ainsi la chute du poème s'accompagne d'un rythme plus lent qui met en valeur le sens véritable de la "douceur". En outre, l'épithète "extraordinaire" la préserve de la fadeur en la magnifiant. La démesure dans les rapports de force se trouve mise à nu. A la strophe VIII, "l'âge" était comparé à une "panthère noire". Il ne s'avérerait pourtant qu'un symbole de la "mort" et témoignait alors, par analogie, de la violence de celle-ci. A la limite, il n'y a rien de comparable entre la violence et la "douceur", comme entre la mort et la vie. Les terrains d'évolution diffèrent, et l'un chasse l'autre. Fi-

nalement, la douceur rend compte de la situation tragique du sujet¹⁰⁴. Elle valorise la vie et génère une émotion empreinte de gravité. Devant le temps implacable et la mort inévitable, seules demeurent la tentative d'affranchissement du sujet et sa requête fébrile, formulée en désespoir de cause.

*

*

*

La synthèse de plusieurs éléments issus de la description devrait maintenant permettre d'aborder le sens global du poème. Mais quelques observations s'imposent d'abord. Présent dans le premier vers du poème, le terme "pluie" ne sera repris qu'à la dernière strophe. Sa présence annoncée au tout début du texte, il pourrait ensuite constituer une sorte de motif en fond de scène, un contrepoint implicite jusqu'à la fin, où son rôle serait alors consacré. Mais pourquoi faut-il que

104 A propos de la dernière strophe de "Demain seulement", Jacques Brault affirme:

Par un jeu de va-et-vient du possible à la certitude, le poète se réserve un délai, se ménage l'avenir. Consentir à l'inévitable, sous des apparences de fatalisme, ressortit à une libération du futur. Le temps cesse sa tromperie, n'apparaît plus comme une éternité mortelle. Ainsi se revalorise l'instant, né du croisement de l'éternel et du temporel.

(Op. cit., p. 43-44)

L'instant sera "revalorisé", pour peu que l'appréhension de la mort cesse de hanter le sujet. "Demain seulement" doit constituer, dans cette optique, une mise au point qui participe d'une éthique. Mais la charge émotive n'est-elle pas trop grande pour s'inscrire dans une telle démarche?

la "pluie" occupe une place aussi "stratégique" que le premier vers du poème? Un simple motif ne devrait-il pas occuper plutôt une position moins fondamentale?

La "pluie" apparaît de fait comme l'amorce d'une rêverie qui gravitera autour de la mort. Plus encore, elle en est peut-être le catalyseur. C'est en effet à la faveur de la "pluie" que le sujet a pu s'engager dans sa réflexion. Le "Long murmure étonnant", placé en position appositive par rapport à "pluie", est un point de départ qui entraîne la mention de la "solitude", de la "faiblesse des doigts" et du "désarroi". La "pluie" peut donc servir indirectement d'amorce à l'enchaînement des représentations négatives. Elle peut aussi créer les conditions qui permettent le surgissement de telles représentations. Par la suite, la perspective tragique se précise et l'eau adopte de nouveaux motifs qui s'imposent davantage. La "pluie" n'apparaîtra plus avant la dernière strophe.

A la strophe IX, la valeur de la "pluie" se dévoile avec précision. Celle-ci s'unit à la "nuit" dans un rapport d'équivalence avec la "mort". Le contexte négatif dans lequel baignait la première occurrence de "pluie" laissait déjà présager un tel dénouement. Par ailleurs, le terme "pluie" occupe, dans la première séquence, une position identique à celle de "nuit", soit la fin du vers d'ouverture d'une strophe. Deux pôles se dressaient ainsi qui devaient être réunis après des cheminements différents, à la faveur de la radicalisation finale de la strophe IX. Par sa position dans le poème et par ses composantes négatives, la "pluie" se rattache donc à la mort. "Demain seulement" réalise ainsi la mise en oeuvre d'une définition du "signe" constitué par la "pluie". Au

terme du déroulement, les imprécisions initiales ont disparues. Comme la "nuit", la "pluie" devient un symptôme, une présence qui assure l'actualisation de la mort. Et c'est effectivement cette dernière qui est visée à travers les éléments "concrets" qui la représentent. Mais une telle définition demeure subjective puisqu'elle n'implique précisément que le sujet. Au-delà de toute démarche de ce dernier, la "pluie" est, comme la "nuit". Et son association à la "nuit" permet de la considérer comme une loi du monde. Dans cette optique, les perspectives de victoire s'avèrent illusoires et se dénoncent d'elles-mêmes. La "pluie" et la "nuit" opposent au sujet leur caractère immuable, comme, finalement, la "mort".

Toutefois, la lutte contre la mort aura suscité chez le sujet la formulation de projets de vie. Une prise de conscience progressive dans la première séquence révèle l'appréhension de la mort. Mais la véritable perspective tragique ne peut se fonder exclusivement sur des déductions intellectuelles. La nécessité de fondements existentiels s'impose, et ceux-ci seront constitués par l'accumulation d'impressions sensorielles. La mort n'est donc entrevue que par l'intermédiaire d'un état vital résultant d'une détérioration ou d'un manque existentiels. La première partie de la strophe expose cet état tandis que la seconde met en scène de façon explicite l'écoulement progressif de la vie. Cette lexicalisation de la mort par analogie sera suivie d'un énoncé direct à la deuxième strophe: "Il y aura demain mon éternelle nuit" (II, 1). L'impact de la mort appréhendée est cependant amorti par l'intermédiaire d'une représentation métaphorique: "éternelle nuit". Ce n'est qu'à la suite des strophes III et IV, où le sujet dénonce la sé-

curité trompeuse de sa condition sensorielle, que la mort sera mentionnée sans intermédiaire:

Ma mort je la repousse jusqu'à demain (VI,1).

Le terme "mort", précis et sans équivoque, n'est utilisé que deux fois dans le poème, même si l'idée de la mort s'avère l'objet central du poème. Son utilisation semble s'accompagner d'un important ferment de transformation. A la strophe V, la mention de la "mort" est suivie d'une réaction défensive multiple qui s'accomplit dans le présent. La passivité antérieure du sujet s'est évanouie. Un nouveau mouvement s'articule donc autour de ce terme, même si la fin de la strophe annonce déjà l'attitude qui primera à la fin du poème.

Cependant, la formulation de projets de vie ne sera mise en oeuvre qu'à la suite d'un processus intermédiaire. Les strophes VI à VIII, qui correspondent à la troisième séquence, témoignent, en effet d'un manque, d'une rupture causée par les symptômes de la mort. La vie s'identifie à un ensemble de transgressions inachevées (stro. VI), à une recherche douloureuse au sein de la condition humaine (stro. VII) et à une évaluation négative de la présence au monde (stro. VIII).

Enfin, le mouvement suivant se révèle positif et tourné vers le futur. Une recherche fondamentale est projetée, qui vise la permanence par l'intermédiaire de l'être féminin (stro. IX). A la strophe X, le lieu d'évolution anticipé offre toutes les apparences d'une totalité, ou du moins de la proximité d'une totalité. Le refus de la mort conduirait-il donc, en définitive, à la quête véritable de l'absolu? Pourrait-il assurer la mobilisation parfaite de l'être en fonction de

toutes ses exigences? Si l'on demeure tributaire d'un simple processus logique, la réponse doit être affirmative, car le sujet est obligé de faire appel à des forces de même registre que celles de la mort. Sa conscience des puissances à vaincre l'oriente donc vers l'absolu qui seul dispense des ressources éventuellement supérieures à la mort. Cependant, la situation dans le poème s'écarte de ce cheminement naturel. Le temps d'accomplissement de la quête se situe précisément "demain" et se confond ainsi avec la mort. Un tel affrontement est trop direct et trop peu "aménagé" pour répondre aux critères d'une véritable quête de l'absolu¹⁰⁵. La retombée définitive de la strophe XI ne laisse d'ailleurs aucune alternative: sous-estimée dérisoirement à la faveur de sa seconde occurrence dans le poème, la "mort" s'impose absolument. Néanmoins, il nous faudra réexaminer les possibilités d'une quête essentielle lors de la description des structures du texte.

En tirant de son contexte la dernière strophe de "Demain seulement", on y a souvent lu l'apparence d'une victoire. Sans doute l'affirmation initiale: "Je vaincrai demain", si ferme et si chargée de certitude, contribue-t-elle principalement à créer cette impression. Et dans une telle perspective, le deuxième temps de la strophe apparaît comme une remise incessante du moment de la mort, un mouvement de résistance dans lequel "demain" ne doit jamais s'accomplir. Pourtant, la description

105 La présence d'une quête de l'absolu dans le poème "Demain seulement" irait à l'encontre de la tendance générale du recueil Rivages de l'homme (voir note 73). Mais il ne faut pas oublier que la démarche du sujet dans les strophes IX et X est formulée au futur et qu'il ne peut s'agir que d'un projet. Celui-ci sera neutralisé lors de la victoire de la "mort".

du poème a permis de mettre à jour l'antiphrase qui trahit l'affirmation initiale de la strophe. L'évaluation qui s'y formule se dénonce alors elle-même et rétablit de façon implicite la suprématie occulte mais réelle de la mort. C'est cependant avec son intégration au poème entier que la strophe finale précise totalement son sens. Les projets d'affranchissement n'aboutissent pas, malgré tout le cheminement qui les a préparés. Associé d'abord à la mort, "demain" sera investi d'un sens antagoniste, mais la défaite est déjà pressentie. A la faveur de l'affirmation dérisoire de la dernière strophe, "demain" est à nouveau envahi par la présence lancinante et insaisissable de la mort.

Une qualité majeure du poème réside dans son niveau d'émotion. La description du manque d'être et de la vie inachevée y est mise en oeuvre comme projet d'affranchissement à l'aide de procédés réitératifs et de groupes rythmiques divers. Ces modulations d'intensité témoignent efficacement des bouleversements divers du sujet. Mais la fin du poème constitue un sommet à cet égard. La fragilité frémissante aux prises avec la conscience tragique présente une situation particulièrement déchirante. Malgré tout, le sujet s'accroche à la vie avec une ferveur opiniâtre qui appelle l'adhésion. C'est d'abord par la qualité et l'universalité de la charge émotive que l'exemplarité du poème est atteinte.

Une revision des séquences du poème s'impose maintenant à la suite de la description. Dans la séquence I, qui comprend les deux premières strophes, le sujet est d'abord partagé entre la fascination du monde et les symptômes d'un malaise existentiel, qui s'entremêlent étroitement. Passivement, il constate sa détérioration vitale. Le surgissement de

la conscience permet alors d'énoncer clairement le mal: la vie fuit ou, plus précisément, s'écoule comme l'eau, et nulle perspective de renversement ne semble poindre. La mort, annoncée comme un fait qui s'accomplira certainement, est identifiée à la neutralisation des sens et à l'engloutissement. La personnalisation de ce drame renforce l'impression de solitude qui s'en dégage, car le destin décrit ne vise que le sujet. Temps de la mort, le futur succède donc au présent. Quant au sujet, il demeure passif et réduit aux constatations.

La séquence II, qui comprend les strophes III à V, est en disjonction avec la séquence précédente par le temps de ses verbes ainsi que par la mention de l'"aube", qui ouvre la strophe III: le futur fait place au présent et la mort s'évanouit devant un commencement. Mais la passivité persiste dans les strophes III et IV, qui exposent l'état sensoriel du sujet. Dès les premiers vers de la quatrième strophe cependant, une intervention critique est ménagée qui prépare une réaction. Celle-ci se manifeste à la strophe V, stimulée par la mention explicite de la mort. Axé sur la dimension intellectuelle et plus précisément sur la connaissance, le mouvement définitif du sujet n'est pas dépourvu de véhémence. Mais sa nature même, qui implique la lucidité, lui confère des facultés d'autodestruction: le sujet constate que sa réaction n'empêche pas la poursuite de sa propre détérioration.

La séquence III rend compte d'un mouvement qui diffère radicalement de ce qui précède. Elle comprend les strophes VI, VII et VIII. Le sujet oppose à la mort des exemples d'incomplétude existentielle qui rendent compte d'un vide appelé à être comblé. La conjonction "Car" ouvre avec netteté cet exposé explicatif, cependant que la plupart des verbes

adoptent un tour négatif et sont conjugués au passé composé. A la strophe VI, le sujet expose les transgressions incomplètes de certains interdits. Ces activités apparaissent comme autant de modalités d'action mises en oeuvre pour s'opposer à la mort. A la strophe VII, c'est une incursion au coeur de la malheureuse condition humaine qui devient, par son achèvement, une requête prenant systématiquement le contre-pied de la mort. Dernière strophe de la séquence, la huitième présente un versant différent. Les trois premiers vers résument dans une certaine mesure les deux strophes précédentes et accentuent leur argument. Mais le quatrième vers vient neutraliser leur action: les symptômes de la mort jaillissent de nouveau à la conscience. La progression indirecte mise en oeuvre dans cette séquence est donc empêchée momentanément par une constatation démobilisatrice. Tandis que la première partie de la séquence présente une démarche constructive, la seconde marque une pause d'allure régressive.

La séquence IV comprend les trois dernières strophes du poème. A l'arrêt dans la strophe précédente succède un élan nouveau, articulé par la conjonction "Mais", premier terme de la séquence. Les principaux verbes sont conjugués cette fois au futur mais ils n'annoncent pas la mort. Au contraire, le sujet projette diverses quêtes qui visent à redonner à la vie ses pouvoirs essentiels. A la strophe IX, un être féminin se révèle pourvoyeur de permanence; même la douceur est brandie comme une arme. La mort, retranchée derrière les représentations de la "nuit" et de "demain", est visée effectivement. L'assurance et la fermeté des affirmations du sujet laisseraient présager une victoire, mais certaines ambivalences se manifestent. La strophe X enchaîne avec

l'annonce d'un périple vers une totalité, par l'intermédiaire de la relation amoureuse. Si les séquences précédentes n'exposaient qu'un destin individuel, ici le "je" et "elle" sont réunis. Mais la présence de l'être féminin n'entraîne pas de véritable fusion: il ne s'agit en fait que d'un accompagnement. De plus, diverses ambiguïtés se manifestent, qui empêchent la valorisation unanime des entreprises du sujet. Enfin, la dernière strophe présente une forme de polarisation radicale: l'annonce de la victoire sur la mort est suivie d'une défaite. La certitude préalablement établie s'effrite devant le caractère dérisoire de la preuve fournie. Et l'attitude d'abandon du sujet, en désespoir de cause, laisse poindre la présence implacable de la mort.

Le regroupement des strophes en séquences demeure le même, à la suite de la description du poème. De fait, certaines articulations syntaxiques, de même que les tournures et les temps de verbes, constituent ici des signes facilement repérables qui témoignent d'un niveau d'organisation du texte. Le tableau qui précédait immédiatement la présentation de la division par séquences révélait un regroupement presque identique à celui qui allait suivre. Il était basé sur le temps des principaux verbes et sur la présence en position privilégiée des conjonctions "Car" et "Mais". En tenant compte du fait que toutes les séquences semblent construites sur un même modèle comportant une partie positive pour le sujet, suivie d'une partie négative, il serait utile pour la compréhension du poème de reprendre ce tableau en fonction des séquences.

SÉQ. I

PRÉSENT
FUTUR

SÉQ. II

PRÉSENT

SÉQ. III

CAR + TOUR NÉGATIF
PASSÉ
PRÉSENT

SÉQ. IV

MAIS
FUTUR
PRÉSENT
FUTUR

La première séquence ne comporte pas, à proprement parler, de partie nettement positive pour le sujet. Cependant, l'attitude d'attention fascinée qui se déploie au début du poème fera place peu à peu à une prise de conscience tragique. Le passage du présent au futur dans les temps de verbe entraîne l'évocation de la mort. Mais la première partie de la séquence, dont les verbes sont conjugués au présent, annonce déjà la fuite de la vie. Cependant, c'est le futur qui s'identifie au temps de la mort, dans une formulation empreinte de certitude.

La deuxième séquence, entièrement au présent, évoque à nouveau l'état du sujet. Ici, la conscience est en opposition avec la condition

sensorielle, ce qui entraînera l'expression insistante du refus de la mort. Pour la première fois depuis le début du poème, le sujet abandonne son attitude passive. Mais la réaction déclenchée s'accompagne d'un ferment démobilisateur. Les deux derniers vers de la séquence, qui témoignent des modalités de cette réaction, en dénoncent par le fait même l'inutilité. Le sujet se rend compte que la détérioration vitale qui l'accable échappe à toute intervention.

La première partie de la troisième séquence présente un ensemble d'ambivalence irréductibles. Si la conjonction "Car", qui ouvre la séquence, déclenche un exposé explicatif rattaché au refus de la mort, les deux premières strophes constituent un apport constructif dans la démarche du sujet. L'incomplétude existentielle dont elles témoignent alimente indirectement les projets de vie en fournissant des lignes de force. Mais si la conjonction vient plutôt aiguiller l'explication du mal qui hante le sujet, la première partie de la séquence devient l'exposé d'une privation. Et le tour négatif des verbes s'avère alors particulièrement significatif. Cependant, aucun indice ne permet de trancher avec certitude cette ambivalence. La strophe VIII présente alors dans ses trois premiers vers une synthèse exacerbée des éléments issus des deux strophes précédentes. Radicalisée, l'incomplétude devient un manque. Enfin, au dernier vers, le passé composé fait place au présent de l'indicatif, qui sert à établir la situation négative du sujet: aucune commune mesure n'existe entre la durée vécue et le bilan des expériences existentielles.

Dans la première partie de la quatrième séquence, des projets sont formulés dont la réalisation permettrait de combler le vide énoncé plus

haut et d'accéder à l'affranchissement nécessaire. La conjonction "Mais", qui ouvre la séquence, articule donc une opposition avec la séquence précédente. Les verbes principaux sont au futur jusqu'au début de la dernière strophe, où le but des projets est résumé dans l'anticipation d'une victoire essentielle. La tonalité hautement positive déployée jusqu'ici s'efface toutefois lors de l'explication justificative - dont le verbe est au présent - de cette victoire annoncée. La minimisation excessive de la nature de la mort renverse en effet le sens escompté. Et le futur, qui revient dans le dernier verbe du poème, n'est plus associé à l'espoir mais à une perspective tragique.

Une autre structure du poème peut cependant être mise à jour, qui est fondée sur la démobilisation de l'être par l'intérieur. Jusqu'à la fin, le sujet semble en effet aux prises avec lui-même. Les obstacles rencontrés ne tiennent guère du monde extérieur. L'affrontement semble plutôt s'accomplir au sein du sujet, entre ce qu'on pourrait appeler la conscience et l'existence.

Dans la première partie de la séquence I, l'existence témoigne d'un malaise qui demeure cependant vague, informulé. Par ailleurs, l'attraction de la vie demeure intense. Cependant, dès le septième vers de la première strophe, la conscience tragique s'annonce et se dégage peu à peu de l'existence. Au début de la deuxième strophe, une certitude est formulée, qui embrasse le futur: la mort se manifestera. La conscience annonce ainsi la trahison de l'existence.

Dans la deuxième séquence, le malaise de l'existence se précise. Celle-ci voit son bien-être apparent dénoncé par la conscience, dont la

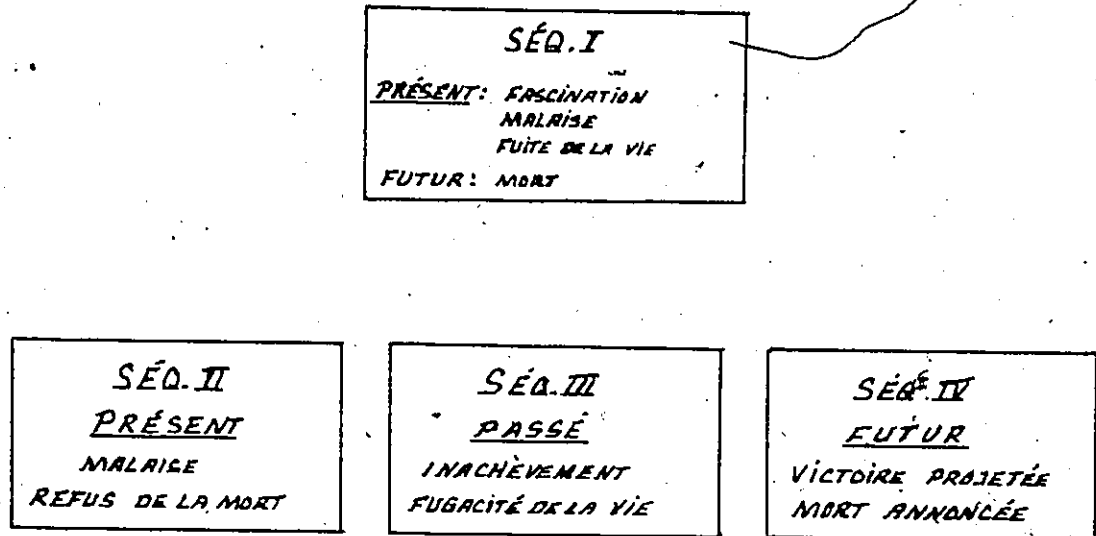
présence est plus pressante. Dans la dernière partie de la séquence, l'existence repousse la mort. Mais est-ce bien l'existence? Le refus semble trop peu incarné. Au lieu du frémissement révolté de l'être, un procédé réitératif intellectuel et une réaction d'ensemble au niveau de la conscience s'organisent. Cette dernière s'avère tellement présente à ce stade qu'elle se manifeste, seule et sans réplique, immédiatement après la réaction du sujet. La détérioration de l'être constitue un symptôme qui vient confirmer la certitude de la mort, déjà annoncée. Enfin, la conscience s'appuie sur l'existence pour affirmer l'inutilité de toute action libératrice et pour justifier une attitude régressive.

A la séquence III, l'existence effectue un retour vers le passé individuel, sous l'éclairage de la conscience. Ainsi, l'impression d'incomplétude est illustrée et explicitée. Dans la dernière partie de la séquence, la conscience intervient plus directement afin de rendre un jugement qui résulte d'une évaluation globale: le poids du vécu n'est rien devant la détérioration de l'être.

A la séquence IV, l'existence projette un ensemble d'action visant l'affranchissement, l'accès à la puissance souveraine. Mais le futur recèle un piège ultime que la conscience révèle dans la dernière strophe: la mort. Celle-ci ne constitue guère une surprise puisque déjà la conscience l'avait annoncée dans la première séquence. Finalement, l'existence laisse entrevoir sa capitulation inévitable, à travers sa résistance opiniâtre.

La conscience exerce donc une action démobilisatrice dans le poème,

embrassant même le terme ultime de la vie. De ce point de vue, toute action libératrice mise en oeuvre à l'intérieur des limites de la vie devient dérisoire. A partir d'une telle conscience tragique, le poème vise peut-être à regrouper et à présenter les diverses perspectives temporelles qui interviennent. Un tableau peut résumer cet aspect:



La séquence I, qui ouvre le poème, pose le problème. Il y a opposition entre le présent et le futur: l'un contient la vie, l'autre, la mort. De plus, le présent est envahi par la mort, d'où le malaise et la fuite de la vie. Le sujet s'arrêtera alors à chacune des dimensions du temps. Les séquences qui suivront seront donc dominées par un temps principal. A la séquence II, le présent est considéré. De prime abord, celui-ci appelle l'action, mais un malaise paralyse le sujet. L'appréhension de la mort, révélée à la première séquence, rend le présent instable puisqu'elle implique une détérioration de l'être, qui s'accomplit sans relâche. Il faut donc repousser la mort dans le futur, malgré la contradiction impliquée, et lutter contre son omniprésence. Mais le mal pour-

suit son action. La séquence III est dominée par le passé. Celui-ci devrait témoigner de la consistance de l'être par l'accumulation du vécu, et pourtant rien de tel ne se réalise. L'incomplétude et l'absence dominant. Ce qui devait appeler le prolongement de la vie devient un signe de fugacité. Face au travail insidieux mais violent du temps, le passé ne dresse rien que le néant. Enfin dans la dernière séquence, le sujet se tourne vers le futur. Ce mouvement présente un caractère périlleux dans la mesure où il provoque un affrontement final. Le futur apparaît comme le terrain indispensable de l'action, et toute tentative d'affranchissement doit y conduire. Mais la mort qui y règne devra être mise en échec. Le sujet projette donc son ambition victorieuse dans le futur, cependant que la mort se révèle le terme silencieux et définitif. Cette dernière incursion complète le cycle de la temporalité.

La description du poème a montré que le sujet pouvait aussi tenter de modifier l'action du temps. Déjà le titre, "Demain seulement", révèle l'importance de cette dimension. Dès la seconde strophe, "demain" est rattaché à "éternelle nuit", représentation métaphorique de la mort. A la strophe V, le premier vers:

Ma mort je la repousse jusqu'à demain

vient confirmer indirectement les liens entre la "mort" et "demain". En même temps, il appelle un processus d'affranchissement car le sujet se trouve confiné au présent, dans l'appréhension la plus lancinante du futur. L'action décrite n'amène en effet, contre toute apparence, aucune transformation puisque la "mort" occupe "demain". Au dernier vers de la strophe VIII, la comparaison utilisée traduit la tentative du sujet pour radicaliser l'action du temps afin de le rendre saisissable:

l'"âge" adopte un mouvement accéléré qui entraîne son éclatement dans le présent. D'ailleurs, le tour négatif des verbes de la séquence III est significatif: le passé, qui devrait alimenter l'être et lui constituer une base, se dérobe en devenant le lieu d'une insuffisance existentielle. Deux volets demeurent alors: le présent et le futur. La transformation du sens de "demain" se révèle donc une solution positive bien que périlleuse. Les trois prochaines occurrences de "demain" sont alors impliquées dans les projets de victoire et d'affranchissement du sujet afin de renverser le sens de ce terme, établi antérieurement dans le poème. Si la tentative aboutit, la mort sera vaincue, chassée du futur. Mais aux vers 4 et 5 de la dernière strophe, le présent se glisse dans cette démarche, avec précisément la "mort" pour sujet. La victoire projetée dans le futur demeure individuelle, tandis que la "mort" jouit d'une existence universelle qui transcende le temps. Le présent lui-même ne connaît pas de répit, dans la mesure où chaque instant n'est arraché à ce terme implacable que par sa propre disparition. L'incur-sion du sujet n'a donc réussi qu'à jeter bas toute illusion. Le présent s'avère un lieu ou un temps de vie précaire, un point limite coincé entre le néant du passé et la mort. Rien ne permet de prévoir ou d'amortir les chocs. Le poème se termine par une incantation émotive visant à cristalliser les vertus de sursis incessant du terme "demain". Nul renversement de sens n'a pu être opéré. Le sujet ne peut opposer à la mort que sa qualité d'être mais en même temps, sa précarité.

Le terme du poème "Demain seulement" s'avère négatif puisque "demain" persiste à représenter le siège de la mort. Le titre même révèle ce rapport de forces: "demain" devient une échéance absolument né-

gative, une limite à laquelle la mort est priée de se tenir. Un tel état de fait peut-il donner lieu à la mise en oeuvre d'entreprises mythiques relativement élaborées? Les attitudes du sujet face au temps et à la mort ne jouent-elles pas un rôle démobilisateur dans la structuration du poème, entraînant ainsi une forme de fragmentation? Diverges hypothèses seront examinées à ce sujet.

Le poème "Demain seulement" présenterait-il certains éléments intégrés qui participent de la structure du rite initiatique? Plusieurs indices permettent de le croire, même si le ton du poème semble incompatible avec ce type de manifestation. Le déploiement émotif constant, couronné par un éclatement final, contraste en effet avec l'attitude volontaire et déterminée qui devrait dominer pour l'initiation. Cependant, un examen plus attentif s'impose.

Dans la première séquence, un écoulement vital, une fuite de la vie conduit à l'annonce de la mort. Celle-ci est perçue comme un terme négatif provoquant l'engloutissement et le dépouillement complet du sujet. Or, l'initiation pourrait justement permettre d'inverser la polarité des valeurs rattachées à la mort puisque elle seule "confère à la mort une fonction positive: celle de préparer la «nouvelle naissance», purement spirituelle, l'accès à un mode d'être soustrait à l'action dévastatrice du temps"¹⁰⁶. La mise en oeuvre et la conduite à terme d'un tel rite entraîneraient la neutralisation des éléments de conflits exposés dans la première séquence. Mais rien ne permet d'annoncer la transformation de l'attitude du sujet face à la mort.

¹⁰⁶ M. Eliade, Naissance mystiques, Gallimard, 1959, p. 274.

La structure de base de l'initiation est formée de trois temps: 1) Epreuve ou torture. 2) Mort rituelle. 3) Résurrection à un nouveau mode d'être¹⁰⁷. A la lumière de ces données, la première partie de la deuxième séquence se situerait déjà presque au terme de l'initiation. Une disjonction radicale sépare en effet les deux premières séquences: on passe d'une "éternelle nuit" à l'"aube". Le sujet se situe dans un temps, devenu un lieu, de naissance, ou dans une période de gestation qui précède la naissance. Mais il s'agit avant tout ici d'un état sensoriel, dénoncé d'ailleurs par la conscience. L'ancien mode d'être persiste, comme en témoignent les malaises et les perturbations révélés par le sujet. Dans la dernière partie de la séquence, la formulation du refus de la mort indique bien que le sujet est demeuré en position initiale. Le seul progrès réside dans la dénonciation du mal et dans l'annonce du désir de vaincre. Par ailleurs, l'initiation appellerait un stade régénérateur. Au contraire, le sujet témoigne ici de sa propre détérioration, qui joue un rôle subversif dans la dénonciation de la cinquième strophe.

La description de la strophe VI a montré que les démarches incomplètes du sujet visaient à pénétrer des interdits, à réaliser des transgressions fondamentales. La nature de ces actes permet de les comparer à des épreuves initiatiques que l'aspirant doit subir. Celui-ci doit alors "montrer du courage, de la résistance morale et physique, de la confiance" pour triompher¹⁰⁸. Ces qualités sont certainement exigées

107 M. Eliade, Op. cit., p. 195-196.

108 M. Eliade, Op. cit., p. 135.

pour mener à terme les recherches du sujet, mais toute la strophe VI ne rend pas moins compte d'un manque. Ce qui n'est que partiellement accompli doit être considéré comme non accompli. Dans cette optique, les formulations négatives de la séquence III pourraient donc viser à expliquer la perturbation et l'échec d'un processus initiatique.

A la fin de la séquence III, une comparaison représente le sujet agressé par une "panthère noire". Celle-ci rappelle les divinités, souvent représentées sous la forme de bêtes fauves, qui accomplissent le meurtre initiatique¹⁰⁹. Mais "l'âge", premier pôle de la comparaison, est un symptôme et un signe de la mort. Ainsi le sujet se voit lui-même attaqué par ce qu'il voudrait abolir. D'autre part, c'est l'intervention violente de "l'âge" qui bouleverse l'accomplissement des démarches exposées dans la séquence. Ainsi, le sujet demeurerait insuffisamment qualifié pour bénéficier des vertus régénératrices de la mort initiatique.

La première partie de la séquence IV présente un nouveau point de départ. Le sujet formule des projets qui s'avèrent plus résolument libérateurs et qui visent l'affranchissement total. Les empêchements qui intervenaient à la fin des séquences II et III semblent inopérants ici. Et si l'on inclut les expériences inachevées de la troisième séquence, un éventail thématique complet est couvert. Le sujet partait en quête du temps (strophe VI,1-2), de l'espace (VI,3-5), des hommes et de leurs oeuvres (VI,6-7;VII). Ici, il vise la permanence à travers l'union a-

¹⁰⁹ M. Eliade, Op. cit., p. 58-59.

moreuse. Mais dans l'optique de l'initiation, le ton de certitude adopté par le sujet sonne faux. Car rien n'est encore accompli. Les démarches interrompues à mi-chemin, qui ne peuvent tenir lieu de réussite, n'assurent aucune progression. Nulle étape n'est donc vraiment franchie.

A la lumière du processus initiatique, le poème apparaît donc comme une suite de piétinements et d'interférences. Toutes les mises en branle sont perturbées; rien ne peut s'organiser solidement afin de s'orienter vers une réalisation. Le sujet se révèle tour à tour surpris, désorganisé et traqué. Les excès et les ambivalences qui entourent ses annonces de victoire laissent prévoir un échec. Mais peut-être refuse-t-il certaines positions existentielles qui lui permettraient de mener à terme ses ambitions. Ainsi la mort, qui ne peut être vaincue directement, devrait être "transformé" afin d'acquérir une valeur positive. Mais le sujet refuse cette mutation, comme il refuse de se "transformer" lui-même par rapport à la mort. Ce problème qui s'avère un des fondements du poème et peut-être du recueil Rivages de l'homme, sera repris plus loin.

A travers tous les obstacles, le sujet de "Demain seulement" n'en formule pas moins un projet de victoire sur la mort. Même si le terme du poème est négatif et si l'examen en fonction d'une structure initiatique fait ressortir une ligne brisée dans le déroulement, il n'en demeure pas moins que la mort surgit à la conscience du sujet au début du poème et constitue la ligne de force majeure jusqu'à la fin. Quelle peut donc être la nature exacte de la démarche du sujet? La confrontation du poème aux modèles structuraux de récits mythiques permettra sans doute d'éclairer ce problème. Le terme négatif du poème permet

d'éliminer d'emblée les deux derniers modèles proposés par E. Kungas et P. Maranda¹¹⁰. Et puisqu'on décèle un médiateur, le poème peut donc être confronté au second modèle, qui consiste en l'échec du médiateur. Dans la première séquence, les éléments du conflit sont mis en place. Le sujet annonce sa mort avec certitude. Cependant, la résistance ne prend forme que dans la seconde partie de la séquence II. La strophe V peut en effet jouer le rôle d'un médiateur: le sujet y formule avec insistance son refus de la mort. Mais la vigueur apparente déployée alors cache une faiblesse déterminante. Comme la description du poème l'a montré, l'attitude du sujet est défensive: la mort n'est que "repoussée" ou "refusée", elle n'est pas attaquée ou menacée dans ses retranchements. Quant à l'acte de "négation", il ne peut compromettre que l'existence relative de la mort. Enfin, le médiateur est aussi constitué par les notions d'impuissance et de détérioration. Toutes ces caractéristiques, dont les conséquences s'élaboreront par la suite, annoncent et expliquent l'échec de la médiation. Et le problème des rapports du sujet avec la mort surgit à nouveau.

C'est l'écoulement du temps qui conduit à la mort; chacune des séquences le rappelle à sa façon. Dès lors, un comportement logique serait de tenter d'exorciser le temps, de le désamorcer afin d'interrompre son action corrosive. L'attitude traditionnelle révèle que "pour se guérir de l'oeuvre du temps, il faut revenir en arrière et rejoindre le «commencement du Monde»"¹¹¹. Une telle démarche est cependant

¹¹⁰ Voir O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Op. cit., p. 378.

¹¹¹ M. Eliade, Aspects du mythe, Gallimard (1963), 1966, p. 110.

dénoncée aux strophes III et IV. Loin d'être régénératrice, l'"aube immense" qui suit l'annonce de l'"éternelle nuit" provoque un état de malaise; la "sécurité" qu'elle entraîne est dénoncée comme étant "cruelle et dangereuse", même si elle ne manque pas de séduction. Le simple regard antérieur, à la séquence III, déclenche un sentiment d'incomplétude. Le sujet rejette donc un tel mouvement ou se situe de telle façon que celui-ci devient inopérant.

La description de la strophe VI a montré que le sujet rendait compte de certaines actions incomplètes, posées dans le but de transgresser des interdits. De telles démarches visent peut-être, de par leur nature, à mettre la mort en échec. En d'autres termes, la "transgression", assumée et réfléchie, recèle sans doute des ambitions libératrices.

Car la mort est considérée comme une loi immuable, comme une certitude qui jouit de l'inviolabilité des valeurs sacrées. Le sujet peut tenter alors de procéder par interposition en s'attaquant à des parties constituantes, moins globales et moins absolues, du monde sacré. A défaut d'atteindre directement la mort, imminente et pourtant insaisissable, il cherche à rompre l'intégrité de ses contreforts. Toute brèche ménagée pourrait signifier l'éclatement des certitudes. Mais la strophe VI fait état de démarches incomplètes. L'"âge", qui annonce et représente la mort, interrompt les démarches du sujet. Nul résultat positif ne peut donc être escompté.

La mise en oeuvre et l'échec de la transgression tiennent sans doute de l'attitude du sujet face au temps et à la mort. Celui-ci refuse toute conception cyclique selon laquelle la mort "n'est pas une extinction, mais une modification - la plupart du temps provisoire - du niveau

de l'existence"¹¹². Il tente plutôt de dénoncer un terme négatif qui menace, dans sa mouvance, son histoire individuelle. Il refuse l'intrusion de ce "fait absolu"¹¹³ dans son destin personnel. Pour lui, la mort n'est pas un état différent de l'être mais bien un passage de l'être au néant. L'existence de l'homme est inscrite à l'intérieur d'un temps linéaire et irréversible. Ces conceptions jouent dans une certaine mesure un rôle démobilisateur et expliquent les multiples ruptures dans le déroulement du poème. La pensée de la mort réveille chez le sujet des instincts de révolte, mais les issues se sont raréfiées depuis Les Iles de la nuit. Les quêtes de l'absolu telles que pratiquées antérieurement apparaissent trompeuses. Une extension du contexte du poème à l'ensemble du recueil Rivages de l'homme permettrait de décrire les modalités d'immersion du sujet dans le destin des hommes. Plus qu'un combat, le poème "Demain seulement" est une constatation et une illustration valorisante de la condition tragique de l'homme.

¹¹² M. Eliade, Histoire des religions, p. 152.

¹¹³ G. Van der Leeuw, La Religion dans son essence et ses manifestations, p. 198.

CHAPITRE III

NOCES

Dans L'Etoile pourpre, troisième recueil de Grandbois, "Noces"¹¹⁴ occupe l'avant-dernière place dans l'ordre des poèmes, c'est-à-dire la 23^e sur 24. Plusieurs indices permettent d'accorder à ce poème une position particulière par rapport aux autres textes du recueil. Composé de 81 vers groupés en 8 strophes, "Noces" tranche par son format et son importance quantitative puisqu'il est immédiatement précédé d'une série de textes beaucoup plus courts. De plus, il semble marquer un terme ou un sommet ultime, selon le point de vue, car les deux poèmes qui l'entourent ressemblent à des bilans. Le dernier poème, "Cris"¹¹⁵, rappelle les étapes franchies tout au long de la vie et résume ce qui reste finalement. Quant au poème qui précède "Noces", il s'intitule précisément "Ce qui reste"¹¹⁶ et il évoque "La fin du poème du poète"¹¹⁷. Ainsi, "Noces" devient en fait le dernier poème exprimant une démarche

¹¹⁴ EP, p. 235-239.

¹¹⁵ EP, p. 240-246.

¹¹⁶ EP, p. 233-234.

¹¹⁷ EP, p. 233.

active, unique et autonome. Le titre même du poème semble indiquer la consécration d'un acte de fusion.

Une première lecture nous permet de constater qu'il s'agit bien d'une tentative de fusion amoureuse. Cependant, l'ensemble se présente comme un mouvement concerté de plongée dans la mer. Le couple tente ainsi de retourner à l'origine, là où les contraires se fusionnent, où l'histoire s'abolit et fait place à l'éternité. Mais la fin du poème ne coïncide pas avec le terme de la quête. Bien engagé, le mouvement se poursuit et seule l'imminence de l'absolu est annoncée.

A plusieurs reprises, la plongée avait été évoquée dans le recueil. Dès le premier poème, intitulé "L'étoile pourpre"¹¹⁸, elle apparaissait à deux reprises, liée encore au retour dans le temps et à l'origine¹¹⁹. Par la suite, la plongée reparaitra dans "Le flot"¹²⁰, mais surtout

¹¹⁸ EP, p. 163-170.

¹¹⁹ EP, p. 166: Je plongeais alors
Jusqu'au fond des âges
Jusqu'au gonflement de la première marée
Jusqu'au délire
De l'Etoile pourpre
Je m'évadais au delà
Du son total
Le grand silence originel
Nourrissait mon épouvante

et, p. 167: Je plongeais d'un seul bond
Dans le gouffre masqué

¹²⁰ EP, p. 182-185: "Je plongeais au coeur noir des lacs" (p. 185).

dans "Poème vingt-cinq"¹²¹, où l'on cherche "Le signe perdu"¹²². A la notion de quête s'ajoute celle de détermination. Le mouvement même de la plongée révèle une volonté ferme et précise de la part du sujet qui l'exécute. Illustrée nettement dans un poème des Iles de la nuit¹²³, cette caractéristique donne corps à l'ensemble de "Noces".

Toutefois, cette détermination est mise en oeuvre dans un milieu d'une extrême ambivalence. La mer, en effet, constitue un élément naturel pour la rencontre amoureuse: plusieurs poèmes de L'Etoile pourpre en témoignent¹²⁴. Mais elle peut être aussi un refuge qui annonce la

121 EP, p. 205-212.

122 "Plongez dans les mers magiques
Peut-être saisissons-nous
Le signe perdu
Parmi ces monstres que l'homme
N'a pas réussi d'assassiner" (p. 207).

123 Dans "Ah toutes ces rues", IN, p. 73-81:
Je m'enfonçais dans la nuit et dans la
pluie et jusqu'au fond d'un ténébreux
moi-même comme le plongeur viole la
mer d'un élan obstinément droit (p. 75).

124 Cette valeur apparaît nettement dans "Le Songe" (EP, p. 190-191)

La mer balancée
O noces inconsidérées (p. 190),
et dans "Cris" (EP, p. 240-246):

Et toute l'immense mer resplendissante
Et les poumons de ses vagues
Nous balançaient comme de jeunes époux (p. 243).

Mais c'est surtout dans "Le prix du don" (EP, p. 174-177) que plusieurs éléments établissent des rapports identifiables à ceux de "Noces":

Nous tremblons comme dans l'amour
Comme jusqu'au fond des âges
Son flanc palpète comme la mer
Son gémissement retrouve l'odeur
Le balancement des marées souveraines
Les cris les cris
Et c'est alors la grande paix ténébreuse (p. 175).

stagnation et l'étouffement¹²⁵. D'autre part, la mer demeure le siège de la mort¹²⁶, mais au-delà ou au coeur de ce tombeau règne l'origine totale et la régénérescence.

Les éléments plus ou moins isolés que nous signalons ici ne peuvent tenir lieu que d'indications générales ou de repérages. C'est l'organisation et l'interaction de plusieurs éléments qui constitue en fait une structure signifiante. Dans cette optique, il nous faut donc considérer le poème dans son autonomie. "Noces" met en oeuvre une quête partiellement amorcée dans "Le prix du don"¹²⁷ et "Petit poème pour demain"¹²⁸, mais il se signale par le caractère homogène et organisé

125 L'utilisation de citations isolées, tirées de leur contexte, ne permet de s'appuyer que sur d'apparentes "évidences". En vertu de cette situation primaire, il est difficile de tirer de telles citations de L'Etoile pourpre. Les menaces d'étouffement et de stagnation tendent ici à s'effacer au profit d'entreprises amoureuses renouvelées. La position même de "Noces" dans le recueil tendrait à confirmer cette hypothèse. Signalons néanmoins un exemple "évident" tiré des Iles de la nuit:

Pris et protégé et condamné par la mer (p. 35).

Mais le danger pourra naître de l'existence même du milieu amoureux. Ce vers isolé, tiré de "Les lois éternelles..." l'atteste:

O creux d'épaules mortel (IN, p. 38).

126 Cette valeur se retrouve dans les trois recueils. Pour L'Etoile pourpre, signalons deux passages, le premier tiré de "Voiles" (p. 171-173):

Nos coeurs éphémères
Comme des barques blanches
Retournent vers les hautes mers (p. 172),

et le second, de "Le sourire" (p. 229-230):

Son doux regard comme
Ces houles moirées de la mer
Qui nous prendront plus tard
Je ne veux rien dire de plus (p. 230).

127 EP, p. 174-177.

128 EP, p. 199-201

de sa démarche. Ainsi pourrait-il être considéré comme une tentative résolue dont le caractère synthétique permet d'impliquer un ensemble d'antinomies essentielles.

★ ★ ★

"Noces" est composé de 81 vers répartis en 8 strophes de longueur inégale:

I	-	12 vers
II	-	9 vers
III	-	13 vers
IV	-	5 vers
V	-	8 vers.
VI	-	8 vers
VII	-	12 vers.
VIII	-	14 vers

Une plus grande amplitude dans les strophes du début (strophes I, II et III) et de la fin du poème (strophes VII et VIII) est décelable.

Les divisions prosodique et syntaxique semblent s'organiser solidièrement. Décrivant un état d'être, la première strophe s'articule précisément autour de deux occurrences du verbe être - impliquant les deux sujets du poème - auxquelles se rattachent respectivement deux participes présent. Un autre participe présent, "flottant", s'intercale dans l'ensemble, ainsi qu'un bloc ternaire formé par le participe

passé "liés", à valeur d'épithète.

Construit selon le modèle de la première strophe (un verbe à l'indicatif présent impliquant les deux sujets et plus loin, un participe présent), la seconde strophe s'écarte cependant de l'identité syntaxique complète puisqu'interviennent deux autres verbes au présent dont les sujets sont du monde extérieur. L'environnement affirme ainsi sa présence. Composé de phrases simples, sans inversion, l'ensemble modifie cependant son mouvement par l'adverbe "lentement" qui amorce un vers.

A nouveau, la troisième strophe s'ouvre par un verbe à l'indicatif présent - synonyme approximatif du verbe ouvrant la deuxième strophe - qui implique encore les deux sujets du poème. Quatre verbes au présent précisent à nouveau l'action de l'environnement, déjà soulignée à la strophe précédente. Le dernier, "pénètrent", agit directement sur les sujets. Enfin, deux participes présent complètent la strophe avec une autonomie renforcée. Un autre adverbe, "insidieusement", est inséré dans la strophe. La simplicité des constructions syntaxiques domine toujours et l'inversion est absente.

La quatrième strophe s'ouvre par la répétition d'un verbe au présent de l'indicatif impliquant les sujets. Bien que synonyme approximatif des verbes qui ouvrent les strophes précédentes, celui-ci indique tout de même une progression. Il faut noter aussi que les sujets sont ici mentionnés explicitement avec "elle et moi". Enfin, la conjonction "comme" est introduite dans la structure syntaxique.

Dans la cinquième strophe, l'amorce marque une rupture - au niveau

sémantique - avec les strophes précédentes: un verbe au présent de l'indicatif, suivi d'un participe présent, met en scène l'environnement des sujets. Ces derniers réapparaissent cependant au troisième vers avec la reprise du verbe initial du poème: "nous sommes". Deux participes présent suivent et rappellent la composition syntaxique adoptée dans les trois premières strophes. La dernière phrase de la strophe utilise un verbe au présent et à nouveau la conjonction "comme", pour impliquer directement les sujets dans l'action de l'environnement.

Une rupture syntaxique avec les strophes précédentes, déjà signalée à la cinquième strophe, se retrouve à la sixième. Cette dernière est bâtie sur le modèle de la précédente: un verbe au présent de l'indicatif ayant pour sujets des éléments de l'environnement, le retour des sujets - cette fois avec la reprise de "nous plongeons" dans deux vers juxtaposés -, deux verbes au participe présent. Cependant, la strophe s'ouvre par un adverbe de temps, "parfois", qui sera repris en parallèle au troisième vers. Le quatrième vers sera aussi amorcé par un adverbe de temps, "soudain", intégré à la première phrase et placé à son tour en parallèle avec les autres adverbes en début de vers.

La septième strophe s'ouvre par une interjection: "Ah", amorçant une phrase elliptique. Suivent une tournure impersonnelle et l'impératif "Laissons", placé trois fois en tête de vers. Une telle construction syntaxique est nouvelle dans le poème. De plus, le dernier verbe de la strophe, "sont perdues", peut être considéré comme un passé. Pour la première fois, un verbe d'un temps autre que le présent fait son apparition. Il exprime un regard tourné vers l'arrière, certes, mais peut-être est-il plus significatif en tant que signe d'un mouve-

ment irrémédiable.

A la dernière strophe, les trois premiers vers présentent des tournures elliptiques puisqu'ils ne peuvent vraisemblablement se rattacher au quatrième vers qui constituerait autrement la proposition principale de l'ensemble, avec un verbe à l'indicatif présent. Au cinquième vers, "Nous descendons", verbe aussi au présent impliquant les deux sujets, ramène l'articulation maîtresse du poème. De fait, quatre verbes au présent et à la première personne du pluriel amorceront autant de vers dans cette strophe. Puis, le seul verbe au futur apparaît afin de consacrer le mouvement engagé jusqu'ici. L'interjection "Ah" revient aussi, dans un contexte semblable à celui de sa première apparition. Enfin "Noces" se termine par la reprise parallèle, en début de vers, du premier verbe actif au présent dans le poème: "nous plongeons".

Un cycle est-il ainsi bouclé? Sans doute, mais au niveau de l'explication d'un mouvement seulement. Apparemment identique à celui du début, ce mouvement aura pris tout au long du poème une épaisseur, une densité qui le justifie, le consacre et le rend irréversible. La fin du poème ne l'interrompt donc pas.

Parmi tous les verbes du poème, seulement deux ne sont pas au présent. Ce rapport assure à ces derniers une information et un impact très grands. Le verbe au passé (septième strophe) souligne l'irréversibilité de la progression tandis que celui au futur (dernière strophe) assure la continuité du mouvement. Ainsi, le poème existe dans la mesure où il décrit une démarche et lui confère une permanence.

Une nouvelle division permettra maintenant de rendre compte des

principaux moments du poème. Ceux-ci seront délimités en faisant appel au point de vue sémantique et aux éléments syntaxiques déjà mis à jour.

Voici le schéma de cette division:

Séquences	Strophes
1	I
2	II-III-IV
3	V-VI-VII
4	VIII

La première séquence insiste d'abord sur l'état des sujets. Elle trouve son unité dans la double présence du verbe "être" qui amorce chacune des phrases de la strophe. Le mouvement de descente qui occupe l'ensemble du poème n'est indiqué ici qu'au participe présent. Ce n'est que dans la séquence suivante qu'il dominera et sera présenté au mode personnel. De fait, la première strophe semble d'abord constituer l'explication initiale du titre du poème: l'union amoureuse est décrite, mais au niveau de l'attitude réciproque des participants. Les épithètes abondent et un groupe ternaire anaphorique, constitué par "liés", souligne par son insistance la nécessité d'une telle définition des sujets du poème. Peut-être répond-t-on ainsi à une condition exigée pour la réalisation de la plongée: un état d'être particulier, un rythme profond accordé aux vies qui se confondent. Bien sûr, le mouvement de la plongée est déjà mentionné dans cette première séquence. Mais la tonalité relativement passive de "coulant" ainsi que la forme impersonnelle de l'implication des sujets estompent cet aspect au profit d'une description qualitative. En même temps que le titre, c'est le "nous" initial que la première séquence entreprend d'explicitier.

La deuxième séquence présente le mouvement de descente qui domine dans le poème. Chacune des strophes débute par un verbe qui exprime ce mouvement:

Nous plongeons nous plongeons (stro. II)

Nous nous enfonçons (stro. III)

Nous roulons nous roulons (stro. IV)

Dès le début de la séquence, la reprise de "nous plongeons" marque bien la détermination et l'élan de la plongée. L'amorce de la strophe III confirme le mouvement en assurant sa continuité tandis que le premier vers de la quatrième strophe renouvelle et accentue l'élan donné au début de la séquence. En outre, les deux répétitions de verbes livrent une structure parallèle susceptible de raffermir l'intégrité de la séquence. Cette intégrité apparaîtra davantage si on dresse un paradigme - à l'aide des verbes à mode personnel ayant pour sujets les deux êtres impliqués - qui rend compte des cinq premières strophes:

Strophe I	-	Nous sommes Nous sommes
Strophe II	-	Nous plongeons nous plongeons
Strophe III	-	Nous nous enfonçons
Strophe IV	-	Nous roulons nous roulons
Strophe V	-	Nous sommes

Les trois strophes qui forment cette deuxième séquence se regroupent alors visiblement. Enfin, les vers qui terminent la strophe d'ouverture (stro. II) et la strophe finale (stro. IV) de la séquence suggèrent un certain couplage par la similarité de leurs connotations. Les deux premières épithètes de ces vers sont identiques et, au plan de la signification, ils se recoupent dans la représentation de présages dé-

terminants et sacrés. La dernière strophe de la deuxième séquence est beaucoup plus courte que les deux précédentes, même si elle met en oeuvre des composants qui prolongent celles-ci. Elle suggère donc l'idée d'une synthèse visant à regrouper certains éléments communs à l'ensemble d'un moment du poème.

La troisième séquence s'ouvre sur une description de l'environnement des sujets. Déjà amorcée dans les strophes précédentes, cette description est ici privilégiée puisqu'elle occupe respectivement les deux premiers vers de la première strophe, et les quatre premiers vers de chacune des autres strophes de la séquence. L'énoncé initial du poème, "nous sommes", est repris dans la cinquième strophe, interrompant ainsi la série qui forme la deuxième séquence. La septième strophe trace un lien par opposition avec les deux précédentes: les "ténèbres" plus denses qui y sont réclamées supposent l'existence d'éléments visibles mentionnés dans l'ensemble de la séquence; elles regroupent aussi les valeurs tragiques évoquées à la fin des strophes V et VI. Cette séquence est donc bâtie dans une certaine mesure sur le modèle de la précédente: deux strophes de nature semblable suivies d'une troisième plus ou moins consécutive affectant une forme plus réflexive et marquant donc un certain écart par rapport aux précédentes. Ici, la septième strophe se présente aussi comme une pause qui sert d'intermédiaire et qui annonce la dernière séquence du poème.

C'est l'imminence de l'état visé par les sujets du poème qui apparaît dans le dernier temps. L'évocation de la mort, au début de la strophe, marque un passage décisif. Un terme est annoncé qui ne se manifestera toutefois que "bientôt". D'ailleurs, les deux derniers vers

du poème s'ouvrent par "nous plongeons" et confirment ainsi le prolongement indéfini du mouvement. Mais des valeurs de mort étaient déjà présentes à la fin de la séquence précédente; elles concernaient cependant un monde quitté et renié par les sujets. Ainsi, le résultat est celui d'un renversement ou d'une annulation par suite de la mise en présence de deux valeurs négatives. La fin du poème fait état d'un antagonisme qui pourrait disparaître toutefois si l'on considérait l'ordre d'apparition des valeurs: mort...naissance. Mais les antinomies demeurent en présence dans une certaine mesure puisqu'elles sont rattachées à un verbe identique.

Une forme de monolithisme sous-tend le déroulement de "Noces" car il n'y a pas de renversement majeur à l'intérieur du poème. L'ensemble vise et annonce bien un renversement; celui-ci est imminent mais il ne se réalise pas dans les limites du poème. Toutes les divisions se situent donc à l'intérieur de la progression d'un même mouvement, ce qui ne permet pas moins l'existence - déjà mentionnée - d'étapes nécessaires, de progressions mesurées et d'engagements irréversibles. Déjà, la cohérence de l'ensemble se profile graduellement.

★

★

★

Le premier vers du poème, "Nous sommes debout", exprime une constatation dépourvue d'action. Ce statisme ne laisse rien présager du mouvement qui occupera par la suite l'ensemble du poème, mais il imprime

déjà une certaine allure qui dominera dans la première séquence. Premier mot du poème, le "nous" suppose d'abord l'implication de plusieurs êtres. Mais la représentation d'un couple peut être en même temps supposée dès qu'il est admis que le "nous" participe à certaines connotations du titre du poème. L'adverbe "debout", qui termine ce premier vers, sera repris au début du vers suivant. Il sera suivi alors de deux attributs du verbe initial. Ainsi, on décrit l'état, la situation et la manière d'être des sujets impliqués, et dans cette description une importance particulière est accordée à l'adverbe "debout". Mais au-delà de cet aspect, la reprise de l'adverbe au début d'une énumération descriptive assure une continuité et souligne la façon méthodique d'une progression mesurée. Entre ces attributs descriptifs, la conjonction "et" apparaît à deux reprises, suggérant une forme de simultanéité mais aussi une mobilisation de valeurs susceptibles de constituer pour les sujets un fond d'être nécessaire¹²⁹. Placés respectivement aux extrémités opposées d'un axe syntagmatique, "debout" et "droits" présentent des connotations similaires. Déjà confirmé dans son importance par sa répétition et sa place au début du vers, "debout" est à nouveau repris partiellement dans "droits". Pourtant, même si les deux termes se recoupent, un effet de redondance n'est pas créé pour autant car à la portée physique de ces termes, s'ajoutent des valeurs morales: fer-

¹²⁹ La valeur d'une quête ou d'une entreprise est d'abord fonction de la qualité des êtres impliqués. Cette qualité diffère de nature selon les systèmes culturels et selon les époques. Mais à la limite, il s'agit de mettre en scène un archétype du genre humain afin que les conséquences de sa quête rejaillissent sur l'ensemble des hommes. Dans "Noces", les sujets doivent répondre à certaines exigences puisque leur choix demeure le résultat implicite d'une élection.

meté, détermination, attitude volontaire. Le mouvement rythmique du vers renforce l'expression de ces valeurs: trois mesures à deux temps répondent au vers précédent et impriment une allure méthodique et régulière. Quant à l'attribut "nus", sa portée concrète permet d'établir des rapports avec l'aspect sexuel du terme "Noces", cependant qu'il suggère à son tour des notions de franchise, d'implication personnelle et de dépouillement¹³⁰.

Le troisième vers, "Coulant à pic tous les deux" permet de préciser la portée du "nous" initial en annonçant la présence de deux êtres. A l'opposé du verbe être au premier vers, le verbe "coulant" exprime une action et il est utilisé à un mode impersonnel. Mais les sujets sont confinés à un rôle passif: l'action de "couler à pic" exclut la participation d'un effort actif ou d'une volonté. Ainsi, un contraste apparaît avec les éléments accumulés dans les vers précédents. La détermination et la vigueur initiales feraient place ici à la passivité. Mais cet entraînement vers les profondeurs peut être la conséquence d'un choix initial. En effet, le mouvement en lui-même ne laisse aux sujets aucune initiative; c'est la mise en situation du début qui est volontaire et qui constitue peut-être une cause nécessaire à l'engagement du mouvement.

Le quatrième vers, "Aux profondeurs marines" est le complément attendu du groupe verbal: "coulant à pic"; il ouvre aussi un nouveau con-

¹³⁰ La mise en oeuvre de valeurs morales issues des attributs du verbe initial est peut-être une condition nécessaire à l'amorce de l'entreprise.

texte à l'épithète "nus" du deuxième vers. La formulation même du vers permet d'affirmer qu'il est question d'une expression générique désignant un élément cosmique, un milieu type plutôt qu'un lieu géographique. De fait, toute précision extérieure tendrait à diminuer le caractère exemplaire de l'entreprise.

Les vers 5 à 7 sont constitués par suite du découpage d'un bloc syntaxique complet dont les liens avec la première phrase du texte ne sont pas clairement définis. Le verbe du vers 3, "coulant à pic", est en construction dépendante du verbe initial: "nous sommes", mais le verbe "flottant" du vers 5 semble plutôt indépendant car son sujet est "chevelure". L'adjectif possessif qui ouvre ce vers nourrit cependant une équivoque susceptible de se transformer en ambivalence. Il peut se rapporter à la partie constituante du "nous" initial représentant la femme ("longue chevelure"), mais il peut aussi se rapporter à ce qui précède immédiatement "profondeurs marines", c'est-à-dire à la mer. Et ni la mer ni la femme ne peuvent être identifiées clairement à l'intérieur de la représentation collective à laquelle ils participent.

L'étonnante comparaison du vers 7 est d'autant plus percutante que le poème ne présentait jusqu'ici qu'une description d'une tonalité neutre et à caractère technique. De plus, les concentrations phoniques de "i", de "an" et de "s" dans "milliers de serpents frémissants" soulignent l'effet hallucinant de l'ensemble. Cependant, le contexte ne permet pas de déterminer la valeur de cette image par rapport aux sujets. Si elle est positive, l'entreprise en cours se voit donc confirmée dans son action grâce à cette nouvelle caractéristique, à ce "signe" qui s'ajoute alors aux attributs du verbe initial. Si elle est négati-

ve, les sujets impliqués deviennent en mesure de constater qu'ils s'engagent dans un mouvement irréversible, qu'ils gagnent un point de non-retour à cause de cette menace. D'autre part, ces "milliers de serpents frémissants" peuvent être porteurs d'ambivalences, ouvrant ainsi un vaste champ de représentations. A ce stade, la potentialité la plus grande joue un rôle de catalyseur et prépare l'engagement subséquent de la trame du poème. Les sujets sont ici impliqués dans un noyau foisonnant qui recèle des possibilités de toutes natures. Sans doute faudrait-il souligner aussi que l'image des serpents découle de la chevelure féminine et scelle ainsi le réseau des motivations car la femme participe totalement à l'entreprise.

Le vers 8 reprend l'affirmation initiale du poème en y ajoutant l'attribut "droits", apparu au second vers. Mais il y a déplacement sur l'axe syntagmatique: l'ordre antérieur est inversé, et "droits" précède "debout". Il ressort de ce vers une impression d'énergie et de détermination. En effet, **trois des** composants sont des monosyllabes tandis que les syllabes de "debout" demeurent toutefois bien tranchées parce qu'elles s'appuient sur des occlusives. Cette impression de martèlement sera corroborée explicitement dans le dernier vers de la strophe: "Scandant chaque battement du coeur". Mais c'est peut-être davantage dans le contraste créé avec le vers précédent que l'impression trouve ses racines: les monosyllabes formés surtout d'occlusives tranchent avec la fin du vers précédent, où les constrictives dominent dans un mot de deux syllabes et dans un trisyllabe. Il y a donc disjonction entre les vers 7 et 8: on passe du dernier terme d'une comparaison à la nette et directe expression de l'état des sujets; on

reprend l'amorce initiale du poème afin de réaffirmer la persistante détermination des sujets.

Les vers 9, 10 et 11 forment un groupe ternaire identifié par un procédé anaphorique: l'attribut "liés" ouvre chacun des vers. Une gradation est organisée dans l'énumération des parties des corps servant de points de liaison: les extrémités des membres apparaissent d'abord et cèdent ensuite la place à des éléments de plus en plus intimes, personnels. Parallèlement, la notion de liaison s'accroît dans les épithètes en passant de "confondues" à "soudées". L'attribut "liés" subit d'autre part une transformation qui modifie sa portée. Au vers 9, la présence de "chevilles" et "poignets" tend à imposer à "liés" son sens le plus concret: une corde ou tout autre lien physique semble réunir l'extrémité des membres. Or, le contexte poétique réclame plutôt la valeur métaphorique de "liés". Et celle-ci réapparaîtra dans les emplois du vers 10 et 11.

"Liés" devient donc un attribut ambivalent: son sens concret tend à limiter l'évolution des sujets tandis que sa valeur métaphorique s'ajoute positivement à la définition d'être. Mais comme d'autres éléments de la strophe l'ont suggéré plus haut, la mise en oeuvre d'une telle ambivalence peut être issue de la volonté des sujets; elle peut constituer une condition nécessaire à l'amorce de l'entreprise.

Le dernier vers de la strophe met à nouveau l'accent sur la détermination et la volonté. Le verbe "scandant", en dépit de son mode impersonnel, estompe la tonalité passive des vers précédents et imprime une impulsion énergique à la descente. Mais tout ce mouvement demeure

re en accord avec l'être: la présence de "battement du coeur" l'indique. Le vers appelle une certaine cadence qui se manifeste effectivement: par une quasi-symétrie dans la disposition des mesures, où une rapide de quatre syllabes est précédée de deux lentes et suivie d'une. Le rythme adopté s'identifie en profondeur aux sujets et l'entreprise devient alors indissociable de leur vie même.

La strophe II ouvre la seconde séquence. Dans le premier vers, "Nous plongeons nous plongeons à pic", les sujets adoptent une attitude plus active et l'accent est mis sur le mouvement. Le sens du verbe en témoigne, ainsi que sa répétition. Déjà le dernier vers de la séquence précédente avait préparé cette accentuation.

Le deuxième vers est complémentaire du premier. Ensemble, ils peuvent être couplés respectivement avec les vers 3 et 4 de la strophe précédente:

Stro. I Coulant à pic tous les deux
Aux profondeurs marines

Stro. II Nous plongeons nous plongeons à pic
dans les abîmes de la mer

Le mouvement de descente sous la surface de l'eau est commun à "couler" et à "plonger" mais c'est la locution adverbiale "à pic" qui sert d'abord de déclencheur au couplage. L'expression "tous les deux" précise la bipolarité du "nous" initial et c'est ce "nous" qui lui répond dans la deuxième strophe, où il est employé pour la première fois avec un verbe d'action. Quant aux vers complémentaires, leur couplage n'est pas moins aisé: "abîmes" renvoie à "profondeurs"; "de la mer" reprend "marines", et les deux expressions sont au pluriel. Cependant, une accentuation est marquée au plan sémantique avec "abîmes": à la notion

de profondeur s'ajoute celle d'absence de limites. Ainsi s'étend davantage la portée du caractère volontaire et de la détermination dégagées initialement par le verbe "plonger". Les sujets ne sont pas entraînés malgré eux; ils s'engagent résolument et avec d'autant plus d'énergie qu'ils affrontent des impondérables.

Les vers 3 et 4 forment à leur tour un bloc syntaxique dont le verbe "Franchissant" est en relation dépendante avec le verbe initial de la strophe. Au vers 4, l'adverbe "lentement" joue un rôle prépondérant. Sa position en début de vers permet de le mettre en rapport direct avec le verbe "franchissant" qui ouvre le vers précédent: tous deux trisyllabes, ils s'ouvrent et se ferment par la même voyelle nasale. De plus, un effet de redondance, noyauté par l'adverbe, est produit. En effet, le vers reprend dans son propre déroulement la signification de "lentement": il est, de loin, le vers le plus long de la strophe et sa chute est occupée par un mot de cinq syllabes. Ainsi, la notion de lenteur et de "régularité" imprime une allure et un rythme à "Franchissant" tandis que l'ensemble renvoie au premier bloc de la strophe, formé des vers 1 et 2. La répartition rythmique est parfaitement solidaire du sens exprimé: le vers se divise en trois mesures dont la première, plus lente, est justement formée de l'adverbe "lentement"; les deux mesures suivantes sont composées chacune de cinq syllabes, et cette identité de rythme illustre la "régularité" décrite. La répétition du verbe "plonger" conduit davantage à souligner la nature progressive et la persistance du mouvement. La présence du syntagme "palier glauque" au vers 3 joue un rôle similaire.

Les vers 5 à 9 amorcent la description de l'environnement des su-

jets: il est question de "poissons" (v.5) et d'"algues" (v.7). Ces deux termes, qui peuvent être couplés, font à leur tour partie d'ensembles organisés en constructions parallèles. En effet, les vers 5 et 6 forment un bloc et sont couplés respectivement avec les vers 7 et 8:

Vers 5	Certains poissons déjà tournent
6	Dans un sillage d'or trouble
7	De longues algues se courbent
8	Sous le souffle invisible et vert

Aux vers 5 et 7, ce sont d'abord les verbes qui suggèrent le rapprochement: ils présentent avec leur sujet une structure syntaxique semblable; ils terminent tous deux le vers; ils sont au pluriel et conjugués au même temps; ils possèdent en commun un élément phonique. Les vers 6 et 8 sont d'abord tous deux compléments du verbe qui les précède, puis il est question de couleurs: "d'or" au vers 6, de "vert" au vers 8. L'épithète "trouble" se rapproche d'"invisible": toutes deux constituent une évaluation de la dimension visuelle. Enfin, "sillage" et "souffle" ont en commun un élément phonique: "s", et se compose uniquement de consonnes constrictives. Cependant, dans l'optique de ce couplage, le vers 9 semble rompre l'équilibre puisqu'il fait partie syntaxiquement du second bloc. Mais seul l'article défini "le" annonce implicitement ce vers: il appelle la détermination des "grandes annonces". Autrement, le dernier vers semble surajouté puisqu'il vient rompre le système de groupement binaire endossé par les vers 5-6, 3-4, 1-2. Il peut toutefois réintégrer l'ensemble par l'intermédiaire d'une autre dimension: l'alternance pluriel-singulier des vers 5 à 9.

On trouve au vers 8 une contradiction très apparente: "invisible" et "vert" sont coordonnés et pourtant, ils s'excluent sémantiquement

l'un l'autre. Qualifié d'"invisible", le "souffle" ne devrait pouvoir être vu, et pourtant, l'épithète "vert" indique le contraire. Mais "invisible" peut signifier que le "souffle" ne peut être connu, ou qu'il ne l'est pas actuellement. Le sens même du mot "annonciations" ainsi que son nombre viennent appuyer cette hypothèse et l'ensemble du phénomène semble échapper à la compréhension des sujets autant dans ses causes que dans ses effets. D'autre part, le terme "vert", comme tous les termes de couleur, est porteur de valeurs morales¹³¹. Dans cette optique, l'incompatibilité s'estompe et "vert" présente une redondance relative dans ses rapports avec "grandes annonciations". Ces dernières remarques ne visent pas à désamorcer à tout prix une apparente contradiction: celle-ci conserve sa nature, son intégrité, et signifie, au sein d'un pluralisme sémantique. Enfin les "grandes annonciations" ne peuvent être définies par les sujets à ce stade du poème mais elles présagent l'avènement d'états exemplaires et définitifs.

La troisième strophe s'ouvre par la reprise des deux aspects développés respectivement dans chacune des strophes précédentes. La première partie du premier vers, "Nous nous enfonçons", souligne à nouveau le mouvement de descente et prolonge ainsi la mise en oeuvre de la strophe précédente. La seconde partie, "droits et purs"; s'associe aux attributs présentés dans la première séquence et visant à qualifier les sujets. L'épithète "droits" revient pour la troisième fois tandis que "purs" introduit un aspect explicitement abstrait dans l'ensemble des attributs déjà exprimés. Cet aspect n'en demeure pas moins convergent: les sujets sont encore plus déterminés et refusent les concessions ou

131 Jean Cohen aborde cette question dans Structure du langage poétique, p. 128-129 et 215.

les équivoques; ils participent d'un bloc monolithique. Ainsi, le premier vers incorpore le plan statique où se définissent l'état, la nature et la qualité des êtres impliqués dans la plongée, et le plan actif, qui s'occupe du mouvement proprement dit.

Le second vers: "Dans l'ombre de la pénombre originelle" peut être rapproché du second vers de la strophe précédente: "Dans les abîmes de la mer", et, d'une manière plus lointaine¹³², du quatrième vers de la première strophe du poème: "Aux profondeurs marines". Mais contrairement aux vers cités, celui-ci n'évoque pas explicitement la mer: seule sa position dans la strophe ainsi que le fait qu'il s'agit d'un complément de lieu d'un verbe indiquant une action de descente permet de tracer une équivalence avec le milieu marin. D'ailleurs, seule la double présence du terme "plongée" dans la strophe rappelle plus directement l'implication de la mer. Cette dernière tend, de fait, à devenir un centre autour duquel graviteront plusieurs dimensions nouvelles. "L'ombre de la pénombre originelle" constitue une de ces dimensions et rappelle, par l'envergure et la portée, les "grandes annonces" de la strophe précédente. L'insistance phonique marque une élection: "ombre" est repris intégralement dans "pénombre", et les "on" étaient déjà concentrés dans le verbe du vers précédent: "enfonçons". L'ensemble impose à la conscience une orientation particulière.

Le second vers a aussi été rapproché de son équivalent de la stro-

132 La parenté sémantique et syntaxique des trois vers est très nette, mais le rapprochement demeure plus net pour deux d'entre eux puisqu'ils occupent la même position à l'intérieur de leur strophe.

phe précédente. Il s'ensuit que le caractère volontaire de la descente s'estompe sans être pourtant nié. Les impondérables des "abîmes" se retrouvent partiellement dans "l'ombre de la pénombre" mais il s'agit d'un mystère ou d'une interrogation beaucoup plus intériorisés. Ici, les sujets se situent au-delà des risques primaires; ils accèdent pleinement à la proximité essentielle de l'origine, car "l'ombre" participe de la "pénombre originelle".

Les vers 3 à 9 peuvent être divisés en trois parties qui échangent des rapports d'équivalence:

Vers 3	Des lueurs s'éteignent et jaillissent
4	Avec la plus grande rapidité
5	Des communications électriques
6	Crépitent comme des feux chinois autour de nous
7	Des secrets définitifs
8	Nous pénétrent insidieusement
9	Par ces blessures phosphorescentes

Chacun des blocs commence par "Des". Le premier livre directement un fait tel qu'observé. Il s'agit d'un simple constat physique dépourvu de connotations émotives. La subjectivité n'est pas moins manifestée explicitement quand la "rapidité" est qualifiée de "la plus grande". Ce superlatif donne plus de portée au fait mentionné et permet à celui-ci de s'inscrire plus justement dans le contexte de "l'ombre de la pénombre originelle".

Le premier bloc misait sur une dimension visuelle; le second insiste plutôt sur l'aspect sonore: le verbe "crépitent" en témoigne. Pourtant, l'expression "crépitent comme des feux chinois" atteint aussi à la visualisation et tend, de ce fait, à s'affirmer avec l'ensemble com-

me une reprise du premier bloc. Mais ici l'observation neutre et primaire fait place à l'implication personnelle. Une comparaison: "crépitent comme des feux chinois" intervient et le "nous" apparaît dans le syntagme final: "autour de nous", permettant ainsi de situer les sujets par rapport à l'événement en cours.

Finalement, le troisième bloc, composé de trois vers, marque le sommet d'une gradation dans l'ordre de l'implication des sujets. Reprenant explicitement le "nous", l'énoncé devient résolument métaphorique. Et chacun de ses éléments doit être défini par rapport aux sujets: "secrets" ne peut signifier autrement; le verbe "pénètrent" agit sur le "nous"; la présence de l'adverbe "insidieusement" résulte d'une évaluation préalablement effectuée par les sujets, et "blessures" est porteur d'une charge émotive notable. La présence de l'épithète "phosphorescentes" met en oeuvre des connotations qui permettent de désigner les renvois du démonstratif "ces": "lueurs" (v.3), "communications électriques" (v.5) et, indirectement, "feux chinois" (v.6). Mais le syntagme "secrets définitifs" est-il porteur de valeurs positives ou négatives? La pénétration des "secrets" à l'intérieur des sujets s'effectue d'une façon résolument négative, c'est-à-dire "insidieusement" et par des "blessures". Et l'ensemble des trois blocs est en position disjonctive par rapport aux deux premiers vers de la strophe: les "lueurs" (v.3), les "feux chinois" (v.6) et les "blessures phosphorescentes" (v.9) contrastent avec "l'ombre de la pénombre" (v.2). Il peut donc s'agir de secrets qui pénètrent les sujets par l'intermédiaire d'éclats de lumière et qui pourtant ne se révéleront jamais à eux. Mais il peut s'agir aussi de révélations personnelles qui ne pourront être divulguées

et qui mettront en péril l'intégrité du déroulement de la descente. Les sujets s'engageraient alors dans "l'ombre de la pénombre originelle", porteurs de ferments antagonistes.

Les quatre derniers vers de la strophe organisent un autre mouvement. Ils sont bâtis autour de la reprise du verbe "défiant", participe présent qui peut être en relation dépendante du verbe initial de la strophe: "Nous nous enfonçons". Cette reprise suggère d'ailleurs le couplage des vers alternés:

Vers 10	Notre plongée toujours défiant	}
11	Les lois des atmosphères	
12	Notre plongée défiant	
13	Le sang rouge du coeur vivant	

La présence de "toujours" au vers 10 constitue le seul élément de dissemblance avec le vers 12. Cet adverbe peut signifier ici le prolongement de l'action, la "plongée" continuant de défier "Les lois des atmosphères". Mais il peut aussi indiquer que la plongée demeure indissociable de l'affrontement des "lois des atmosphères". Absent de la similitude avec le vers 10, il manifeste implicitement sa présence et modifie l'énoncé.

Les vers 11 et 13 présentent les objets d'affrontement, respectivement extérieur et intérieur à l'être. L'ouverture de la strophe:

Nous nous enfonçons droits et purs
 Dans l'ombre de la pénombre originelle

constitue en quelque sorte l'illustration antérieure de la première attitude d'affrontement explicitée aux vers 10 et 11, la plongée vers l'origine remettant en cause certaines lois du monde.

Le "coeur vivant" du dernier vers de la strophe n'est pas sans rap-

peler le "cœur" occupant une position similaire à la première strophe du poème. Participant activement à la descente des sujets, ce dernier était porteur de valeurs positives. Il en demeure ainsi avec "le sang rouge du cœur vivant", mais la plongée dévoile alors de nouveaux dangers menaçant les sujets. Le cœur, source privilégiée de volonté et de détermination, s'affronte lui-même; il constitue sa propre menace et engendre sa défensive.

Reprenant l'énoncé de la descente sous une forme synthétique, la quatrième strophe vient compléter la seconde séquence. Le premier vers: "nous roulons nous roulons", construit sur une répétition, rappelle le premier vers de la séquence: "nous plongeons nous plongeons à pic" (II.1). Ainsi, un moment du poème est encadré. Pourtant, l'accentuation de la descente reste perceptible dans ce vers. La reprise à elle seule produit un effet d'insistance d'autant plus marqué que le dernier verbe indiquant la plongée est placé treize vers plus haut et ne profite d'aucune reprise. De plus, le choix du verbe "rouler" semble exprimer, comme "coulant à pic" à la première strophe, la conséquence de l'attraction des profondeurs. Mais la vitesse d'entraînement s'accroît: au-delà des volontés en cause, une accélération "physique" se manifeste.

Au second vers: "Elle et moi seuls", la fragmentation du "nous" permet l'identification des sujets. Cette identification aurait-elle pu s'effectuer au début du poème et plus particulièrement dans la première séquence où se définissait la qualité des sujets? L'ambivalence de l'attribut "seuls" permet peut-être de répondre à cette question. Celui-ci peut signifier d'abord la solitude commune aux deux êtres:

nul ne les accompagne dans cette descente. Mais il peut aussi annoncer la solitude personnelle des sujets. Et les deux significations cohabitent sans doute. Si nous anticipons afin de constater que l'entreprise de "Noces" vise entre autre l'accession à l'androgynie, nous pourrions considérer la solitude de l'entreprise et le fait qu'à ce stade-ci du poème, les sujets sont encore séparés. Car, malgré les étapes franchies, "elle et moi" demeurent unis mais distincts, continuant à viser la fusion. L'attribut "seuls" forme une mesure rythmique qui s'oppose à la précédente, composée de trois syllabes. Sa position en chute du vers révèle une insistance particulière.

Le troisième vers cristallise les rapports étroits qui existent entre l'acte de plongée et son lieu d'évolution. Un rappel phonique s'exerce d'abord au niveau des voyelles entre "roulons" et "lourds songes", selon le même ordre d'apparition. Deux consonnes sont aussi reprises dans "roulons" et "lourds" mais l'ordre est inversé. L'utilisation de voyelles postérieures, dont la nasale "on", dans "lourds songes", permet d'établir un parallèle avec une partie du deuxième vers de la strophe précédente: "l'ombre de la pénombre": il s'agit d'un autre lieu de plongée. Plus loin, un paradigme dressé avec ces lieux de plongée permettra d'évaluer leurs transformations.

Les vers 4 et 5 présentent une comparaison impliquant les sujets du poème. Tout le contexte développe un milieu axé sur le gigantisme: "lourds songes" (v.3), "géants transparents" (v.4), "grande lueur éternelle" (v.5). Les sujets, qui sont ici les "géants transparents", prennent les dimensions de leur entreprise; aucun accomplissement ne serait possible autrement. Il faut bien sûr mettre en oeuvre des for-

ces qui permettent de résister aux contraintes ou aux obstacles du milieu environnant. La régularité rythmique du vers 4 s'inscrit bien dans la nature du mouvement exprimé par la double occurrence de "Nous roulons", au premier vers de la strophe. D'autre part, tout participant à une entreprise significative se voit conférer, à un certain stade, des qualités qui tiennent de la nature du but visé. La notion de "géants" permet aussi d'appuyer l'affirmation des vers 10 et 11 de la strophe précédente:

Notre plongée toujours défiant
Les lois des atmosphères

L'épithète "transparents" semble indiquer un ordre inférieur de forces par rapport à "grande lueur éternelle": pour celle-ci, tous les corps seraient translucides. Les "lueurs" du troisième vers de la strophe précédente font donc place à une "grande lueur éternelle", unique et dépourvue de tout caractère épisodique. Quant à l'épithète "éternelle", elle rappelle l'épithète "originelle" du vers 2 de la strophe précédente, non seulement par sa finale phonique identique mais aussi par l'envergure de sa portée sémantique.

Avec la cinquième strophe s'ouvre la troisième séquence. Les vers 1 et 2 décrivent à nouveau des éléments de l'environnement qui voient les sujets:

Des fleurs lunaires s'allongent
Gravissant autour de nous

La présence du verbe "gravissant" constitue une mention indirecte de la descente: du point de vue des sujets, les "fleurs lunaires" montent; pourtant, elles sont vraisemblablement immobiles cependant que les sujets descendent. Mais le verbe "gravissant" s'avère aussi une déforma-

tion de "gravitant", comme l'atteste le syntagme "autour de nous". Selon une construction-type du poème, le participe présent "gravissant" est placé en construction dépendante du verbe initial. A première vue, ce modèle semble être repris dans les quatre vers suivants. "Nous sommes tendus" (v.3) est suivi de "pointant" (v.4), mais celui-ci possède un sujet différent du verbe être et s'organise en construction indépendante. Au vers 6, le participe présent "déchirant" ouvre le vers, suivant immédiatement "plongeur renversé" du vers précédent. Ce dernier groupe se présente donc comme le sujet plausible. Mais "celui", qui représente "pied", peut aussi être sujet. Finalement, la portée de "aurores spectrales" suggère plutôt un regroupement embrassé:

Vers 3 Nous sommes tendus droits

4 Le pied pointant vers les fonds

5 Comme celui du plongeur renversé

6 Déchirant les aurores spectrales

Les vers 4 et 5 livrent une information subordonnée et moins essentielle: ils précisent l'attitude physique des sujets - qui avait pu être déduite dès la première strophe - et font une allusion directe à la plongée, à l'intérieur d'une comparaison. Les vers 3 et 6 font le point dans une synthèse de l'action en cours. Avec "Nous sommes tendus droits", la détermination est non seulement réaffirmée, mais elle s'accroît. Le terme "tendus" s'ajoute aux attributs des sujets et révèle une implication plus complète des êtres par suite d'une progression accrue dans le déroulement de l'entreprise. L'adjonction de "tendus" aux autres attributs est confirmée nettement par la juxtaposition à "droits", repris ici une quatrième fois, et par la présence de "nous sommes". Ce dernier verbe, qui rappelle les affirmations de la première séquence du poème,

illustre la nécessité d'une redéfinition, au moins approximative, au début d'un nouveau moment du poème.

L'expression "aurores spectrales" représente ici une source de lumière différente, inhabituelle. Elle peut être rapprochée de la "grande lueur éternelle" de la quatrième strophe ainsi que d'une partie de la troisième strophe où les connotations de lumière sont nombreuses. Dans cette optique, elle marque une accentuation que "fleurs lunaires", du premier vers de la strophe, vient appuyer. Le verbe "déchirant", qui ouvre le sixième vers, résulte de l'instauration d'une fulgurance nouvelle: le double affrontement exprimé à la fin de la troisième strophe, ainsi que la comparaison à des "géants" à la strophe suivante, ont préparé cette accentuation.

Aux vers 7 et 8 qui terminent la strophe, "l'absolu" est comparé à un "loup dévorant". Cette valeur négative résulte peut-être des conditions qui entourent l'accession à "l'absolu": la mort et la vie se fusionnent comme tous les contraires; le temps est aboli et les lois humaines n'ont plus cours. Or, ici, la dynamique de la descente implique l'affrontement des "lois des atmosphères" (stro. III) et du "sang rouge du coeur vivant" (stro. III). Elle nécessite donc la participation active de toutes les ressources de la vie. La strophe se termine néanmoins par cette mention d'une menace. Il faut signaler aussi le caractère de stéréotype du syntagme "loup dévorant". Celui-ci désigne une force négative dans l'imaginaire occidental. Les deux vers se composent de mesures à trois temps, si l'on excepte le syntagme "nous guette". L'action particulière de ce dernier verbe est soulignée de la sorte.

Un premier groupe, formé des vers 1 à 4, ouvre la sixième strophe. Il sera contrebalancé par les quatre autres vers de la strophe. Trois adverbes de temps amorcent des vers du premier groupe: "parfois" (v.1), qui sera repris au vers 3 et "soudain" (v.4). Ils expriment une forme de succession et, ainsi, poursuivent implicitement le mouvement de plongée. Toute la strophe précédente met en oeuvre un tel procédé, où nul verbe n'exprime directement la plongée, contrairement à toutes les strophes qui précèdent.

Au premier vers, un élément familier du milieu marin, "proue de galère", apparaît. Rattaché à ce syntagme, "ses mâts", du second vers, est suivi d'une apposition: "fantômes de bras". Cette dernière représentation métaphorique annonce des liens sémantiques possibles avec "galère". De plus, son caractère anthropomorphique, ainsi que la présence initiale de l'adverbe "parfois", permettent de souligner la désolation de ces lieux de plongée. Au vers 3, la mention de "courts soleils pâles" indique une diminution marquée de l'intensité lumineuse. La présence de "courts" et de "pâles" confère à l'expression une valeur euphémique, tandis que les adverbes "parfois" et "soudain" encadrent l'ensemble et l'inscrivent dans un ordre discontinu.

Présent au vers 6 de la strophe précédente sous forme de participe présent, le verbe "déchirer" réapparaît ici au quatrième vers. Cette reprise autorise le rapprochement des deux vers, et plusieurs différences apparaissent. A la strophe précédente le verbe exprimait une action des sujets du poème, tandis qu'ici les sujets du verbe sont des objets de l'environnement, et l'action du verbe se porte sur des éléments issus du milieu marin. Une inversion apparaît aussi: à la cinquième

strophe le verbe avait pour objet des sources lumineuses, tandis qu'ici d'autres sources lumineuses deviennent plutôt sujets.

La seconde partie de la strophe, formée des vers 5 à 8, constitue un bloc-synthèse empreint d'intériorité. Les éléments épisodiques de la première partie sont écartés pour faire place à la formulation du mouvement en cours et à l'énoncé d'une nouvelle conséquence de ce mouvement. "Nous plongeons" est repris en paradigme aux vers 5 et 6, contrairement à l'ouverture de la strophe II, où il était répété dans l'axe syntagmatique. L'identité d'origine des vers 5 et 6 indique la présence d'équivalences:

Nous plongeons au fond des âges
 Nous plongeons au fond d'une mer incalculable

Tous deux lieux de plongée, "au fond des âges" et "au fond d'une mer incalculable" influencent réciproquement leurs valeurs sémantiques: la "mer" est associée au temps et au passé tandis que le "fond des âges" se révèle d'essence marine. Cette dernière expression rappelle aussi "l'ombre de la pénombre originelle" de la troisième strophe, déjà identifiée comme lieu de plongée. Entre ces deux désignations, il y a équivalence et extension métaphorique. Le rythme même des deux vers en témoigne: les deux premières mesures du vers 6 sont identiques à celles du vers 5 tandis que la dernière ajoute quatre temps. Il y a donc reprise et addition rythmiques. Pour sa part, l'épithète "incalculable" renvoie aux "abîmes de la mer", du début de la deuxième strophe; ceux-ci sont d'ailleurs précédés du même verbe. Même si certains éléments se précisent quant au but visé par la descente, les impondérables ne persistent pas moins. Chaque strophe présente sa formulation du mouvement en cours et l'ensemble conduit du concret à l'élaboration métapho-

rique la plus vaste. Mais l'inconnu persiste, et la distance à parcourir avant d'atteindre le but supposé cristallise dans sa démesure. Tout se précise peu à peu autour des motifs de la plongée jusqu'au sens de l'implication des sujets. Cependant, rien n'annonce la résolution de la quête.

Une forme de progression ne se manifeste pas moins, comme l'attestent les deux derniers vers de la strophe:

Forgeant rivant davantage
L'implacable destin de nos chaînes

L'adverbe "davantage" implique un mouvement progressif, une accentuation continue engagée de concert avec la descente, puisqu'il modifie deux verbes dépendant de "nous plongeons". Comme la plongée, l'union des sujets du poème devient donc irréversible et s'accroît continuellement. La juxtaposition de "forgeant" et "rivant", dont les connotations sont convergentes, tend à raffermir cette notion et à lui donner une base vigoureuse et sensorielle. Car ces verbes n'atteignent qu'indirectement les "chaînes". Un intermédiaire métaphorique: "destin", constitue le véritable objet. Son caractère abstrait contraste avec les deux verbes qui le précèdent ainsi qu'avec le terme "chaînes" qui le suit. Mais sa portée vient confirmer l'implication entière des sujets dans l'entreprise. Elle consacre aussi le "nous" en tant que représentation de deux êtres devenus pôles de fusion en train de se réaliser de plus en plus profondément et de prendre conscience de cet acte de fusion.

La septième strophe peut se diviser en trois groupes de vers. Le premier comprend deux blocs de deux vers: une requête y est exprimée,

suivie de sa motivation:

Ah plus de ténèbres
Plus de ténèbres encore

Il y a trop de poulpes pourpres
Trop d'anémones trop crépusculaires

L'interjection "Ah" situe les vers qui la suivent à un certain niveau émotif et donne à la requête une plus grande intensité. La reprise de "plus de ténèbres" redoublera aussi l'insistance déjà marquée. Les mentions de "ténèbres" nous renvoient d'abord à "l'ombre de la pénombre" (III,2), puis elles rappellent les "courts soleils pâles" de la strophe précédente, où la lumière s'estompait nettement. Conséquemment, l'appel des "ténèbres" prend des allures ultimes puisqu'il se situe déjà à un niveau avancé de "pénombres". La présence de l'adverbe "encore" à la fin du second vers suppose d'ailleurs l'existence des "ténèbres" avant la requête. Avec "plus de", elle donne à l'ensemble de cette requête une portée précise: celle d'un-souhait concernant l'accentuation des "ténèbres".

Les vers 3 et 4 mettent en scène des éléments du milieu marin, ou plus précisément, des animaux marins. Rien ne permet toutefois de limiter le sens d'"anémones" à celui d'un animal mais on peut supposer qu'il adopte, entre autres, cette représentation. Dans cette optique, plusieurs affinités sont mises à jour: un rapport quasi synonymique unit "poulpes" et "anémones" puisqu'ils représentent des animaux témoignant d'une parenté visuelle; de plus, d'autres équivalences apparaissent entre "poulpes pourpres"¹³³ et "anémones" au niveau des couleurs, qui sont

¹³³ Il faut signaler aussi la parenté phonique entre "poulpes" et "pourpres". En tant que nom, le pourpre peut aussi être un mollusque gastéropode.

confirmées indirectement par l'appel des "ténèbres". Ces éléments sont réunis sous le même verbe: "Il y a", et par la triple apparition de "trop". Ce dernier adverbe entre en opposition avec "plus" du bloc précédent. Et les "ténèbres" réclamées pourraient faire disparaître les éléments marins des vers 3 et 4, visibles à la faveur de la lumière et porteurs d'une certaine beauté. L'épithète "crépusculaires" semble indiquer que malgré leurs valeurs positives, les "poulpes pourpres" et les "anémones" sont considérés négativement. Leur disparition est demandée, et le bloc ternaire des vers 5 à 7, qui présente des éléments à rejeter, trouve un écho dans les trois "trop". Les "poulpes" et les "anémones", représentant une beauté condamnée de toute façon, ne pourraient que prolonger inutilement le règne d'une situation quittée progressivement par les sujets lors de la plongée. On réclamerait donc ici une accentuation, une radicalisation du mouvement, rendues peut-être nécessaires à ce stade. Au niveau rythmique, il y a amplification du vers 3 au vers 4: le premier comprend des mesures de trois et quatre temps et le second, des mesures de quatre et cinq temps.

Le deuxième groupe de la strophe comprend trois vers qui s'ouvrent par l'impératif "Laissons". Ce procédé anaphorique raffermi l'acte de requête et suggère le rapprochement et la confrontation des éléments qui complètent chacun des vers.

Au vers 5, le contexte, constitué d'abord par les vers qui précèdent, confère à "jour" son sens de source de lumière. Mais l'épithète "inférial", rattachée à "jour", annonce aussi une évaluation d'un registre différent, confirmée par les deux autres vers du groupe. Ainsi, "jour" manifeste une dimension temporelle et spatiale servant de cadre

à des événements humains. Au vers suivant, le syntagme "cycles de haine" apparaît comme une reprise élargie de "jour infernal". Il redonne à "jour" une signification d'unité cyclique en élaborant pour sa part la notion de successions négatives, de reprises dépourvues de transformations essentielles. Le syntagme "dieux du glaive" du vers 7 s'inscrit dans la suite des représentations négatives déjà mises en oeuvre. Les connotations de "glaive" rejoignent, au niveau des conséquences, les termes des vers précédents. Quant à la présence de "dieux", elle signifie que la violence représentée par "glaive" et conséquemment, la haine, régissent comme valeurs suprêmes en ces lieux que les sujets quittent progressivement¹³⁴. Finalement, il faut noter que les vers 1, 2, 5, 6 et 7, qui présentent explicitement les requêtes, sont moyennement plus courts que les vers qu'ils encadrent.

Le troisième groupe est formé de deux blocs comprenant respectivement deux et trois vers. Un point de non-retour semble atteint avec la mention de "sont perdues", seul verbe au passé. L'irréversible a été consommé dans la direction d'où origine la descente, incitant de nouveau à la poursuite du mouvement. Les représentations de "voiles" ne peuvent être précisées: il peut être question de parties constitutives d'un vaisseau, ou de pièces autonomes, mais le contexte demeure muet, indiquant seulement qu'il s'agit d'une valeur positive pour les sujets.

¹³⁴ Le terme "dieux" réapparaîtra au vers 12, représentant cette fois les dieux "authentiques".

La violence de "l'arrachement des étoiles" peut être explicitée dans la conjonction de ce syntagme et des trois derniers vers de la strophe:

Avec les derniers sables
Des rivages désertés
Par les dieux décédés

La préposition "avec", qui ouvre ce bloc annonce l'existence de liens avec les vers qui précèdent. Le terme "étoiles" s'oppose à "sables", dans l'optique d'une situation cosmique, tandis que ce dernier se rattache syntaxiquement à "rivages". En plus de présenter des terminaisons et des amorces phoniques identiques, les trois épithètes réparties dans chacun des vers possèdent des connotations communes: valeurs implicitement ou explicitement négatives, servant à qualifier des situations ultimes. Placées en paradigme selon l'ordre d'apparition dans le poème:

derniers
désertés
décédés

elles révèlent une accentuation progressive jusqu'à un terme définitif. Par ailleurs, la reprise du terme "dieux" à l'intérieur de la même strophe indique un rapport certain. Ceux du dernier vers sont authentiques et la seule appellation de "dieux" suffit pour les identifier. Ceux du vers 7 représentent une substitution des dieux authentiques: ils sont circonstanciels et doivent être déterminés, en l'occurrence ici: "dieux du glaive". La strophe VII se termine donc par la mention de valeurs négatives.

La dernière strophe peut se diviser en quatre groupes de vers comprenant respectivement 4-4-4-2 vers. Le premier vers: "Rigides et lisses comme deux morts", présente les sujets dans un état extrême et sem-

ble, dès lors, avoir été mis en oeuvre à la suite d'une pause. "Rigides et lisses" ne se rattache plus à l'ensemble des attributs déjà accordés aux sujets tout au long du poème. Malgré les rapports sémantiques entre "tandus droits" (v.3) et "rigides", la représentation des valeurs s'est inversée. "Rigides" et "lisses" sont d'abord négatifs, ainsi que l'atteste "deux morts", second terme de la comparaison. A un premier niveau, ils deviennent des conséquences mais par ailleurs ils demeurent des conditions de poursuite du mouvement, comme les attributs précédents, et à ce titre, ils sont positifs. Malgré l'écart implicite entre les strophes VII et VIII, "deux morts" renvoie aux "dieux décédés" du vers précédent; leur proximité vient ici appuyer les rapports sémantiques. Comme les "dieux décédés" les "deux morts" se retirent du monde, et la strophe VII vise entre autre à présenter cette disjonction. De plus, l'identité établie entre "dieux décédés" et "deux morts" réaffirme la portée cosmique et l'exemplarité de la plongée.

L'ensemble du second vers: "Ma chair inerte dans son flanc creux", peut se rattacher au sens premier du titre du poème: "Noces". L'union amoureuse entraîne une retombée qui se manifeste ici, et le registre négatif des épithètes "inerte" et "creux" en témoigne.

Au vers 3, le syntagme "Nos yeux clos" présente une caractéristique nouvelle et inattendue, dans la mesure où il annule la portée des requêtes d'obscurité de la strophe précédente. Ce nouvel apport incite à croire que ce vers vise à nouveau la résolution de l'union amoureuse présentée dans la première strophe du poème. De fait, tout le premier groupe, formé de quatre vers, semble remplir d'abord cette fonction. A cause de la reprise de "comme", l'expression "comme pour toujours"

rappelle la dernière partie du premier vers: "comme deux morts". Ce rapport, doublé du lien avec "Nos yeux clos", donne prépondérance à ses valeurs d'irréversible sur celles d'éternité.

Le quatrième vers participe aussi du terme de l'union amoureuse. A la suite de la "chair" (v.2), du "flanc" (v.2) et des "yeux" (v.3), une autre partie se rapportant au corps est mentionnée: les "bras". Le seul verbe de ce groupe apparaît à la fin du quatrième vers: "n'existent plus". Enoncé négatif, il exprime en plus la non-existence, résumant ainsi l'ensemble des quatre premiers vers, placés sous le signe de la mort et de l'immobilité.

Le deuxième groupe de la strophe se compose de deux blocs de deux vers. Le vers 5: "Nous descendons comme un plomb", renvoie à la première expression du poème où se formulait la descente dans la mer: "Coulant à pic" (I,3). Mais l'entraînement vers le bas est encore plus incontrôlable ici: la comparaison "comme un plomb" lui donne plus de force en le rendant tributaire d'une loi physique. Toute la volonté et la détermination acquises au long de l'entreprise sont disparues. Au vers 8, le lieu de plongée désigné rappelle le "fond d'une mer incalculable" du sixième vers de la strophe VI. Les épithètes "prodigieuses" et "incalculables" présentent des connotations semblables, et dans cette optique, l'accent est remis sur des impondérables, qui s'étaient éclipsés un moment. Le terme "cavernes" prendra un sens particulier avec les "couches d'ombre" du vers 8, mais aussi avec l'annonce de la proximité d'un terme.

Cette annonce est mise en oeuvre dans les vers 7 et 8:

Nous atteindrons bientôt
Les couches d'ombre parfaite

Les "couches d'ombre parfaite" rappellent d'abord "l'ombre de la pénombre originelle" (III,2), d'autant plus précisément que les épithètes "parfaite" et "originelle" se rejoignent: toutes deux participent de la nature d'un absolu, d'un point ultime. En ce sens, l'affirmation du début de la troisième strophe visait à définir la nature d'un acte en cours, plutôt qu'à livrer un compte rendu épisodique¹³⁵. Mais de part et d'autre, c'est d'une proximité qu'il s'agit: au vers 7, l'adverbe "bientôt" en témoigne, ainsi que le verbe "Nous atteindrons". A ce stade du poème, on attendrait plutôt un verbe au présent pour exprimer l'accession à un terme. "Nous atteindrons" vient en fait cristalliser la quête en tant que mouvement et lui confère une assurance, une certitude nouvelle. L'accession à la totalité n'est pas proclamée, mais tout semble indiquer qu'elle demeure imminente.

Le bloc formé des vers 9 à 12 découle fondamentalement du vers 8. Le vers 9 constitue une reprise métaphorique exclamative du vers 8. L'épithète "noir" rappelle les "couches d'ombre", et "total", qui lui est coordonnée, renvoie à "parfaite" car toutes deux expriment des valeurs ultimes. Utilisée pour la seconde fois, l'interjection "Ah" se situe dans un contexte semblable à celui de sa première apparition. Quant au terme "cristal", il confère aux "couches d'ombre" une forme de permanence.

135 Cette remarque sera reprise et développée lors de l'étude du sens global du poème.

Aucun verbe ne trouve place à l'intérieur des vers 9 à 12. L'interjection imprime à l'ensemble une tournure exclamative et chacun des vers adopte une forme elliptique. Le vers 10: "Prunelles éternelles", rappelle curieusement le troisième vers de la strophe, même s'il se situe à un autre registre. "Prunelles" rappelle les "yeux" tandis qu'"éternelles" renvoie à "pour toujours". Des connotations communes permettent de rapprocher l'épithète "éternelles" de "total" et "parfaite" des vers précédents. Toutes sont issues d'une même source.

Au vers 11, l'épithète "vain" nie le caractère positif du "frissonnement des jours", en raison peut-être de l'écart entre, d'une part, les lieux atteints ou ceux pressentis, et d'autre part, le point d'origine de la descente, où règne précisément "le frissonnement des jours". Cet antagonisme constitue sans doute aussi une conséquence de l'affrontement des "lois des atmosphères" (III, 11), les sujets se situant maintenant au-delà de celles-ci. Le vers 11 dans son ensemble permet enfin de définir par opposition l'environnement annoncé au vers 7: les éléments dégagés ainsi sont ceux d'une immobilité temporelle.

La position et la structure du vers 12 lui assurent une plurivalence dans les représentations. Juxtaposé au vers 13, il peut jouer le rôle d'apposition à "nous". Alors, les sujets deviennent les "Signes de la terre" et le lieu de plongée s'identifie au "ciel"; le haut et le bas se fusionnent. Cependant, il faudrait qu'une disjonction se manifeste entre les vers 11 et 12. D'autre part, l'expression "de la terre au ciel" peut représenter les points extrêmes d'un tracé ou d'un trajet. Dans cette optique, un lien apparaît qui réunit l'homme, représenté par les sujets, à la divinité, au sacré.

Finalement, les deux derniers vers de la strophe et du poème sont réunis par la reprise anaphorique de "nous plongeons". Ce verbe, qui ouvre la deuxième strophe du poème et revient aux vers 5 et 6 de la sixième strophe, est toujours répété. Il demeure le verbe le plus représentatif du mouvement du poème, en ce qu'il suppose une participation, un choix et une mise en oeuvre actives de la part des sujets. Ici, son action conduit à des éléments antinomiques: "mort du monde" (v.13), "naissance du monde" (v.14). De plus, sa présence atteste la poursuite de la plongée et confirme le rôle du verbe au futur: "Nous atteindrons" (v.7). Si l'identité du verbe amorçant les deux vers entraîne la simultanéité de "mort" et "naissance", un antagonisme fondamental est alors instauré au terme du poème. Mais si la postériorité de "naissance" peut être considérée, une régénérescence se manifeste finalement. De toute façon, une ouverture cosmique se dessine, au-delà de l'aventure individuelle.

★

★

★

La reprise des divisions du poème permettra peu à peu de mettre à jour l'unité de l'ensemble. Mais plusieurs articulations s'estompent à cause du caractère particulier de "Noces". Ainsi, l'émotion est quasi absente, remplacée par une description technique neutre. Certains niveaux d'intensité se manifestent bien, surtout dans les deux dernières séquences, mais ils témoignent d'états particuliers et sortent alors de la mise en cours du poème. Cette caractéristique résulte sans doute de

l'attitude générale qui préside au poème. La descente dans la mer se présente comme une entreprise parfaitement réfléchie, effectuée sous le signe de la volonté et de la détermination. C'est pourquoi les divers incidents de parcours ne réussissent guère à perturber le déroulement: ils ont été anticipés sinon dans leur nature, du moins dans leurs effets. La mention explicite du mouvement s'organise en alternance avec les moments descriptifs proprement dits. D'un point de vue extérieur, l'ensemble constitue alors la description de la plongée. Mais si l'on se réfère à nouveau aux seuls mouvements de descente, les descriptions épisodiques, bien que généralement dynamiques, échappent dans une large mesure à l'entraînement proposé. Elles délimitent plutôt une pause à l'intérieur d'une dynamique, ou une étape dans le déroulement d'une quête. Cependant, rien ne remet en question la marche de l'entreprise. Les pauses appellent les reprises de mouvement tandis que la notion d'étape implique une progression. Aucune rupture émotive ne vient menacer l'ensemble; le poème "Noces" est le compte rendu d'une tentative réfléchie visant un but ultime. Ses perturbations des deux dernières séquences se résorberont à la toute fin, où l'explicitation, empreinte de lucidité et de détermination, sera totale. L'absence d'une ligne émotive consistante empêche aussi les regroupements phoniques significatifs. L'organisation des vers et des strophes, et jusqu'au choix des mots, sont, à ce niveau, assujettis aux priorités dictées par la tonalité générale. Ainsi, peu d'éléments significatifs apparaîtront dans cette dimension.

Il est donc important de reconsidérer l'unité des séquences proposées avant la description du poème ainsi que les rapports qu'elles en-

tretennent entre elles. La première séquence décrit la situation et l'état initial des sujets: la présence du verbe être, qui ouvre le poème et réapparaît plus loin dans la strophe, l'atteste. Relégué au second plan, le mouvement de descente fait place à une description visant à expliciter le "nous" et, d'une manière partielle, le titre du poème. La seconde séquence, composée de trois strophes, insiste sur la descente proprement dite. Divers éléments, déjà mentionnés, en assurent l'unité. Mais la fin de chacune des strophes, et plus particulièrement des première et dernière, met en oeuvre un aspect qui tend à dominer et qui renforce d'autant l'unité d'ensemble:

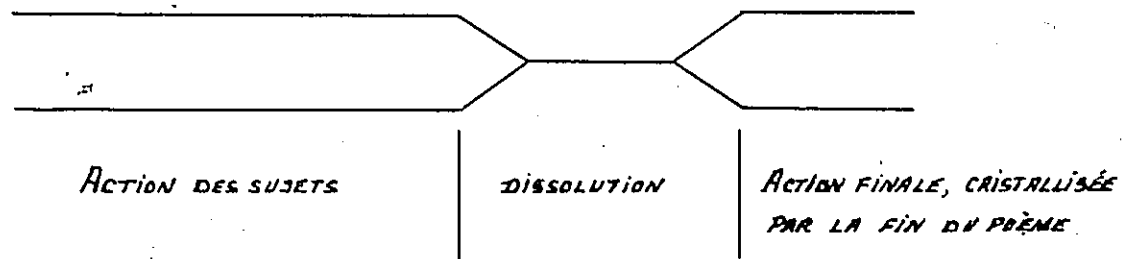
Stro. II	Des grandes annonces
Stro. III	Notre plongée toujours défiant Les lois des atmosphères Notre plongée défiant Le sang rouge du coeur vivant
Stro. IV	Sous la grande lueur éternelle

Visiblement, la démarche en cours prend des proportions grandioses, dépassant les mesures et les lois cosmiques. Ainsi, l'affrontement appelle des conséquences totales; il révèle une direction, un élan et sa dynamique. La troisième séquence réaffirme la volonté des sujets et décrit davantage l'environnement. Mais la fin de chacune des strophes exprime des contraintes, des dangers, ou évoque la mort. C'est donc autour de valeurs négatives et tragiques que s'organise l'unité de la séquence. Enfin, si la dernière séquence présente quelque résolution, ce n'est qu'à certains plans sémantiques, examinés plus loin. Essentiellement, on annonce la proximité de l'absolu. Les signes de la mort se manifestent, suivis d'une disparition - ou d'une dissolution - momenta-

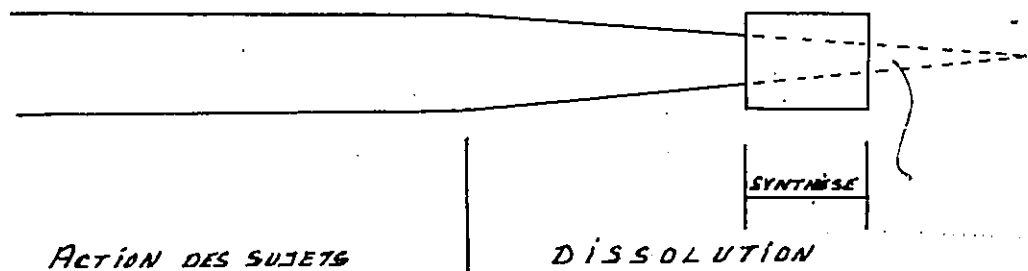
née des sujets¹³⁶. A la toute fin, l'imminence de la rencontre des contraires sera fermement soulignée:

Nous plongeons à la mort du monde
 Nous plongeons à la naissance du monde

Mais à quel niveau ces deux vers sont-ils inscrits dans le déroulement de la séquence? S'ils témoignent de l'émergence finale des sujets, le schéma suivant pourrait en rendre compte:



Cependant, ils peuvent aussi constituer une parole extérieure ou marginale, et expliciter l'action en cours par un mécanisme échappant aux sujets:



Le "nous" exprimé dans ces deux vers ne résulterait que d'un rappel du véritable "nous" du poème. Il ne serait porteur que du "je" narrateur -

¹³⁶ Les vers 9 à 12, qui s'ouvrent avec l'interjection "Ah", ne font pas appel aux sujets et sont dépourvus de verbes explicites.

dont le rôle sera précisé plus loin - et excluerait effectivement les deux êtres plongeant vers les "couches d'ombre parfaite". Ainsi, les deux vers deviendraient une synthèse de l'action du poème, une cristallisation du mouvement de plongée et une annonce du renversement prochain.

Une vision de l'ensemble rappelle toutefois le caractère monolithique du poème. La plongée se présente bien comme un acte prémédité, longuement mûri, et qui concentre sa signification fondamentale dans son propre mouvement. Toute modification s'élabore donc à l'intérieur d'un déroulement antérieur au renversement éventuel de la situation en cours. La plongée demeure tout au long du poème, et seuls des changements de perspective et des étapes sont mis en oeuvre. Aussi est-il possible de considérer d'autres groupements. La seconde séquence, par exemple, pourrait comprendre les strophes II à VI inclusivement: là se manifeste la plus grande partie de la plongée. La double présence de "nous plongeons" apparaît au début et à la fin de la séquence, indiquant ainsi des limites. De plus, la fin de chacune des strophes témoigne de l'envergure et des conséquences extraordinaires de la démarche. La troisième séquence, formée de la strophe VII, serait alors une étape intermédiaire annonçant les ténèbres et la dissolution prochaines.

STROPHES1^{ère} DIVISION2^e DIVISION

I
II
III
IV
V
VI
VII
VIII

I- ÉTAT DES SUJETS
II- DESCENTE ET DIMENSIONS ILLIMITÉES DE L'ENTREPRISE
III- CONSÉQUENCES TRAGIQUES
IV- IMMOBILITÉ- PROXIMITÉ DE L'ABSOLU - DISSOLUTION DES SUJETS

I- ÉTAT DES SUJETS
II- DESCENTE: DIMENSIONS ET CONSÉQUENCES
III- INTERMÉDIAIRE: APPEL AUX TÉNÉBREES
IV- IMMOBILITÉ- IMAGE DE LA MORT ET TÉNÉBREES - PROXIMITÉ DE L'ABSOLU - DISSOLUTION

La deuxième division accorderait une autonomie et une importance plus grande à la strophe VII. En conséquence, le caractère tragique de celle-ci s'accentuerait et la valeur de son prolongement thématique dans la dernière séquence ne pourrait être qu'amplifiée. La présence de l'immobilité et l'image de la mort joueraient un rôle plus grand. Mais le processus de la quête et les étapes fondamentales demeureraient les mêmes. Finalement, la mise en lumière d'une telle variante, loin d'affirmer la première division, permet plutôt d'en libérer certains aspects latents.

D'autres structures, basées cette fois sur des plans sémantiques précis et délimités, sont décelables. Ainsi, les manifestations de volonté active et de passivité s'organisent dans un mode d'alternance.

Les deux premiers vers du poème expriment déjà une détermination et une volonté fermes, bien que l'ensemble s'ouvre par le verbe être¹³⁷. Puis, le vers 3 témoigne d'une passivité imprévue et de toute apparence risquée au seuil d'une telle entreprise. Plus loin, au vers 8, une affirmation énergique: "Nous sommes droits et debout", modèle transformé de l'ouverture du poème, remet en scène la volonté des sujets. Le dernier vers de la strophe:

Scandant chaque battement du coeur
représente une manifestation précise de cette volonté. Ainsi, on décèle la structure d'alternance suivante:

volonté —————> passivité —————> volonté active

Mais ces valeurs que nous appelons ici "volonté" et "passivité" se situent à des plans différents. La "volonté" constitue l'aptitude des sujets à affronter une situation, à mener une action visant à maîtriser leur destin. La "volonté active" est une mise en oeuvre de cette aptitude. Quant à la "passivité", elle indique le fait "d'être agi" au lieu d'agir. Le terme "actif", qui s'oppose normalement à "passif", n'interviendra totalement qu'à la deuxième strophe. Ici, c'est d'abord l'"aptitude" et la qualité des sujets qui s'opposent à la "passivité". La seule manifestation vraiment active des sujets est mentionnée au dernier vers de la strophe; elle est reliée à l'activité interne des corps, et ses effets rejoignent avant tout la portée métaphorique des affirmations débutant par "nous sommes". Ainsi, c'est à nouveau la définition de la qualité des sujets et le champ de leur état qui s'enrichit. En fait,

¹³⁷ Voir plus haut les remarques au sujet du troisième vers du poème.

dans cette première strophe, tout porte à croire que les sujets ont prévu et accepté la phase "passive" de l'expérience. Il ne s'agirait donc que d'un risque assumé et sans doute nécessaire, compte tenu de la nature du mouvement. Dans cette optique, le premier schéma deviendrait donc :

volonté ————— passivité —————> volonté active

Selon une division proposée plus haut, la première strophe constituerait à elle seule une séquence et viserait à définir l'état des sujets. Cette définition, axée sur la volonté et la détermination, produira sans doute un effet d'entraînement sur les séquences suivantes, à cause de sa position privilégiée et de son autonomie. Mais toute extrapolation hâtive se trouve empêchée dès l'ouverture de la seconde séquence car le mouvement véritable s'engage alors.

Dans la strophe II, les sujets s'affirment sources et maîtres de l'action. La reprise de "nous plongeons" dès le vers d'ouverture marque bien une insistance, et le vers 4 révèle une volonté méthodique et assurée. Pourtant, ces valeurs se détériorent dès l'ouverture de la troisième strophe : moins spécifique que "plonger", le verbe "s'enfoncer" entraîne aussi une diminution de l'intervention active des sujets. Paradoxalement, les lieux de plongée se chargent alors de sens : des "abîmes de la mer" à la strophe II, ils deviennent ici "l'ombre de la pénombre originelle". Plus loin dans la strophe, ce sont des réserves de sens qui "pénètrent" les sujets tout en leur demeurant peut-être interdites. La passivité intervient donc, mais d'une façon épisodique, et les vers 10 à 13 réaffirment la démarche active des sujets. Enfin, à la strophe IV, une nouvelle détérioration apparaît avec "Nous roulons

nous roulons". Si l'on réunit en paradigme les trois vers ouvrant chacune des strophes qui composent la deuxième séquence - selon la première division -, on constate en effet une décroissance du rôle actif des sujets:

Nous plongeons nous plongeons à pic (stro. II)

Nous nous enfonçons droits et purs (stro. III)

Nous roulons nous roulons (stro. IV)

Par contre, la comparaison des sujets à des "géants transparents" (v.4),

dans la strophe IV, tend à renverser l'impression d'abandon progressif.

La notion de "géants" implique des connotations de domination et, partant, d'activité entraînant des transformations. En tout cas, ces transformations existent en puissance, interdisant à la passivité une prépondérance complète. Finalement, la notion de "géants" laisse croire, comme dans la première séquence, que la plongée est supervisée, contrôlée par un mécanisme rétablissant l'équilibre des forces, dès l'apparition de la passivité.

A la cinquième strophe, l'attitude active des sujets est mentionnée indirectement:

Nous sommes tendus droits
Le pied pointant vers les fonds
Comme celui du plongeur renversé
Déchirant les aurores spectrales

Puis, à la sixième strophe, le verbe "plonger" ouvre deux vers juxtaposés, réaffirmant explicitement la démarche active des sujets. Mais les deux derniers vers de la strophe semblent indiquer que les sujets travaillent à limiter leurs propres possibilités d'évolution:

Forgeant rivant davantage
L'implacable destin de nos chaînes

La plongée entraîne l'instauration de certaines restrictions dont les conséquences demeurent indéterminées. Dès la strophe précédente, l'imminence d'un danger était annoncée. Mais la détermination et l'activité des sujets ne s'y accroissent pas moins, à l'inverse de la séquence précédente. Toutefois, la septième strophe ne prolonge pas cette tendance: sans la nier, elle ne met en oeuvre aucun énoncé explicite à ce sujet.

Enfin, c'est la passivité qui domine dans la dernière séquence, mais un effet d'entraînement résulte aussi de l'activité déployée précédemment. Les deux vers qui terminent le poème viennent rompre cette inertie. Ils s'ouvrent l'un et l'autre par le verbe "plonger", qui demeure l'expression par excellence de l'attitude active des sujets. Le schéma suivant pourrait résumer l'ensemble:

Séquences

- | | |
|-----|--|
| I | - volonté
- passivité
- volonté active |
| II | - activité décroissante |
| III | - activité croissante |
| IV | - passivité - inertie
- activité |

L'alternance existe, mais elle se manifeste d'une façon nuancée et progressive. Les attitudes antagonistes s'enchaînent grâce à l'existence d'étapes intermédiaires. Seule la dernière séquence renferme un important contraste. Partiellement responsable de ce phénomène, la représentation du "nous" final a déjà entraîné la formulation de plusieurs remarques, et le problème sera repris plus loin. Par ailleurs, la juxtaposition d'éléments opposés résulte peut-être d'un enclenchement né-

cessaire visant à rétablir une forme d'équilibre entre les forces. De plus, la fin de la quête ne coïncide pas avec la fin du poème. Dès lors, la dernière séquence annonce l'imminence d'un point ultime tout en présentant l'attitude des sujets comme une matière à extrapolation. La nature et la teneur de la résolution prochaine sont formulées. Enfin, le fait de fermer le poème par la reprise du premier verbe actif exprimant le mouvement de descente contribue à donner une permanence à ce mouvement.

En fin de compte, l'essence du poème réside peut-être d'abord dans le mouvement mis en oeuvre. Certes, le but annoncé serait un moteur nécessaire, et son importance pourrait être transposée directement dans le mouvement. Mais précisément, le renversement de la tension ne s'effectue pas¹³⁸, même si la proximité du but s'annonce dans la dissolution partielle des sujets. Le mouvement persiste donc et prend une envergure plus globale encore. Ses virtualités se déploient jusqu'à l'extrême, en impliquant le monde. Un paradigme des verbes et des lieux de plongée permettra justement d'explicitier l'importance du mouvement:

<u>Strophes</u>	<u>Verbes</u>	<u>Lieux</u>
I	Coulant à pic tous les deux	Aux profondeurs marines
II	Nous plongeons nous plongeons à pic	Dans les abîmes de la mer
III	Nous nous enfonçons droits et purs	Dans l'ombre de la pénombre originelle
IV	Nous roulons nous roulons	... Aux lourds songes de la mer
VI	Nous plongeons... Nous plongeons...	au fond des âges au fond d'une mer incalculable

138 Cet aspect sera explicité plus loin.

<u>Strophes</u>	<u>Verbes</u>	<u>Lieux</u>
VIII	Nous descendons comme un plomb	Aux prodigieuses cavernes de la mer
	Nous atteindrons bientôt	Les couches d'ombre parfaite
	Nous plongeons...	à la mort du monde
	Nous plongeons...	à la naissance du monde

Le nombre élevé de verbes représentant la plongée ainsi que l'insistance marquée par quatre répétitions (dont trois impliquent précisément le verbe le plus explicite: "plonger") indiquent le rôle prépondérant de ce mouvement. De plus, la position de ces verbes dans les strophes, déjà signalée et explicitée dans l'analyse littérale, demeure généralement privilégiée. La plongée se déroule en accord avec le rythme profond, des êtres impliqués, comme le dernier vers de la strophe I l'atteste:

Scandant chaque battement du cœur

Ainsi, au-delà des modalités de participation, les sujets demeurent vraiment engagés dans un mouvement qui témoigne de ce qu'ils sont.

A la deuxième strophe, on évoque la lenteur et la régularité de la descente. Il ne s'agit donc pas d'un élan impulsif susceptible d'être renié aisément. Au contraire, une attitude énergique et déterminée oriente le déroulement de la quête. En imprimant à la progression une allure méthodique et mesurée, les sujets sont animés par la certitude d'accéder au but.

La répartition des nombreux verbes de plongée dans le poème donne l'impression d'un long déroulement balisé d'étapes. Et ce cheminement permet aussi de supposer, en toute vraisemblance, que le but visé se

dessine peu à peu. Or si l'on examine les lieux de plongée, rien en ce sens n'est évident. Présente dans les strophes I: "Aux profondeurs marines" et II: "Dans les abîmes de la mer", la part des impondérables persiste dans les strophes VI: "...au fond d'une mer incalculable" et VIII: "Aux prodigieuses cavernes de la mer". Aucune indication ne vient signaler ici l'acquisition de nouvelles connaissances à mesure que la descente se poursuit. D'autres formulations, telles: "l'ombre de la pénombre originelle" (stro. III), "Aux lourds songes de la mer" (stro. IV), "au fond des âges" (stro. VI) et "Les couches d'ombre parfaite" (stro. VIII), quoique plus abstraites, n'entretiennent pas moins un certain niveau d'imprécision. Finalement, un but se dessinera en même temps que la texture même des lieux de plongée se métamorphosera: l'espace fera place au temps, déjà mentionné aux strophes III et IV. Néanmoins, il s'agira de l'explicitation d'un point zéro: "la mort du monde... la naissance du monde" (stro. VIII). Mais quel niveau de compréhension peut-on accorder à des énoncés d'une telle extension? La quête mise en oeuvre tout au long du poème tend peut-être à se "cristalliser" en tant que mouvement; elle trouve avec la fin du poème une permanence. Par ailleurs, on accède paradoxalement à une proximité, mais il n'y a pas contradiction. La proximité est oscillation; elle peut être conçue comme lieu de gravitation et manifeste d'abord un état d'être dynamique. Ainsi, la fin du poème réalise une fusion féconde et fondamentale.

La représentation de "l'ombre" offre une structure complémentaire qui s'articule en forme de progression et non de renversement radical. Dès la troisième strophe, "l'ombre de la pénombre" présente des connotations positives grâce à l'adjonction de l'épithète "originelle". Pour

sa part, la septième strophe toute entière est la formulation d'un appel aux ténèbres car celles-ci favorisent l'annulation d'éléments négatifs. Un lien direct étant tracé entre "l'ombre" et les "ténèbres", cette requête vise donc aussi la progression de la quête puisque le syntagme "l'ombre de la pénombre" suggérerait déjà une certaine gradation. Dans la dernière strophe, l'annonce des "couches d'ombre parfaite" voisine l'image de la mort. Ainsi, des connotations négatives, qui existaient toujours à l'état latent, se manifestent. Mais la valeur positive de l'ombre persiste: les manifestations destructrices du monde renié s'estompent par son action. Enfin, "l'ombre" remplit totalement ses promesses puisqu'elle participe de la perfection et de la totalité et se fond dans la rencontre des contraires. Cependant, elle devance les sujets qui n'accéderont à sa plénitude que "bientôt". C'est dans l'imminence de cet événement que le mouvement se poursuit.

D'autres structures sont décelables, qui présentent des analogies avec certaines manifestations humaines fondamentales. Elles seront explicitées en rapport avec leur modèle de base. Cependant, il ne s'agira pas d'isoler des éléments pour les solliciter en tant que représentations symboliques. Car, alors, le rôle du contexte serait nié et la solidarité de l'ensemble ferait place à l'arbitraire. De fait, la nature, la valeur et la fonction de chaque élément doivent être déterminées à la lumière du contexte et des relations avec les autres éléments.

Un premier modèle est suggéré par le titre du poème: "Noces". Il s'agit de l'union sexuelle des deux sujets. Ce processus devrait comporter une montée suivie d'une retombée. Dès la première séquence, les sujets remplissent des conditions initiales: ils sont "nus" et "liés"

par les "chevilles", les "poignets", les "bouches" et les "flancs".

En "scandant chaque battement du cœur", ils signalent la poursuite d'un mouvement rythmique accordé.

La deuxième séquence (selon la deuxième division proposée) constituerait la montée de l'acte amoureux. Toutefois, l'accentuation de la tension demeure plus ou moins décelable. Tout au plus peut-on rappeler l'accentuation de l'attitude involontaire dans les verbes de plongée des strophes II, III et IV, et le point irréversible atteint à la fin de la sixième strophe:

Forgeant rivant davantage
L'implacable destin de nos chaînes

Après la strophe VII, qui devient une justification éthique de la démarche des sujets, une pause est marquée. Dès lors, le paroxysme de l'acte amoureux aura été atteint et la dernière séquence décrira la retombée:

Rigides et lisses comme deux morts
Ma chair inerte dans son flanc creux
Nos yeux clos comme pour toujours
Ses bras mes bras n'existent plus (v.1-4)

Dans l'optique de la relation sexuelle, l'image de la mort apparaît naturellement, puisqu'au-delà de l'analogie des corps au repos, c'est un instinct profond qui s'anime. Finalement, le plan sémantique de l'union amoureuse n'est guère élaboré. Il n'en sous-tend pas moins à son niveau le déroulement du poème et lui assure un meilleur fondement humain. De plus, il présente l'accession à un terme à l'intérieur du poème, contrairement à la majorité des plans sémantiques qui vont suivre. Ainsi contribue-t-il à raffermir l'impression d'imminence d'une résolution. Mais son importance générale et sa pertinence demeurent malgré tout discuta-

bles. Même si le titre du poème peut orienter dans cette direction, il n'en reste pas moins que le rôle joué par l'union amoureuse n'est guère déterminant pour l'ensemble de la démarche. D'autres lignes de forces, moins apparentes et moins superficielles, exercent une action plus effective et plus profonde. Le poème ne peut donc être réduit à cet aspect. A plusieurs reprises cependant, il y fera appel indirectement au niveau symbolique. C'est ainsi que le rôle de l'androgynie sera mis à jour et ses ramifications gagneront de nombreuses couches sémantiques.

Le poème "Noces" présente des analogies importantes avec une structure fondamentale, celle de l'initiation. La plupart des modèles qui seront examinés par la suite demeureront tributaires de cette structure de base. Par l'initiation, l'être accède à une nouvelle forme de vie, vraisemblablement supérieure à plusieurs points de vue. "Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel."¹³⁹ Mais cette mutation doit s'effectuer selon un processus dont les modalités sont variables. Un schéma de base demeure toutefois¹⁴⁰:

1. Epreuves
2. Mort rituelle
3. Résurrection à un nouveau mode d'être

Dans le poème, la première étape occupe les six premières strophes.

Les septième et huitième strophes annoncent et actualisent partiellement la mort rituelle, tandis que le dernier vers du poème mentionne la

¹³⁹ M. Eliade, Naissances mystiques, p. 10.

¹⁴⁰ M. Eliade, Op. cit., p. 195-196.

résurrection prochaine.

Plusieurs indices viennent corroborer la présence d'une structure initiatique. Ils s'inscrivent dans un déroulement-type de cette manifestation rituelle et renforcent sa cohérence. "Toute épreuve initiatique comporte des difficultés et pour les affronter victorieusement, l'aspirant doit montrer du courage, de la résistance morale et physique, de la confiance."¹⁴¹ La description a déjà permis d'expliciter ces qualités qui existent chez les sujets du poème et qui se dégagent d'abord de l'auto-description de la première strophe. Par la suite, elles seront mises en oeuvre ou mentionnées aux strophes III, IV et V.

La nudité, annoncée dans le deuxième vers du poème, peut être aussi une caractéristique d'un rituel en cours. Pratiquée dans certains types d'initiation, elle rappelle non seulement l'innocence et la spontanéité primordiales, mais aussi le dépouillement inhérent à la mort et le comportement des enfants¹⁴². Par ailleurs, lorsqu'elle est considérée en soi comme signe d'un rite, d'une "célébration", la nudité accroît la potentialité des sujets¹⁴³. Cette orientation révèle d'ailleurs un nouveau groupe d'analogies avec "Noces". Il ne s'agit plus d'un seul élément intégrable à un processus mais plutôt d'un ensemble illustrant une attitude humaine complexe. Plusieurs termes regroupés

¹⁴¹ M. Eliade, Op. cit., p. 135.

¹⁴² M. Eliade, Op. cit., p. 77; p. 153.

¹⁴³ G. Van der Leeuw, La Religion dans son essence et ses manifestations, p. 236.

sont donc comparables. Les deux premiers vers du poème:

Nous sommes debout
 Debout et nus et droits

rappellent exactement et totalement le comportement en cours dans le "ritus paganus", où "la potentialité du corps de l'individu doit vaincre les puissances mauvaises et éveiller les puissances fécondes". Alors, l'homme se "roidit", "en se tenant sur ses gardes, l'attention tendue, prêt à tout: c'est la position debout"¹⁴⁴. Ainsi, sa propre puissance se déploie, et la description a déjà montré qu'à l'intérieur du poème, les deux premiers vers (ainsi que d'autres) visaient d'abord à définir justement l'état des sujets, à exprimer leur puissance et leur détermination au seuil de l'entreprise.

A la seconde strophe, chaque "palier glauque" est franchi "lentement avec la plus grande régularité". Ce type de progression méthodique semble actualiser les volontés d'une conscience directrice, ou reproduire un modèle de déroulement préétabli. Le dernier vers de la strophe introduit une tonalité sacrée et donne une envergure plus imposante au contexte. Puis, on souligne à la fin de la strophe suivante le "défi" que constitue une telle entreprise. La crise inhérente au déroulement de l'initiation se manifeste à l'intérieur et à l'extérieur de l'être; la description a déjà explicité ce phénomène. A la strophe IV, les sujets se montrent à la hauteur dans un rapport de forces. Plus, ils acquièrent de nouvelles dimensions à mesure que l'engagement s'accroît. A la fin de la strophe V, une grave menace est mentionnée:

¹⁴⁴ G. Van der Leeuw, Op. cit., p. 334.

L'absolu nous guette
Comme un loup dévorant

Dans l'imagination mythologique, "la bête de proie représente un mode supérieur d'existence"¹⁴⁵. La comparaison n'est donc pas déséquilibrée. Mais ici, l'absolu, qui devrait constituer un terme espéré, adopte plutôt des colorations menaçantes. Dans plusieurs sociétés pré-scientifiques, c'est un animal mythique - tel le loup -, maître d'initiation, qui accomplit les tortures et le meurtre initiatiques. De plus, il arrive que les néophytes pénètrent dans le ventre d'un monstre: ils sont alors avalés et digérés; ils régressent jusqu'à l'état embryonnaire. Ainsi, la condition profane est abolie et la régénération s'effectue. Mais la présence ambivalente de la mort demeure¹⁴⁶. La comparaison peut donc annoncer des valeurs positives et négatives.

Déjà mentionnées à la strophe III, les ténèbres seront délibérément sollicitées au début de la septième strophe. Puis leur proximité sera révélée dans la dernière strophe:

Nous atteindrons bientôt
Les couches d'ombre parfaite
Ah noir et total cristal

Dans l'optique du déroulement initiatique, les ténèbres, autant que l'engloutissement dans un monstre, représentant la mort, c'est-à-dire une étape vers un mode d'être supérieur. "Toutes ces images expriment plutôt la régression à un état pré-formel, à une modalité latente (complémentaire d'un « chaos » pré-cosmogonique), que l'anéantissement total (au

¹⁴⁵ M. Eliade, Op. cit., p. 146.

¹⁴⁶ M. Eliade, Op. cit., p. 59, 82, 107-110.

sens où, par exemple, un membre des sociétés moderne conçoit la mort). Ces images et symboles de la mort rituelle sont solidaires de la germination, de l'embryologie: ils indiquent déjà qu'une nouvelle vie est en train de se préparer"¹⁴⁷. Selon la pensée archaïque, "on ne peut modifier un état sans l'abolir au préalable"¹⁴⁸. La mort peut donc être identifiée à un rite de passage, surtout à l'intérieur d'une initiation. Présenté dans une comparaison au début de la strophe VIII: "...comme deux morts", la mort sera mentionnée à nouveau explicitement dans la chute du poème:

Nous plongeons à la mort du monde
Nous plongeons à la naissance du monde

A la lumière de l'interprétation en cours, le paradoxe disparaît car "les symboles de la mort initiatique et de la renaissance sont complémentaires"¹⁴⁹. Le "monde" est impliqué dans ce processus parce que, d'une part, l'expérience étant représentative et totale, elle entraîne des conséquences globales, et d'autre part, la renaissance initiatique s'assimile à la création du monde¹⁵⁰. De plus, les liens entre "deux

¹⁴⁷ M. Eliade, Op. cit., p. 16.

¹⁴⁸ M. Eliade, Op. cit., p. 16.

¹⁴⁹ M. Eliade, Op. cit., p. 85. Cette rencontre de la mort et de la vie nous renvoie aussi à l'interprétation précédente, où l'on évoquait l'union amoureuse: "Quant au mariage, qu'il soit une mort et une résurrection, les Grecs en avaient la certitude. L'union conjugale est un passage, une crise, et dans la vie sacrée, toute crise comporte la mort." (G. Van der Leeuw, Op. cit., p. 195) D'autres indices permettront de constater la fusion nécessaire des différentes interprétations gravitant autour de l'initiation ou du rite de passage.

¹⁵⁰ M. Eliade, Op. cit., p. 84.

morts" et "dieux décédés", déjà mis à jour, prennent ici une importance particulière. Comparés à des "géants transparents" à la strophe IV, les sujets tendent à s'identifier aux dieux, ou plus précisément, à assurer une suite aux "dieux décédés" et une substitution aux "dieux du glaive". C'est justement la complémentarité de la mort initiatique et de la renaissance qui explique le rôle des "dieux du glaive" dans ce paradigme. Les rapports étroits établis entre les dieux et les sujets viennent donc confirmer la portée cosmique de la quête. Mais rien ne se réalise à l'intérieur du poème; tout est plutôt annoncé pour "bientôt". Et la description a montré les implications de ce fait.

Ainsi, la mise à jour d'un processus initiatique ne repose pas sur des faits isolés mais bien sur un ensemble d'éléments fonctionnels. Si l'on n'imposait pas à ces éléments les contraintes du déroulement organisé, les possibilités d'interprétation deviendraient pratiquement illimitées et la part d'arbitraire serait décuplée. Au contraire, la preuve, dans l'interprétation en cours, repose sur l'apport d'éléments fonctionnels organiquement doués. De plus, des confirmations ultérieures interviendront, puisque la structure initiatique est considérée comme une base qui sous-tend des rites convergents: le baptême, le retour au temps mythique, la quête de l'androgynie. Seules les nécessités d'une explication linéaire entraînent un tel morcèlement. En réalité, il faudrait pouvoir présenter ces plans sémantiques simultanément, tels qu'ils sont mis en oeuvre. Leur crédibilité s'augmenterait d'autant puisqu'ils se "confirment" les uns les autres.

Les valeurs symboliques d'un mot ou d'une manifestation humaine annoncent des virtualités souvent diverses et abondantes. Toutes cepen-

dant ne sont pas actualisées dans un contexte donné; plusieurs demeurent latentes. Aussi faut-il tenter de préciser le mieux possible la portée réelle et la valeur fonctionnelle d'un terme ou d'une démarche afin de dégager peu à peu la cohérence d'un ensemble.

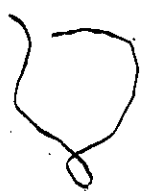
Dans "Noces", les sujets s'enfoncent aux "profondeurs marines", et le déroulement de cette plongée affecte l'allure d'un véritable rituel identifiable à une initiation. "L'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel, la régénération totale, la nouvelle naissance, car une immersion équivaut à une dissolution des formes, à une réintégration dans le mode indifférencié de la préexistence..."¹⁵¹. Déjà évoqué plus haut, le retour au sein maternel s'impose à nouveau:

Il apparaît que l'homme, à l'instar de ses ancêtres poissons, après avoir quitté la tiédeur liquide où se forma son existence pré-natale, garde à travers les conditions telluriques et aériennes de sa vie terrestre, la nostalgie des eaux matricielles. Capable d'imaginaire autant que de réel, l'homme reste un être amphibie. Telle est pour son fond la signification que prend la poésie de Grandbois lorsqu'elle conjugue étroitement la femme et l'anxiété aquatique. Rappelons-nous que toute nostalgie est la possibilité rêveuse d'un retour vers l'origine perdue. Chez notre poète, précisément, le voyage prend figure d'une navigation, non pas à l'image des navigations mythologiques (et je songe autant aux voyages des explorateurs qu'à l'odyssée d'Ulysse ou à l'aventure de la Toison d'Or), mais dans la perspective d'une liquéfaction essentielle, d'une dissolution dans la matière maternelle par excellence. C'est ainsi que l'on échappe à la

¹⁵¹ M. Eliade, Traité d'histoire des religions, p. 165. Voir aussi: M. Eliade, Méphistophélès et l'androgynie, p. 190, pour le symbolisme des eaux en Inde.

noyade et que l'on est sauvé des eaux.¹⁵²

Mais la structure de l'acte d'immersion rappelle aussi le rite du baptême, dont le déroulement respecte le schéma de base d'une initiation: épreuves - mort - résurrection. Le symbolisme du retour au sein maternel n'est pas pour autant exclu; les deux significations coexistent. Bien plus, elles participent à une mise en oeuvre extrêmement riche:



...les catéchèses primitives et les textes liturgiques montrent que l'immersion dans l'eau était consciemment éprouvée comme un retour au Commencement absolu: celui du monde et de la personne. La liturgie du Samedi Saint insiste précisément sur les eaux de la Genèse qui portaient l'Esprit de Dieu, et sur celles du Déluge, principe d'un nouveau commencement du monde. Mais la piscine baptismale est aussi un sein maternel. L'office du Samedi Saint le dit bien: l'utérus fontis fait littéralement «naître» les baptisés qui sortent de l'eau. Plonger dans la piscine, c'est donc réintégrer les eaux primordiales de la Genèse et le milieu liquide du sein maternel. En ressortir, c'est coïncider avec le commencement du monde et avec le premier instant de l'existence individuelle.¹⁵³

Ces rapports de réciprocité entre l'homme et le monde - explicités dans le baptême - ont déjà été soulignés dans la description. Ils se manifestent aux strophes III et VII, mais plus particulièrement aux deux derniers vers du poème, où le monde devient impliqué totalement dans la mort et la naissance annoncées.

Dans les deux dernières strophes du poème, les effets de

¹⁵² Jacques Brault, Alain Grandbois, p. 52.

¹⁵³ André Vachon, Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, Seuil, 1965, p. 14.

l'immersion seront renforcés par la présence des ténèbres qui, à leur tour, abolissent les contours et confondent les formes¹⁵⁴. Cette régression dans l'amorphe permet donc de réintégrer l'ensemble des virtualités et d'accomplir par le fait même une démarche chère au sujet des poèmes. Celui-ci, en effet, se régénère en retrouvant le temps qui précède tout accomplissement et qui, par conséquent, rend tout possible. Cette attitude trouve sa permanence dans le poème "Noces" puisque le renversement ne s'effectue pas; il n'est qu'annoncé. Ainsi, le rite du baptême, à l'instar de toute initiation dans le poème, ne s'accomplit que partiellement. Mais l'intégrité du processus initiatique appelle un dénouement sinon positif, du moins effectif. Puisque les premières étapes ont été franchies avec succès, le terme ne pourra plus se dérober. A l'intérieur du déroulement, les étapes s'engendrent les unes les autres dans un ordre nécessaire, incluant la résolution finale¹⁵⁵.

La poursuite d'une entreprise initiatique entraîne donc la transformation progressive d'abord, puis radicale, du sujet. Dans cette optique, une autre couche symbolique peut être mise à jour: la plongée, qui se déroule dans le monde, s'avère être parallèlement une plongée à l'intérieur de l'être. Les sujets visent alors la connaissance d'eux-mêmes et l'unification de leurs antagonismes. Le processus demeure le même qu'aux autres niveaux du poème et les structures fondamentales sont

¹⁵⁴ M. Eliade, Traité d'histoire des religions, p. 334.

¹⁵⁵ Les modèles structuraux de récits mythiques proposés par E. Kōngās et P. Maranda n'apportent pas ici l'éclairage souhaité. Même dans l'hypothèse où l'androgynisme est le médiateur, le poème peut annoncer autant une annulation qu'un renversement à cause de l'ambivalence finale. La tension initiale pourrait alors être la condition humaine.

respectées: "Comme l'écrit Ananda Coomaraswamy, l'unification et l'acte de devenir soi-même, représentent à la fois une mort, une renaissance et un mariage."¹⁵⁶ Et cette démarche mérite bien de s'inscrire dans un rituel comportant des épreuves initiatiques puisqu'elle doit conduire à ce que C.G. Jung appelle "l'individuation", but ultime de l'existence humaine¹⁵⁷. Là se fondent les forces qui déchirent l'être, et l'harmonie apparaît.

Selon un autre plan sémantique superposé à la structure initiatique, la plongée de "Noces" représente un cheminement vers l'origine, un retour au temps mythique ou au "non-temps"¹⁵⁸. A ce sujet, les deux premiers vers de la strophe III ne sont guère équivoques:

Nous nous enfonçons droits et purs
Dans l'ombre de la pénombre originelle

Mentionnée ici directement sous forme d'épithète, l'origine interviendra à nouveau à la strophe VI, mais d'une façon plus indirecte:

Nous plongeons au fond des âges

Dans la tradition indienne, "le temps est «noir» parce qu'il est irrationnel, dur, sans pitié. Qui vit sous la domination du temps est soumis à des souffrances de toute sorte, et la libération consiste d'abord

¹⁵⁶ Cité par M. Eliade dans Méphistophélès et l'androgynie, p. 120.

¹⁵⁷ C.G. Jung, L'Homme à la découverte de son âme, Payot, 1962, p. 270. Voir aussi M. Eliade, Naissances mystiques, p. 273, et Méphistophélès et l'androgynie, p. 99.

¹⁵⁸ L'expression "temps mythique", employée par M. Eliade dans son Histoire des religions, est déclarée abusive et remplacée par "non-temps" chez Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, 1969, p. 477.

en l'abolition du temps, en l'évasion hors du changement universel"¹⁵⁹.
 Le temps est donc négatif dans son essence même: "Le temps, par le simple fait qu'il est durée, aggrave continuellement la condition cosmique et implicitement la condition humaine."¹⁶⁰ La plongée devient alors un mouvement de retour vers ce qui précède toute détérioration. Comme dans le baptême, il s'agit de se régénérer en retrouvant le commencement absolu, la virtualité pure.

Plus loin dans le poème, une autre ligne de force de l'imagination mythologique se dégage:

Laissons le jour infernal
 Laissons les cycles de haine

Le retour à l'origine s'effectue en fonction du rejet du temps historique: même la notion de "cycle", qui permet habituellement une régénération, devient ici négative. Composée d'événements irréversibles, l'histoire nie la fonction répétitive des modèles archétypaux. La mentalité pré-scientifique rejette le temps historique et vise un "retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps".¹⁶¹ Cette démarche se manifeste donc dans le poème, et la dernière strophe annonce la proximité du but fixé:

Nous atteindrons bientôt
 Les couches d'ombre parfaite

¹⁵⁹ M. Eliade, Traité d'histoire des religions, p. 160.

¹⁶⁰ M. Eliade, Le Mythe de l'éternel retour, Gallimard, 1969, p. 139. On retrouve aussi dans ces traditions le "mythe du paradis qui est graduellement perdu, par le simple fait qu'il se réalise, qu'il prend forme et qu'il dure..." (M. Eliade, Op. cit., p. 137).

¹⁶¹ M. Eliade, Op. cit., p. 59. Voir aussi p. 10-16.

La description a montré les rapports qui existent entre ce dernier vers et "l'ombre de la pénombre originelle". Indirectement, c'est donc l'origine qui est annoncée. Puis le vers 11:

Vain frissonnement des jours

indique entre autre la neutralisation de l'activité chronologique, au moins du point de vue des sujets¹⁶². Aux deux derniers vers, la quête sera cristallisée dans ses conséquences cosmiques.

Enfin, une autre manifestation mythique vient se greffer aux structures déjà mises à jour: il s'agit de la quête de l'androgynie. L'idéologie romantique allemande avait déjà considéré l'acte sexuel comme une démarche visant à réaliser la fusion des principes masculin et féminin¹⁶³. Ici, le déroulement initiatique contribue encore davantage à l'expansion des conséquences de l'union amoureuse; le but final ne peut alors être qu'une représentation de l'absolu. Les sujets, respectivement masculin et féminin, incarnent des forces contraires, des pôles opposés mais complémentaires. Leur union constitue donc une fusion des contraires, une "coincidentia oppositorum"¹⁶⁴. De plus, l'androgynie partage un attribut essentiel avec l'accession à l'origine et le baptême: la potentialité fondamentale. Une conception traditionnelle existe "selon laquelle on ne peut être excellemment quelque chose si l'on n'est pas simultanément la chose opposée, ou plus exactement, si l'on

¹⁶² Voir la description, où les rapports entre le vers 11 de la dernière strophe et les vers 5-6 de la strophe VII sont mis à jour.

¹⁶³ M. Eliade, Traité d'histoire des religions, p. 356.

¹⁶⁴ M. Eliade, Op. cit., p. 61, 351-353.

n'est beaucoup d'autres choses en même temps."¹⁶⁵ Ainsi, tous les modes d'être particuliers doivent être précédés d'un mode d'être total. Et puisqu'elle représente l'unité et la totalité, l'androgynie mobilise toutes les virtualités. Aussi vient-elle s'associer, comme dans le poème, à toute notion de commencement¹⁶⁶. A la septième strophe, la détérioration du monde et le règne de la mort appellent un renouvellement, une régénération. A travers les dangers et les ambivalences, les mises en oeuvre convergentes du baptême, de la quête de l'origine et de l'androgynie assurent "la mort du monde" et la "naissance du monde". De fait, ces démarches ne possèdent qu'une identité relative: elles se contiennent et s'engendrent l'une l'autre. Ce sont les exigences de la compréhension qui entraînent un morcèlement et l'attribution d'autonomies hypothétiques. Loin de se contredire ou de s'exclure, elles convergent et se fondent.

La description a permis de révéler la présence d'une volonté, d'une conscience supervisant toute la démarche des sujets. Certes, les structures mythiques agissent au niveau inconscient et, selon la connaissance des sujets impliqués, au niveau conscient. Ainsi, une forme de prise en charge se manifeste chez les sujets eux-mêmes, qui ordonne le déroulement de la quête en fonction des modèles dégagés plus haut. Mais c'est, d'une façon plus immédiate, par la présence indirecte du "je" que se révèle le contrôle partiellement affranchi. Un des êtres impliqués se

165 M. Eliade, Méphistophélès et l'androgynie, p. 136-137.

166 Ce fait expliquerait, selon M. Eliade, "la ressemblance structurale entre le mythe de l'Androgynie primordial, l'Ancêtre de l'humanité, et les mythes cosmogoniques". (Op. cit., p. 142).

dédouble: d'une part, il participe à la plongée d'une façon conjointe par le "nous", et d'autre part, il décrit la plongée en considérant le "nous" de l'extérieur. Il occupe donc ainsi les fonctions d'objet et de sujet, de participant et de narrateur.

Dans la première strophe, on insiste sur l'union profonde des sujets. Leurs attributs sont conjoints, ainsi que les éléments physiques et le rythme interne. Mais l'être féminin demeure distinct avec "sa longue chevelure...": cet adjectif possessif à la troisième personne sépare les sujets puisqu'il révèle l'intervention implicite du "je" autonome. La femme, en effet, ne peut être observée et décrite - même partiellement - que par suite d'une distanciation. Bien sûr, le "nous" suppose en lui-même la présence du "je" mais celui-ci doit se dédoubler pour devenir le narrateur de l'ensemble.

Dans la dernière strophe, les sujets se manifestent d'abord puis disparaissent. La description a permis de souligner ensuite leur anéantissement ou leur dissolution aux vers 9 à 12. Puis les deux vers terminaux témoignent de la poursuite du mouvement et formulent un but. Le "nous" réapparaît alors mais sans doute ne s'agit-il plus d'un compte rendu immédiat. Car si la dissolution et l'inertie règnent, les sujets ne sont plus en mesure de témoigner, mais leur descente ne se poursuit pas moins. Ces deux derniers vers relèveraient alors directement du "je" narrateur, conscience et témoin ultime dans le poème.

Finalement, une entreprise plus fondamentale encore semble se manifester, dont le "je" narrateur serait le sujet: il s'agit de la quête de sens. L'homme, en effet, sollicite les choses afin d'établir leurs

significations. Mais cette démarche demeure souvent vaine: "l'histoire de la fonction symbolique permettrait de rendre compte de cette condition intellectuelle de l'homme, qui est que l'univers ne signifie jamais assez, et que la pensée dispose toujours de trop de significations pour la quantité d'objets auxquels elle peut accrocher celles-ci"¹⁶⁷.

Le poème "Noces" viserait donc à reproduire des conditions susceptibles de libérer et d'accréditer une certaine quantité de significations. Il serait littéralement une quête de sens située cependant à un niveau ultime. Car les significations impliquées, loin d'être épisodiques ou fragmentaires, sont porteuses de valeurs globales et définitives. Si l'expérience réussit totalement, elle devra entraîner l'affranchissement du sujet.

La description a montré la transformation des lieux de plongée au fur et à mesure de leur mention. Dans les deux premières strophes, ces lieux ne sont pas particulièrement sollicités. On passe des "profondeurs marines" (stro. I) aux "abîmes de la mer" (stro. II). Toutefois, cette dernière expression prépare le terrain en faisant place aux impondérables et aux diverses possibilités. A la fin de la deuxième strophe, la nature de la quête est révélée. Les "grandes annonces" désignent littéralement les significations ultimes qui se grefferont aux éléments sollicités. Alors, la quête se concrétise. Dès le deuxième vers de la troisième strophe, les lieux de plongée deviennent "l'ombre de la pénombre originelle", délaissant ainsi leur allure épisodique et concrète. Et la cohérence de l'ensemble se maintient, indiquant ainsi

167 C. Lévi-Strauss, Anthropologie structurale, Plon, 1971, p. 202-203.

le succès de ce premier coup de sonde ou du moins, le non-rejet, du sens proposé. Il est vrai cependant que cette tentative comporte peu de risques et, partant, peu de conséquences immédiates, si l'on considère la formulation exacte. Très chargée de sens, l'épithète "originelle" relève de "l'ombre de la pénombre", qui indique une proximité relative et qui demeure une approximation. Les "secrets définitifs" du vers 7 restent ambivalents, comme la description l'a montré, mais leur contexte négatif les associe à des valeurs restrictives. Dans la quête en cours, ils se manifestent comme autant de privations de sens, autant de portes fermées et de possibilités irrémédiablement perdues.

A la strophe IV, la sollicitation s'exerce de façon indirecte, à travers une comparaison:

Comme des géants transparents
Sous la grande lueur éternelle

Le relativisme du point de vue de parole brouille l'évaluation de l'affirmation, mais celle-ci n'en est pas moins actualisée dans le poème. Toute formulation, si limitée soit-elle, porte une certaine permanence. Et l'envergure du coup de sonde ne peut manquer de consolider un climat, un "contexte" favorable à l'instauration de significations définitives.

A la fin de la strophe V, on annonce l'implication de "l'absolu". Mais à nouveau la formulation limite l'impact de cette valeur ultime: "l'absolu" est comparé à un "loup dévorant". Incompatible avec le contexte marin, le second terme de la comparaison ne peut être considéré que dans un sens métaphorique. L'intervention de l'absolu neutraliserait donc la quête en fondant les forces en présence. Dans la strophe VI, deux propositions de lieux de plongée sont juxtaposées:

Nous plongeons au fond des âges
 Nous plongeons au fond d'une mer incalculable

Contre toute attente, la véritable signification mise en cause apparaît en premier lieu. Rappelant "l'ombre de la pénombre originelle", elle exerce une fonction de consolidation et confirme l'orientation de la quête vers ce champ sémantique. Le second vers manifeste la solidarité du déroulement épisodique de la plongée, en même temps qu'il rappelle la présence d'impondérables mais aussi de virtualités.

A la septième strophe, le "je" narrateur exprime son rejet des choses et des actes du monde connu parce que ceux-ci sont porteurs de significations négatives. L'accentuation des ténèbres permet le développement des virtualités et le foisonnement des significations. La dernière strophe devrait donc présenter une tentative de mise en oeuvre finale de certaines significations virtuelles. Au vers 8, "les couches d'ombre parfaite" occupent la fonction d'un lieu de plongée et synthétisent la "pénombre originelle", "l'absolu" et le "fond des âges", c'est-à-dire l'ensemble des significations mises en cause. Enfin, les deux derniers vers constituent le point ultime de la quête de sens. Le "je" narrateur tente d'actualiser les valeurs d'affranchissement total dont il a balisé le texte, et qu'il formule ici d'une façon catégorique et totale:

Nous plongeons à la mort du monde
 Nous plongeons à la naissance du monde

Mais cette antinomie exprime autant une négation totale qu'une possibilité indéfinie de sens. On a déjà signalé qu'une telle extension impliquait une compréhension très limitée. Car la proposition vise des zones ultimes; elle oscille autour d'un point zéro. Le "je" narrateur

tente visiblement d'instaurer une signification nette, précise et globale. Il vise un coeur, un centre parfaitement autonome, en même temps qu'un ensemble unanime. Peut-être ne réussit-il qu'à dénoncer la relativité dont se nourrit le langage. La signification connaît une limite au-delà de laquelle règne le vide. Et le poème "Noces" présente un cheminement jusqu'à cette limite.

SYNTHESE

Structures poétiques et structures mythiques

"J'aimerais aider mes semblables à se faire à l'idée d'un mouvement OUVERT à la réflexion. Ce mouvement n'a rien à dissimuler, rien à craindre. Il est vrai que les résultats de la pensée sont bizarrement liés à des épreuves de rivalité. Nul ne peut disjoindre entièrement ce qu'il pense de l'autorité réelle qu'en aura l'expression. Et l'autorité s'acquiert au cours de jeux dont les règles traditionnelles, un peu arbitraires, engagent celui qui s'exprime à donner de sa pensée l'idée d'une opération sans défaut et définitive. C'est une comédie bien excusable, mais elle isole la pensée dans des parades d'oiseau qui n'ont plus rien à voir avec une démarche réelle, forcément douloureuse et ouverte, toujours en quête d'aide et jamais d'admiration."¹⁶⁸

168 G. Bataille, Théorie de la religion, Gallimard, 1973, p. 151-152.

Au terme de la description que nous avons faite de trois poèmes d'Alain Grandbois, il nous faut apporter quelques précisions de méthode, qui permettront de définir l'orientation de notre lecture. Le titre de ce travail pourrait laisser croire qu'il s'agit d'une étude de type structuraliste mais le chemin parcouru jusqu'ici interdit une telle interprétation. L'aperçu critique qui s'impose maintenant entraînera la formulation d'une conception particulière de la structure. Dans une étude intitulée "Structuralisme et critique littéraire", Gérard Genette écrit:

La critique structurale est pure de toutes les réductions transcendantes de la psychanalyse, par exemple, ou de l'explication marxiste, mais elle exerce, à sa manière, une sorte de réduction interne traversant la surface de l'oeuvre pour atteindre son ossature: regard non pas certes de surface, mais d'une pénétration en quelque sorte radioscopique et d'autant plus extérieur qu'il est plus pénétrant.¹⁶⁹

Telle que nous l'effectuons, la description des textes échappe à une telle "réduction". Les rapports sont modifiés entre la "substance" et "l'ossature", qui ne s'excluent pas l'une l'autre. En fait, nous ne partageons avec l'analyse structuraliste que des principes généraux. L'autonomie des textes s'avère pour nous fondamentale. Ceux-ci doivent signifier en-deçà de toute référence extérieure. L'extension du texte à l'ensemble d'un recueil ou de l'oeuvre sera postérieure à la description initiale. En outre, le texte possède les attributs élémentaires d'un système: il est structuré et ses éléments présentent

¹⁶⁹ Figures, Seuil, 1966, p. 158.

une distribution organique¹⁷⁰. Toute définition significative se base dès lors sur la relation entre les termes, même si elle n'en exclut pas la valeur absolue¹⁷¹.

Mais en quoi précisément notre conception de la structure diffère-t-elle ici? Dans son Anthropologie structurale, C. Lévi-Strauss cite A.L. Kroeber:

La notion de «structure» n'est probablement rien d'autre qu'une concession à la mode: un terme au sens bien défini exerce tout à coup un singulier attrait pendant une dizaine d'années - ainsi le mot aérodynamique - on se met à l'employer à tort et à travers, parce qu'il sonne agréablement à l'oreille. Sans doute, une personnalité typique peut être considérée du point de vue de sa structure. Mais la même chose est vraie d'un agencement physiologique, d'un organisme, d'une société quelconque ou d'une culture, d'un cristal ou d'une machine. N'importe quoi - à la condition de n'être pas complètement amorphe - possède une structure. Ainsi semble-t-il que le terme de «structure» n'ajoute absolument rien à ce que nous avons dans l'esprit quand nous l'employons, sinon un agréable piquant.¹⁷²

Kroeber critique plus particulièrement l'appellation de "structure" de la personnalité de base", mais ses propos témoignent d'une opinion répandue et, dans bien des cas, justifiée, au sujet de l'utilisation de ce terme.

170 Selon C. Lévi-Strauss, "...une structure offre un caractère de système. Elle consiste en éléments tels qu'une modification quelconque de l'un d'eux entraîne une modification de tous les autres". (Anthropologie structurale, p. 306) Un tel principe demeure trop radical pour la nature de nos analyses. Seuls les attributs élémentaires d'un système sont reconnus ici au texte poétique.

171 Citant Lévi-Strauss, G. Durand rappelle que "l'herméneutique structurale" prend comme "base de son analyse les relations entre les termes". (L'Imagination symbolique, P.U.F., 1964, p. 52).

172 Op. cit., p. 304.

Le terme de "structure" a été le centre des débats les plus variés. Son extension est si grande qu'il a souvent constitué un objet de polémique très diversement interprétée. Les avatars de la mode en ont fait un mot passe-partout. En même temps que sa popularité, son équivocité croissait. Aussi nous faut-il en démontrer l'utilité ici, tout en le définissant d'abord. Jean Piaget écrit :

En première approximation, une structure est un système de transformations, qui comporte des lois en tant que système (par opposition aux propriétés des éléments) et qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations, sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fassent appel à des éléments extérieurs. En un mot, une structure comprend ainsi les trois caractères de totalité, de transformations et d'autorégulation.

En seconde approximation, mais il peut s'agir d'une phase bien ultérieure aussi bien que succédant immédiatement à la découverte de la structure, celle-ci doit pouvoir donner lieu à une formalisation. Seulement il faut bien comprendre que cette formalisation est l'oeuvre du théoricien, tandis que la structure est indépendante de lui, et que cette formalisation peut se traduire immédiatement en équations logico-mathématiques ou passer par l'intermédiaire d'un modèle cybernétique. Il existe donc différents paliers possibles de formalisation dépendant des décisions du théoricien, tandis que le mode d'existence de la structure qu'il découvre est à préciser en chaque domaine particulier de recherches.¹⁷³

Il faut reconnaître que la description littéraire pratiquée ici ne permet pas de respecter strictement les critères d'opération de la structure. Plus précisément, ces critères demeurent opératoires mais le champ d'application qui leur est assigné ne s'avère que partiellement adéquat. La hiérarchie des catégories ne peut être clairement établie

¹⁷³ Le Structuralisme, P.U.F., p. 6-7.

au niveau du texte. Il en résulte donc un certain flottement lors de l'identification de la structure¹⁷⁴. Peut-être alors faudrait-il effectuer une analyse plus "approfondie" des textes. L'action d'approfondissement peut cependant s'orienter dans deux directions. Si elle vise à consolider la nature particulière du texte, elle conduit à la formulation d'une singularité qui peut, à la limite, interdire toute comparaison. Le texte tend alors à devenir unique. Cette orientation sera explicitée plus loin. Mais si l'action d'approfondissement se traduit totalement par ce que Gérard Genette appelle une "pénétration en quelque sorte radioscopique" produisant une "réduction interne"¹⁷⁵, l'abstraction formaliste s'installe.

Jean Piaget distingue la structure de la formalisation. Celle-ci constitue une "lecture" particulière de la structure, établie en fonction d'une échelle d'observation ou d'un point de vue préalablement sé-

¹⁷⁴ Au sujet de la mythologie structurale de Lévi-Strauss, Maurice Coyaud formule la remarque suivante:

On peut se demander s'il est possible de suivre le programme que CLS nous trace, car, analyser ses opérateurs en catégories plus fines pour les appliquer à nouveau au même corpus de mythes, risque sans doute de donner un résultat nul: ce n'est, selon nous, que grâce à un certain flou de la méthodologie que la mythologie structurale est possible. S'il faut appliquer strictement les opérateurs «inversion, permutation, symétrie», etc., les mythes perdent la plupart de leur comparabilité. (Linguistique et documentation, Larousse, p. 129)

Dans bien des cas, il en est de même pour les textes littéraires. On ne peut que maintenir la plus grande rigueur possible dans l'analyse afin de réduire ce flottement.

¹⁷⁵ Figures, Op. cit., p. 158.

lectionné par le théoricien. La formalisation est donc postérieure à la structure dont elle rend compte. Elle s'actualise à "différents piliers", de telle sorte qu'à partir d'une même structure, de multiples formalisations pourront être conçues. De même, un ensemble donné révélera une structure viable sous divers "modes d'existence". Mais comment respecter la nature des éléments qui nourrissent la structure lors de la formalisation? Un processus de réduction, au sens strict du terme, semble inévitable. Aussi faut-il retourner constamment à la structure afin de demeurer fidèle à la manifestation du contenu réel impliqué.

La distinction entre la structure et sa formalisation dissipe de nombreuses équivoques. On a fréquemment confondu ces deux réalités, provoquant ainsi des discussions dont le profit s'est révélé douteux. La seule considération de la structure ne peut être identifiée à une manifestation de formalisme pour qui l'abstraction n'est plus une phase mais un but. Au-delà de toute polémique, la structure peut ne pas être considérée comme le résultat d'une réduction. Ainsi Lévi-Strauss écrit-il:

La «forme» se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère; mais la «structure» n'a pas de contenu distinct: elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel.¹⁷⁶

Si la distinction entre la structure et la formalisation s'avère fondamentale, il n'en demeure pas moins qu'une difficulté d'appréhension persiste: la structure est identifiée au contenu tout en rendant compte en même temps de son organisation. Dans sa définition des conditions

¹⁷⁶ Anthropologie structurale deux, Plon, 1973, p. 139.

de la structure, Lévi-Strauss place le terme "éléments" - c'est-à-dire parties du contenu - en position privilégiée, ce qui lui vaudra certaines critiques de Dan Sperber. Ce dernier insiste plutôt sur les rapports entre les éléments:

Comme Claude Lévi-Strauss l'a souvent noté, (...) ce sont les rapports entre les éléments et non les éléments eux-mêmes qui définissent la structure. Si une structure consiste en éléments alors on ne saurait jamais dire qu'un système réel et un modèle construit ont la même structure: en effet, les éléments ne sont pas les mêmes.¹⁷⁷

De fait, Lévi-Strauss visait justement à inclure dans sa définition cette double dimension qui donne sa véritable identité à la structure. Un reproche fréquent et légitime est adressé aux structuralistes: ceux-ci cherchent à "valoriser les structures aux dépens des substances".¹⁷⁸

Un tel "déséquilibre" résulte d'un parti-pris méthodologique qui ne s'avère contestable que par l'examen des critères qui le régissent. Puisque nous avons déjà posé des options, seule une définition de la structure nous concerne. Selon notre optique, celle-ci ne peut que s'inscrire dans un ensemble basé sur la description détaillée des éléments du texte littéraire. Mais il faut tout de même rappeler que la structure définie jusqu'ici ne peut être considérée comme étrangère à

¹⁷⁷ Dans Qu'est-ce que le structuralisme?, Seuil, 1968, p. 222. Dans un chapitre de cet ouvrage, intitulé: "Le structuralisme en anthropologie" (p. 167-238), D. Sperber jette un regard critique sur l'oeuvre de Lévi-Strauss. A ce sujet, il faut consulter aussi: Umberto Eco, La Structure absente, Mercure de France, 1972, p. 335-363; Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 410-418; Louis Millet et Madeleine Varin d'Ainville, Le Structuralisme, Ed. Universitaires, 1972, p. 41-67; Georges Mounin, Introduction à la sémiologie, Ed. de Minuit, 1970, p. 199-214.

¹⁷⁸ Gérard Genette, Figures, p. 155.

la substance:

Une structure c'est une forme, certes, mais qui implique des significations purement qualitatives en plus des choses que l'on peut mesurer ou même simplement résoudre en une équation formelle...¹⁷⁹

Cette formulation rejoint notre conception de la structure, mais Gilbert Durand entend ainsi critiquer la position de Lévi-Strauss. Il nous semble toutefois que les textes de ce dernier, cités plus haut, interdisent cette prise de position. Lévi-Strauss n'a jamais limité la structure à une forme, même si le caractère de certaines polémiques a pu l'obliger à mettre l'accent sur un pôle particulier, laissant croire alors qu'il négligeait l'autre¹⁸⁰. En dépit de la contradiction apparente, il faut toujours reconnaître chacun des volets de la structure, même si la mise en oeuvre de l'un semble reléguer l'autre en situation virtuelle¹⁸¹. Contrairement aux théoriciens structuralistes, rien ne nous oblige à opter puisque la valeur d'intervention de la structure demeure relative dans la description des textes. L'abstrait et le concret, c'est-à-dire la forme et le contenu, cohabitent donc dans notre notion de structure en poésie.

La description du texte selon cet esprit permet d'éviter l'erreur

¹⁷⁹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 414.

¹⁸⁰ La notion de structure chez Lévi-Strauss ne peut toutefois être endossée intégralement parce qu'elle est basée sur des éléments plus ténus et plus multiples et que, par là, elle vise une portée plus englobante, plus irréversible et plus ambitieuse.

¹⁸¹ Umberto Eco démontre l'existence d'une telle "oscillation" dans la conception de la structure chez Aristote. (La Structure absente, p. 322-325).

consistant à isoler les éléments du poème. La valeur, la nature et la fonction de chaque élément sont en effet déterminées par le contexte et par la relation avec les autres éléments. Dans l'optique d'André Vachon, une telle position interdit l'exercice du symbole dans le texte:

Symbole évoque l'idée d'un rapport linéaire entre un «signifiant» et un «signifié». Le mot étant pris dans ce sens, on ne voit pas comment un univers, c'est-à-dire un ensemble dont toutes les parties sont organiquement liées, pourrait être fait de symboles. Le symbole, répétons-le, renvoie à «autre chose», à une réalité située «hors» de lui-même, et non à d'autres symboles.¹⁸²

A strictement parler, l'autonomie et l'intégrité du poème refusent la linéarité du symbole, mais certaines représentations symboliques peuvent être sollicitées occasionnellement au cours de l'examen des éléments.

C'est alors que les rapports de solidarité du texte interviennent afin de limiter tout arbitraire. A ce sujet, Lévi-Strauss écrit:

Les symboles n'ont pas une signification intrinsèque et invariable, ils ne sont pas autonomes vis-à-vis du contexte. Leur signification est d'abord «de position».¹⁸³

Seules les représentations symboliques actualisées dans un texte donné existent. C'est par le texte qu'elles s'animent et adoptent certaines orientations sémantiques, témoignant ainsi d'une intervention analogique d'un attribut majeur de la structure, qui exerce son action d'une manière réelle et continue.

Ainsi que l'a noté Jean Piaget, la structure peut adopter divers modes d'existence selon les domaines de recherche. Si nous avons choisi

¹⁸² Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, p. 24-25.

¹⁸³ Le Cru et le cuit, Plon, 1964, p. 64.

si de considérer les structures mythiques, c'est qu'elles nous semblaient témoigner le plus fidèlement possible de l'authenticité humaine. Mais tout en soutenant le caractère fondamental du secteur privilégié ici, nous reconnaissons que cette élection particulière demeure subjective. La description des poèmes peut servir de base à de multiples interprétations.

Il faut préciser à présent ce que sont les structures mythiques et comment elles se manifestent dans les poèmes. C.G. Jung distingue deux types de produits issus de l'activité inconsciente de l'imagination. Il y a d'abord les images à caractère personnel, qui sont issues des expériences appartenant à l'histoire individuelle. Puis, il y a les images à caractère impersonnel, qui ne peuvent se rattacher à des événements vécus par l'individu:

Ces images fantaisistes trouvent incontestablement leur analogie la plus proche dans les types mythologiques. Il faut donc admettre qu'ils correspondent à certains éléments collectifs (et non personnels) constitutifs de l'âme humaine en général et que, pareils aux éléments morphologiques du corps humain, ils sont héréditaires.¹⁸⁴

C'est la source de ces éléments qui a été appelée par Jung "l'inconscient collectif". Dans ces couches obscures du psychisme, les particularités individuelles disparaissent. Si la descente se poursuivait, l'âme retournerait à la généralité du monde:

Les «couches» plus profondes de l'âme perdent, avec la profondeur et l'obscurité croissantes, les particularités individuelles. Elles deviennent de plus en plus collectives à mesure qu'on avance vers le «chaos», c'est-à-dire quand

¹⁸⁴ C.G. Jung, Introduction à l'essence de la mythologie, p. 110.

on approche des systèmes fonctionnels autonomes, pour finir par devenir universelles et en même temps s'éteindre dans la matérialité du corps, c'est-à-dire dans les éléments chimiques.¹⁸⁵

L'inconscient collectif se situe donc entre les confins matériels de l'âme et l'individuel. Il se manifeste par des archétypes, sortes d'images primordiales qui adoptent diverses formes tout en conservant leur pérennité¹⁸⁶. Ces images premières exercent même un rôle de médiateur entre les contrastes qui divisent l'inconscient et le conscient, le passé et le présent. Mais Lévi-Strauss refuse de conférer aux archétypes des significations précises. Pour lui, c'est le subconscient qui serait un réservoir d'images et de souvenirs, constituant ainsi un aspect de la mémoire. Quant à l'inconscient, il serait vide de tout contenu spécifique mais porteur de lois structurales significatives. Les structures engendrées par l'inconscient n'existeraient qu'en nombre limité et constitueraient la base de l'esprit humain¹⁸⁷. Par là se manifesterait une médiation interindividuelle:

L'inconscient serait ainsi le terme médiateur entre moi et autrui. En approfondissant ses données nous ne nous prolongeons pas, si l'on peut dire, dans le sens de nous-mêmes: nous rejoignons un plan qui ne nous paraît pas étranger parce qu'il recèle notre moi le plus secret; mais, beaucoup plus normalement parce que, sans nous faire sortir de nous-mêmes il nous met en coïncidence avec des formes d'activité qui sont à la fois nôtres et autres,

¹⁸⁵ C.G. Jung, Op. cit., p. 134.

¹⁸⁶ Idem, p. 108, 113, 142. Voir aussi Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 62-63.

¹⁸⁷ Anthropologie structurale, p. 223-225.

conditions de toutes les vies mentales, de tous
les hommes et de tous les temps.¹⁸⁸

Si la mise à jour des structures universelles de l'inconscient humain se révèle une entreprise ambitieuse, incessamment tributaire des niveaux d'analyse, elle n'en suggère pas moins la recherche de structures communes se révélant en cours d'analyse. A cet égard, le poème s'avère un objet de recherche privilégié.

Acte d'expression plutôt que de communication, le poème est une quête de soi, une plongée dans l'être, dont le cheminement profond échappe à la conscience de son auteur. Au lieu de faire appel à des concepts, le poète "procède au moyen d'images tirées du monde sensible", à l'instar de la pensée mythique¹⁸⁹. Malgré les interférences des traditions culturelles et des esthétiques, l'inconscient trouve ici un lieu de manifestation favorable. Mais il serait hasardeux d'évaluer isolément certains éléments du poème, hors de leur contexte. L'intervention de la structure limite donc l'arbitraire en nous invitant à ne considérer que des ensembles articulés. Certes, la densité et l'envergure des structures sont variables. Certaines sont identifiables dans tous leurs moments, mais d'autres ne sont que des variantes incomplètes. Il faudrait établir un répertoire des structures de base ainsi qu'un éventail des possibilités de variantes. Présentement, nous en sommes réduits à choisir les modèles les plus significatifs parmi ceux présentés en des sources accessibles.

188 Lévi-Strauss cité par U. Eco dans La Structure absente, p. 344.

189 Lévi-Strauss dans L'Express va plus loin avec ces théoriciens, p. 313.

Puisque les structures mythiques témoignent d'un fond commun universel dont l'activité s'exerce partiellement au niveau de l'inconscient, une forme de communication se manifeste donc par le poème. Et le but réel de celle-ci apparaît si l'on établit certains rapports entre le poème et le mythe.

Mircea Eliade affirme que les grands mythes témoignent d'actions sacrées, de gestes significatifs ou d'événements primordiaux. Ce sont aussi, à divers degrés, les objets du poème: l'exemplarité requise par l'action poétique conduit à de telles limites. A travers plusieurs modes d'actualisation, des tensions s'exercent qui orientent le texte vers une fonction profonde. La démarche présentée dans le poème mobilise l'être dans une gravitation autour d'un centre fondamental. Ce mouvement conduit l'homme vers sa propre révélation.

Par ailleurs, comme l'écrit Lévi-Strauss, "...la pensée mythique procède de la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive".¹⁹⁰ L'examen des récits mythiques à la lumière d'une telle observation a donné lieu à certaines classifications, dont celle de E. Křngš et P. Maranda, où les modèles sont définis en fonction du résultat obtenu par le processus de médiation. Lors de notre étude du sens global des poèmes, des confrontations avec ces modèles se sont révélées utiles pour la mise à jour ou la confirmation de certaines structures. Il apparaît que peu de poèmes présentent un processus intégral visant à réduire une opposition. Cependant, le seul

¹⁹⁰ Anthropologie structurale, p. 254.

fait de pouvoir situer un texte à l'intérieur d'une telle démarche en augmente la compréhension.

Le poème est donc valorisé par la structure mythique. Celle-ci constitue une caution existentielle, un sceau d'authenticité qui réduit le caractère "artificiel" du texte poétique. Mais plus que la cristallisation d'un lien entre la nature et la culture, la structure mythique, s'avère un dynamisme qui témoigne des mouvements intérieurs de l'être. C'est ainsi que le texte s'anime tout en puisant au fond commun des hommes.

Par ailleurs, nous croyons que la structure n'existe pas en soi. Si elle témoigne de l'organisation d'une matière, c'est en étant constituée par elle. Dès lors, le texte permet à la structure de s'incarner, d'exister selon un mode unique, à la limite. Car la matière la plus irréductible du texte réside dans l'individuation qui y est mise en oeuvre. Paradoxalement, le fond archétypal qui se manifeste à travers la structure se concrétise donc à la faveur d'un acte d'expression dont les modalités et, finalement, la nature sont uniques. Si la formalisation produit un schéma doué d'une grande extension et susceptible d'être comparé, seule l'incarnation dans un texte libère les attributs individuels qui animent la structure. En effectuant un retour dans l'oeuvre de Grandbois, à partir des textes étudiés, nous pourrions illustrer cette valorisation de la structure par le texte poétique.

La prochaine démarche fera donc appel aux éléments dégagés lors de la description des textes. Nous choisirons des lignes de force dans les trois poèmes et nous les confronterons à l'oeuvre entière. Mais il

faudra retourner constamment au poème initial afin de respecter le sens véritable de ces lignes de force.

Tout permet de croire que des structures mythiques sous-tendent plusieurs autres poèmes de l'oeuvre mais leur mise à jour exigerait au préalable une description intégrale des textes. Il faut interpréter toute représentation symbolique à l'intérieur de la structure d'ensemble du poème pour éviter l'arbitraire. Le retour à l'oeuvre soulignera la valeur de l'intégrité poétique.

★

★

★

La description du poème "Le feu gris..." a permis de mettre à jour un ensemble de lignes de force significatives qui serviront ici de points de départ. Cependant, lors de la formalisation, aucun modèle connu de structure mythique n'a pu y être identifié de façon intégrale. Cela tient sans doute à la complexité du poème, c'est-à-dire à la diversité des mouvements qui y sont réunis. Mais cela tient aussi à la nature même de l'ensemble du poème. Les structures mythiques les plus fréquentes établissent des démarches généralement progressives qui visent à plus ou moins longue échéance un renversement ou, tout au moins, une transformation. Le dynamisme de la structure se veut d'abord libérateur, et sans doute participe-t-il ainsi de la volonté de son auteur. Mais dans "Le feu gris...", le sujet rend compte d'un mouvement régressif conduisant à un terme négatif. Un tel phénomène n'est guère habi-

tuel puisque son expression devient contradictoire, sinon absurde. A quel niveau de valorisation peut se situer le caractère exemplaire d'un cheminement volontaire vers la mort? Les structures mythiques répertoriées deviennent dès lors inopérantes ici. L'état existentiel décrit par le sujet semble postérieur à un renversement négatif. La tension suggérée par l'action du feu ne peut donc que stimuler la progression régressive.

Finalement, le poème "Le feu gris" peut témoigner d'une éthique positive dans la mesure où son intégrité est respectée. Le sujet ne formule rien d'autre qu'une volonté de régression, elle-même consécutive à la somme des moments du poème. Toute transposition hors contexte de la seule chute du poème pourrait s'avérer arbitraire. La solidarité des cinq moments du déroulement poétique demeure essentielle. Rien ne permet de croire que la volonté de régression finale persisterait si la nature et l'assemblage des éléments qui précèdent étaient modifiés. La volonté de régression mortelle décrite ici puise tout son sens dans l'ensemble du poème et ne peut en être séparée.

Une première ligne de force du poème réside dans la présence du feu. Dans son ambivalence, celui-ci se révèle un catalyseur puissant autour duquel pivote l'action entière du texte. Mais une telle représentation, si riche soit-elle, n'est pas pour autant omniprésente; elle ne sera évoquée que très indirectement lors de la résolution du poème. Tour à tour positif et négatif, présent et absent, le feu joue donc un rôle bien spécifique, imbriqué dans le poème.

Dans un autre poème des Iles de la nuit, "Ce feu qui brûle...", le

feu joue un rôle comparable, à tel point que le texte entier semble une reprise du "Feu gris...". Il sert à nouveau d'ouverture du poème, puis s'efface afin de faire place à un nouveau développement centré sur le "nous". Comme dans "Le feu gris...", le feu est associé ici aux puissances cosmiques qui s'avèrent d'une force et d'une violence démesurées:

Ces fleuves débordant de volcans en sursaut
Ces typhons tournoyant avec une vitesse foudroyante
...
Et ces vents surgissant des pôles pour des courses
mortellement échevelées¹⁹¹

Et ce déchainement exerce une action nettement négative:

Ce feu qui brûle d'en haut
Crachant sa flamme pour une plus pure
destruction
Cette joie de mort sans égale...¹⁹²

Ces seuls aspects autoriseraient l'établissement d'un parallèle entre les deux poèmes, mais il y a plus. Le vers suivant, du "Feu gris...", se rattache à la représentation du feu:

Avec ce cri lourd des astres ébranlant le
silence sidéral¹⁹³

Il pourrait être couplé à ce vers de "Ce feu qui brûle...":

Et ces astres fixés dans l'épouvante
des nuits sidérales¹⁹⁴

Deux termes sont repris dans ces vers et contribuent à la ressemblance des contextes respectifs du feu.

Dans "Ce feu qui brûle...", une disjonction très marquée met un ter-

191 IN, p. 67-68.

192 IN, p. 67.

193 IN, p. 26.

194 IN, p. 68.

me au premier mouvement du poème, dans lequel s'exerçait l'action du feu. Après la violence excessive des forces cosmiques, on passe à l'extrême faiblesse du "nous". Le vers d'ouverture:

Nos mains tremblantes rassemblent leurs
doigts¹⁹⁵

rappelle, par l'identité de certains éléments, ce vers du "Feu gris...":

Nos doigts, comme des oiseaux tremblants¹⁹⁶

Même les tentatives d'essor et d'affranchissement:

Tendant de rejoindre le bout du monde
des rêves
Tendant d'appareiller les caravelles vers
les îles miraculeuses¹⁹⁷

prennent des formes voisines de celles du "Feu gris...":

N'étions-nous pas partis comme ces voiles
pour des mers indéfinies¹⁹⁸

L'opposition entre la violence, le malheur du monde et la faiblesse du "nous" sera réitérée avec énergie. Les sept occurrences de la locution adverbiale "En vain", placée en position anaphorique dans la dernière strophe, viendraient cristalliser le déséquilibre des forces et expliqueraient le fatalisme du sujet. Comme dans "Le feu gris...", l'anaphore est utilisée systématiquement ici.

Enfin, la chute du poème "Ce feu qui brûle..." permet d'en révéler le noeud:

¹⁹⁵ IN, p. 68.

¹⁹⁶ IN, p. 27.

¹⁹⁷ IN, p. 69.

¹⁹⁸ IN, p. 27.

Seul ton mensonge m'enfonce dans ma nuit¹⁹⁹

Plus tardif que dans "Le feu gris...", l'éclatement du "nous" n'en est pas moins relié à l'action négative du "tu"; il entraînera la régression du "je". Comparables à plusieurs points de vue, les feux de ces deux poèmes constituent néanmoins des représentations bien différentes. Le "feu gris" se révèle d'emblée plus intérieur. Son action s'exerce dans les "cavernes du coeur" d'abord, et provoque ainsi des bouleversements existentiels directs chez les sujets. L'ambivalence manifestée alors contraste avec l'action négative plus marquée du feu dans "Ce feu qui brûle...". La notion de verticalité s'associe au feu dans les deux poèmes, bien que l'origine de l'élément soit inversée. Dans "Ce feu qui brûle...", le feu vient "d'en haut" tandis que dans "Le feu gris...", il procède d'un mouvement ascendant.

Moins évidente dans "Le feu gris...", la faiblesse du "nous" s'avère un des pôles majeurs du poème "Ce feu qui brûle...". Toute l'action s'articule autour de cette ligne de force. Paradoxalement, cette faiblesse est d'autant plus grande que le "nous" témoigne d'une union plus intime entre le "je" et le "tu". D'ailleurs, la solitude du "je" n'apparaîtra qu'à la toute fin du poème. Dans "Le feu gris...", la répartition quantitative de ces éléments est inversée: l'intégrité du "nous" est évoquée postérieurement à son éclatement et c'est la solitude du "je" qui devient l'objet incessant d'une investigation.

A la fin du recueil Rivages de l'homme, l'hypothèse d'un feu libé-

199 IN, p. 70.

rateur sera évoquée. Contrairement à celui du "Feu gris...", qui ne peut être assumé, le feu du poème "Rivages de l'homme"²⁰⁰ permettrait d'affronter victorieusement la nuit. Et cette intervention positive entraînerait un affranchissement à caractère collectif nettement prononcé.

Nulle part dans L'Etoile pourpre, le feu ne joue un rôle semblable à celui qu'il joue dans "Le feu gris...". A la faveur d'apparition plus brèves, cet élément n'en témoigne pas moins de certains attributs déjà signalés lors de l'étude du "Feu gris...". Ainsi, dans le poème "L'étoile pourpre"²⁰¹, le feu se manifeste avec une violence démesurée. Son action véhémence contraste avec la mort, même si des liens troubles avec ce pôle négatif sont décelables. Plus loin dans le recueil, les valeurs négatives du feu se manifesteront davantage. "La part du feu"²⁰² et "Je savais"²⁰³ évoquent la trahison et la solitude. Ce dernier poème, dans un vers final:

Ma solitude me glace²⁰⁴

rappelle le destin désigné par le sujet à la fin du "Feu gris...":

Où veille le froid brûlant de la dernière
solitude

Les rapports antithétiques provoqués par le feu atteindront un point culminant dans "Poème vingt-cinq":²⁰⁵

200 RH, p. 157-159.

201 EP, p. 163-170.

202 EP, p. 195-198.

203 EP, p. 202-204.

204 EP, p. 204.

205 EP, p. 205-212.

Que le feu du Ciel
 Confonde le feu des Enfers
 Pour ces tendres neiges sans fin délectables²⁰⁶

Partagé entre deux pôles opposés, le feu est mobilisé pour un affrontement déterminant. Dans ce contexte, la présence du syntagme "tendres neiges" sera hautement valorisée et contribuera à rétablir l'harmonie fondamentale.

Enfin, dans "Le prix du don"²⁰⁷, le feu est associé à l'allégresse, à la transgression et à la puissance. Toutes ces valeurs éclatent cependant lors du passage de l'être féminin qui crée l'illusion d'une fusion possible. A la faveur de ces rapports de force, la trame du poème "Le feu gris..." surgit de nouveau.

La fusion masculin-féminin cristallisée dans le "nous" aurait dû permettre l'affranchissement des lois du monde. Les rapports établis entre la séquence III et la séquence IV du "Feu gris..." montrent qu'après l'éclatement du "nous", les mêmes lois oppressantes qui régissent le monde accablent le "je" et le "tu". Toutes les valeurs négatives dénoncées ailleurs sont reportées au cœur de la relation "je-tu". Pourtant, la voie de la fusion amoureuse demeure invitante et le sujet s'attachera à définir les dangers qui la jalonnent.

Dans le poème "Au-delà des grandes étoiles..."²⁰⁸, l'ambivalence de la relation avec le "tu" apparaît clairement:

Et je voyais tous les frissons dans ton amour

²⁰⁶ EP, p. 211.

²⁰⁷ EP, p. 174-177.

Et je voyais tous les poisons dans ton amour.
Et je voyais tous mes diamants dans tes poisons.²⁰⁹

L'union demeure essentielle malgré ses dangers. Mais le "je" la perçoit ici comme la rencontre de forces contradictoires, tour à tour positives et négatives. Dans "Le feu gris...", le stade de conscience s'est modifié; une forme d'abdication accable le sujet. Et le rappel de la condition heureuse du "nous" accentue par antithèse l'état négatif. Cette condition se double cependant d'un certain niveau d'inconscience: nul obstacle ne semble infranchissable malgré la fragilité des moyens déployés. L'étude du sens global du poème a permis de souligner que c'est à la faveur d'une situation disjonctive que s'instaure la connaissance. Un autre poème des Iles de la nuit, "Ce ciel vert d'étoiles..."²¹⁰ propose cependant une combinaison des deux états. Le "nous" y témoigne d'une rencontre non dépourvue de force et de superbe:

...
Nous recommence mon cher amour
Refaisant l'orgueil de nos fronts
Refaisant le jet vertical de nos corps
Cherchant la voie du futur mensonge
Dans l'innocence de la joie
...²¹¹

A travers ces élans surgit nettement la perspective de transformations négatives: L'état du "nous" est vécu alternativement de l'intérieur et de l'extérieur. Evoquée discrètement dans "Le feu gris...", la condition de fragilité ne pourra qu'être soulignée sans équivoque:

La faiblesse démasquée

209 IN, p. 19.

210 IN, p. 52-54.

211 IN, p. 52-53.

De nos pieds nus sur le sable
 Nous cerne jusqu'aux aisselles²¹²

Et cette condition s'avérera un des signes, en même temps qu'une conséquence, d'une défaite antérieure. Dans une telle perspective, aucun affranchissement véritable ne peut être envisagé. Le poème "Avec ta robe..."²¹³ témoigne d'une attitude similaire: la conscience du sujet s'applique à constater un état de fait, et la tonalité critique de la description y est sans doute accentuée par l'absence du "nous". Le "je" observe le "tu" en mettant progressivement à jour sa fragilité sous plusieurs formes. Mais les rapports de force qui se dessinent entre les êtres et les lois du monde affichent une telle démesure que toute mobilisation semble dérisoire. La solitude réciproque des sujets s'ajoute à l'ensemble et favorise le mouvement régressif du "je".

Un autre poème des Iles de la nuit, "O Fiancée..."²¹⁴, décrit l'opposition entre l'état heureux du "nous" et la solitude du "je". Comme dans "Le feu gris...", le "nous" participe des attributs de l'androgynie. Le contexte temporel de l'origine joue cependant un rôle plus important en raison de la nature même de l'être évoqué dans le titre.

Le fatalisme d'ensemble de Rivages de l'homme permettra de décrire le versant négatif du "nous". Dans "L'aube ensevelie"²¹⁵, celui-ci est accablé d'une certitude tragique:

Taisons-nous publions tout

²¹² EN, p. 53.

²¹³ IN, p. 48-49.

²¹⁴ IN, p. 82-87.

²¹⁵ RH, p. 145-146.

Noyons les mots magiques
 Préparons nos tendres cendres
 Pour le grand silence inexorable 216

L'autonomie du couple se dessine à partir de ce destin commun. Contrairement à la situation dans "Le feu gris...", la prise de conscience bien articulée intervient avant l'éclatement du "nous".

La plénitude et l'harmonie du "nous" réapparaîtront dans L'Etoile pourpre. "Petit poème pour demain"²¹⁷ présente l'ample mouvement de la fusion amoureuse et ses conséquences cosmiques. A travers l'exaltation du présent s'effectue le rappel des forces négatives et l'anticipation de leur destruction. La conscience négative persiste cependant, comme en témoigne le syntagme "l'absurde bonheur"²¹⁸. Une démarche similaire sera reprise dans le poème "Noces"²¹⁹ mais la poussée lyrique fera place à une description plus technique. La quête de l'androgynie s'effectuera par l'intermédiaire d'un mouvement de plongée. Cette fois, aucun affrontement direct avec les forces négatives du monde n'est sollicité. Le "nous" vise avant tout sa propre permanence.

D'autres poèmes de L'Etoile pourpre rompent ce monolithisme. Dans "Amour"²²⁰, le rappel épisodique de la solitude produit un mouvement oscillatoire. Dans "Cris"²²¹, le sujet dresse un bilan qui implique la

216 RH, p. 146.

217 EP, p. 199-201

218 EP, p. 199.

219 EP, p. 235-239.

220 EP, p. 217-221.

221 EP, p. 240-241

présence sereine du "nous". Mais l'attitude de celui-ci n'est pas dépourvue d'acceptation: elle implique la constatation étonnée de sa propre survie.

Dans "Le feu gris...", la volonté de régression finale peut s'expliquer par l'intransigeance du sujet pour qui toute concession représente une défaite et apparaît comme l'acceptation d'une vie amoindrie, diminuée. La séquence II du poème se révèle une dénonciation par l'absurde du caractère pitoyable d'une telle attitude.

Finalement, le coeur du poème réside dans la convergence des lignes de force vers la volonté de régression finale. Ce mouvement se retrouve en plusieurs poèmes des Iles de la nuit et même pourrait-on dire, orienter tout le recueil. Déjà dans le premier texte, on anticipait un terme négatif:

Bientôt l'ombre nous rejoindra sous ses
paupières faciles
Et nous serons comme des tombes sous
la grâce des jardins²²²

Une attitude démobilisatrice occupe une grande partie du poème, comme dans "Le feu gris...". Ici cependant, les rapports temporels s'établissent entre le présent et le futur plutôt qu'entre le passé et le présent. D'autre part, si le "tu" est de nouveau associé à la trahison, les conséquences spécifiques de son action ne sont guère explicitées.

Dans le poème "Ces murs protecteurs..."²²³, le sujet rend compte de

222 IN, p. 13.

223 IN, p. 57-58.

l'existence d'obstacles infranchissables:

... moi criant mes cris glacés dans ce vide
inhumain
et moi ne trouvant dans mes cris que la
nuit décédée
et ce grand rire de pierre inattaquable²²⁴

Un sentiment d'impuissance se dégage, qui interdit toute démarche d'affranchissement. La beauté, même apparaît comme une hypocrisie. Le poète suivant, "Nos songes jadis..."²²⁵, reprendra cet énoncé de fait en y associant la réaction de fuite qu'il déclenche. Désignée clairement, la mort deviendra le sujet d'une série anaphorique organisée à partir de la reprise du participe présent "guettant". Dans "Le feu gris...", le même verbe s'inscrit dans le même procédé mais il y a pour sujet le "je" lui-même. La mort se révèle donc une puissance implacable et omniprésente, que nul ne peut affronter victorieusement.

Les deux derniers poèmes des Iles de la nuit, "Que surtout mes mains..."²²⁶ et "Fermons l'armoire..."²²⁷ témoignent de la conscience régressive qui s'est accentuée tout au long du recueil et dont "Le feu gris..." constitue un point culminant. La mort est devenue un terme inévitable et toute séduction ne peut donc être que trompeuse. La fin de "Que surtout mes mains..." donne lieu à une ultime intention de révolte:

²²⁴ IN, p. 58.

²²⁵ IN, p. 59-61.

²²⁶ IN, p. 88-92.

²²⁷ IN, p. 93-96.

Je veux la vie même de mon songe
 Je veux crier mon dernier cri dans ton sang
 Ce sang d'une chaleur et d'une glace
 inaccessibles²²⁸

Ces vers rappellent d'ailleurs la dernière strophe du "Feu gris...":

Je ne veux plus qu'enfoncer ma nuque
 et mes doigts dans ce délire
 Où veille le froid brûlant de la dernière
 solitude²²⁹

Les deux finales sont constituées par l'expression d'une volonté. Celle-ci prend une forme plus restrictive dans "Le feu gris...", tandis qu'elle fait l'objet d'une réitération et que son but s'avère plus expansif dans "Que surtout mes mains". Par ailleurs, une fusion des opposés "chaud-froid" est mise en oeuvre dans les deux finales. Les termes "sang" et "délire", qui sont les milieux respectifs de ces fusions, trouvent à ce niveau une identification commune. L'épithète "dernier" qui contribue à définir à la fois une forme de temporalité et un état, apparaît dans les deux finales.

Dans le dernier poème des Iles de la nuit, la véhémence fait place à une forme d'acceptation. L'attitude régressive du sujet est nourrie par la conscience de la certitude tragique. Désormais, les désirs d'essor deviennent inutiles puisqu'il est "trop tard"²³⁰. Les élans dénonciateurs du "Feu gris..." font place à la formulation d'un bilan.

A Dans "Ce qui me vient..."²³¹, la reconnaissance de l'inutilité des

228 IN, p. 92.

229 IN, p. 29.

230 IN, p. 93, 94, 95.

231 IN, p. 50-51.

événements fondamentaux ou libérateurs sert de fondement au poème.

Dans "Le feu gris...", un état de conscience similaire provoquait la dénonciation initiale de l'action du feu. L'adverbe "vainement"²³², qui synthétise l'attitude présentée dans "Ce qui me vient...", rappelle la locution adverbiale "en vain"²³³ de la dernière strophe du poème "Parmi les heures..."²³⁴ qui précède immédiatement "Le feu gris...". Les deux dernières strophes de ce poème illustrent une contradiction particulièrement révélatrice. L'ensemble des gestes qui y sont décrits correspond fidèlement à un rituel visant à consacrer la maîtrise du monde spatio-temporel²³⁵. La portée et la signification d'une telle procédure persistent en dépit de la présence de "en vain" dans l'énoncé final. Aucun rituel n'existe s'il n'est actif, dans une certaine mesure, aux divers niveaux de sa réalisation. S'il est un ferment démobilisateur, le sentiment d'inutilité de toute démarche libératrice n'interdit pas pour autant l'action.

232 IN, p. 51.

233 IN, p. 25.

234 IN, p. 21-25.

235 Ce rituel s'appelle, "rajasuya". Il visait à sacrer le roi indien et à lui assurer la "souveraineté universelle":

Le roi lève ses bras, ... (puis il) ... fait un pas vers les quatre points cardinaux et monte symboliquement au zénith. A la suite de ces rites, le roi acquiert la souveraineté sur les quatre directions de l'espace et sur les saisons; autrement dit, il maîtrise l'ensemble de l'univers spatio-temporel.

(M. Eliade, Méphistophélès et l'androgynie, p. 192-193.)

Enfin, le poème "Que la nuit soit parfaite..."²³⁶ présente une gradation descendante qui n'est pas sans rappeler celle du "Feu gris..." malgré l'omniprésence du "nous". Un renversement négatif a été accompli et la mention de l'essor initial fait ressortir l'état de dégradation en cours. Aucune forme de salut ne semble désormais possible. Même le souhait formulé s'intègre dans la progression tragique que le sujet ne tente plus de modifier radicalement. Comme dans "Le feu gris...", le compte rendu est celui d'une conscience désespérée qui s'inscrit dans un cheminement régressif. Mais la solitude du "je" a fait place au "nous".

Dans Rivages de l'homme, le poème "Demain seulement"²³⁷ présente une anticipation de la mort qui apparaît comme une certitude future. Mais cette prise de conscience déclenche une action contraire à celle du "Feu gris...". Le refus de la mort entraîne la formulation d'une série de projets vitaux. Loin d'être une prison délimitée par un renversement négatif, le passé s'avère le lieu d'un manque, d'une privation qui inspire toute action progressive. Pourtant, à la fin du poème, la mort refusée n'en est que plus présente, et le sujet avoue implicitement sa défaite. En dernier ressort, c'est la très grande charge émotive qui redonne à l'homme ses qualités existentielles. A la fin du "Feu gris...", le point culminant est atteint sans que le temps futur n'intervienne. Plus intellectuelle qu'émotive, la progression dramatique trouve son terme dans la formulation au présent d'une volonté

236 IN, p. 64-66.

237 RH, p. 124-128.

de régression. Il s'agit moins d'un *modus vivendi* que d'une résolution imbriquée dans un processus de dégradation.

Dans un poème non publié dans l'édition intégrale de l'Hexagone, "Cependant demain..."²³⁸, la mort est de nouveau anticipée mais cette fois, dans un contexte de calme et de gravité. Nulle révolte ne vient troubler la formulation d'une telle certitude tragique. Le poème s'ouvre par:

Cependant demain
Je fermerai les volets²³⁹,

et se termine par:

Mais qu'enfin je m'éloigne
Pour ma nuit²⁴⁰

Les connotations négatives de "nuit" demeurent, mais elles ne parviennent plus à mobiliser les forces de résistance du sujet. Même l'évocation du feu apparaît davantage comme un simple rappel. Désormais, l'acquis, le vécu sont valorisés face à la mort, comme l'exprime clairement le poème. "Les mains tendues"²⁴¹.

Finalement, l'élargissement du contexte du poème "Le feu gris..." à l'ensemble de l'oeuvre poétique permet d'en préciser la structure. Celle-ci est littéralement constituée par l'ensemble des éléments du poème. On a pu montrer qu'un point de départ semblable pouvait conduire à des termes bien différents lorsqu'un paramètre était modifié.

238 Dans Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, p. 213-214.

239 Id., p. 213.

240 Id., p. 214.

241 Id., p. 227.

La structure vient animer le texte mais elle subit l'action de l'individu. Dès lors, elle s'intègre à un ensemble unique dans un enrichissement réciproque.

★

★

★

L'examen du second poème étudié soulève des problèmes différents. Mais de prime abord, il faut signaler la présence dans "Demain seulement" d'une conscience démobilisatrice semblable à celle du "Feu gris...". Cette conscience, dont l'action et la fréquence des interventions ont été décrites lors de l'étude du sens global de ce poème, favorise le surgissement d'une attitude régressive. Toute tentative d'affranchissement semble alors futile. En prenant "Le feu gris..." comme point de départ de notre lecture, nous avons pu inventorier ce phénomène dans l'ensemble de l'oeuvre.

Par ailleurs, l'appréhension d'un terme négatif à la fin de "Demain seulement" ne favorise pas plus que dans "Le feu gris..." la mise en oeuvre de structures mythiques. Aucune transformation véritable n'est amorcée; la démarche poétique vise d'abord à constater un état de fait. De plus, le niveau émotif dominant se révèle étranger à la détermination et à l'attitude volontaire qui président normalement aux entreprises mythiques de libération. Dans cette perspective, le poème rendrait plutôt compte d'un état postérieur à un renversement négatif. L'étude du sens global a montré que la situation négative décrite dans la sé-

quence III pourrait résulter de l'échec d'un processus initiatique. Ce stade serait comparable à celui du "Feu gris...". Mais dans ce dernier poème, la détérioration s'est accélérée au point d'atteindre un niveau critique. S'il reprend un problème similaire, "Demain seulement" fait intervenir des exigences différentes, que nous aurons à préciser.

Des amorces de libération ont été signalées lors de l'étude du sens global de "Demain seulement". Cependant, il ne s'agissait bien que d'amorces ou de variantes structurales qui n'arrivent pas à se déployer dans le poème et qui n'aboutissent pas. L'identification formelle de ces fragments ne serait possible qu'à partir d'un répertoire de structures de base ainsi que d'un éventail de possibilités de variation de ces structures. Rien de tel n'existe présentement et il n'a pu que formuler des hypothèses. Mais pourrait-on établir un répertoire semblable tout en reconnaissant la présence d'une forme et d'un contenu dans la constitution de la structure? Chose certaine, toute classification devrait respecter l'intégrité et l'interaction respectives de ces pôles.

Même si aucune tentative de renversement n'est mise en oeuvre dans le poème, le sujet n'en cherche pas moins à ébranler des certitudes inaccessibles. La séquence IV formule divers projets qui visent précisément à transgresser des interdits. L'étude du sens global a montré qu'une telle démarche conduisait à l'ouverture de brèches dans les certitudes oppressantes dont le centre est la mort. C'est donc la nature même du déroulement poétique qui commande une telle initiative. Tout doit concourir à repousser l'échéance fatale. Ailleurs dans le recueil Rivages de l'homme, les projets de transgression s'avèrent inexistantes

parce que la démarche générale du sujet des poèmes vise plutôt une intégration au destin des hommes. Mais ce problème sera repris plus loin.

Le titre même du poème "Demain seulement" y souligne la place fondamentale de la temporalité. Comme dans "Le feu gris...", le passé, qui pourrait se révéler une source régénératrice, devient plutôt le point de référence d'une incomplétude existentielle. Nul essor libérateur n'a pu y prendre place et s'y déployer avec succès pour empêcher la situation actuelle. En outre, diverses démarches inachevées s'y rassemblent, interdisant ainsi toute impression d'assurance et d'harmonie.

"Demain seulement" est caractérisé par la présence active des trois dimensions du temps: le présent, le passé et le futur. Les rapports entre ces trois dimensions ont déjà été décrits, mais sont-ils propres au poème? Dans Les Iles de la nuit, le poème "Est-ce déjà l'heure..."²⁴² présentait une appréhension issue d'un glissement du présent au futur:

Est-ce déjà l'heure
Ma tendre peur
Est-ce l'heure l'heure
De demain²⁴³

Une certaine douceur n'est pas sans rappeler le niveau émotif de "Demain seulement", mais le rôle de la conscience y demeure embryonnaire.

Dans le poème: "Employant toutes ses forces..."²⁴⁴, qui suit immédiatement "Est-ce déjà l'heure...", la polarité "émotion - conscience"

²⁴² IN, p. 42-43.

²⁴³ IN, p. 42.

²⁴⁴ IN, p. 44-45.

est inversée:

Voici la blessure d'autrefois
 Dans le mensonge d'aujourd'hui
 Voici l'angoisse de nos veines
 Voici l'archipel du désir
 Convoitant les fenêtres fraîches
 Des aubes d'immensité²⁴⁵

Le lyrisme a fait place à la lucidité, comme en témoignent directement les termes: "blessures", "mensonge", "angoisse", "désir". Mais l'essentiel réside dans les rapports établis entre les trois divisions du temps. Comme dans "Demain seulement", on suggère ici des liens de causalité entre le passé et le présent:

Voici la blessure d'autrefois
 Dans le mensonge d'aujourd'hui

Les racines de la situation négative actuelle plongent dans le passé. Loin de pouvoir effacer "l'angoisse", celui-ci vient plutôt l'alimenter. Le "désir" se porte donc vers "les fenêtres fraîches/Des aubes d'immensité". Ainsi, le futur recèle un potentiel d'affranchissement. Il en est de même dans "Demain seulement", où l'unanimité a cependant disparu. Tout essor libérateur ne peut s'organiser que dans une anticipation qui provoque le surgissement de la mort. Cette ambivalence donne au poème une richesse particulière, à laquelle vient s'ajouter l'action conjointe de la lucidité et de l'émotion.

Un autre poème des Iles de la nuit, intitulé "Que la nuit soit parfaite..."²⁴⁶ explicite les rapports entre le passé, le présent et le futur, comme en témoigne la dernière strophe:

²⁴⁵ IN, p. 45.

²⁴⁶ IN, p. 64-66.

Que parfaite soit la nuit où nous nous enfonçons
 Nous avons détruit tout bonheur et toute tendresse
 Et nos cris désormais
 N'auront plus que le tremblant écho
 Des poussières perdues²⁴⁷
 Aux gouffres des néants

La présence du "nous" révèle une perspective collective et l'accent est mis sur le rôle du passé dans la détermination de la situation présente. L'enchaînement des trois dimensions du temps apparaît donc nettement et conduit au seuil d'un destin qui s'apparente à celui de la fin du "Feu gris...". Une action régressive est en cours, dont le centre est la "nuit". Mais dans "Demain seulement", la filiation des pôles de la temporalité n'entraîne pas une telle acceptation. Si le fatalisme n'est pas absent de l'attitude du sujet, l'émotion frémissante qui baigne certains moments, dont la chute du poème, traduit une résistance certaine.

Dans L'Etoile pourpre, la succession temporelle baigne dans une certaine sérénité, comme en témoignent "Les jours verts"²⁴⁸ et "Le soleil neuf"²⁴⁹. Mais le détachement du sujet n'en permet pas moins une anticipation positive:

Mais demain se lèvera
 Avec ses mains secrètes
 Et les sortilèges de ses violons
 Nous oublierons allègrement nos beaux morts²⁵⁰

L'évocation de "demain" ne déclenche pas la mobilisation présentée dans "Demain seulement". Et la présence de l'adverbe "allègrement" contribue

²⁴⁷ IN, p. 65-66.

²⁴⁸ EP, p. 192-194.

²⁴⁹ EP, p. 227-228.

²⁵⁰ EP, p. 228.

à diminuer un niveau de tension latente. Néanmoins, des ambivalences persistent dans la représentation de "demain". La conjonction "Mais" interrompt une suite d'évocations heureuses et les termes "secrètes" et "sortilèges" présentent un potentiel non dépourvu d'équivoque. Finalement, l'action provoquée par le règne de "demain" consiste en une forme de privation: "Nous oublierons...", tandis que l'objet de cette action, "beaux morts", s'avère résolument ambivalent.

Aucune démarche poétique ne semble avoir résolu dans l'oeuvre de Grandbois le mystère de l'angoisse causée par les rapports de force déployés au sein de la temporalité. Cependant, le poème "Demain seulement" peut être considéré comme un point culminant dans cette recherche. Après les tentatives infructueuses relatées dans Les Iles de la nuit, le sujet réagira en adoptant une nouvelle attitude qui sera au centre de Rivages de l'homme. Quelques vers du second poème de ce recueil résument bien le *modus vivendi* en question:

Hélas mon délire
Ne conduit nulle part
Marchons au pas des hommes²⁵¹

Le sujet épouse donc le destin des hommes; mais il ne peut se résoudre à un tel comportement qu'à regret. Seul un bilan négatif a pu le "réduire" à cette orientation qu'il reniera plus tard dans le poème "Rien"²⁵² de L'Etoile pourpre:

...
Les pas des hommes

251 RH, p. 109.

252 EP, p. 213-216.

Ne conduisent jamais nulle part
Les tombes sont sombres²⁵³

L'affirmation est sans équivoque parce qu'elle synthétise le résultat de multiples tentatives regroupées dans Rivages de l'homme.

Dans le poème "Libération"²⁵⁴, le sujet procède d'abord au rejet des mirages trompeurs de l'absolu:

Je connais ces mots
Gonflés comme des fruits mûrs
Ah dans le brouillard
Ces îles fantômales
Je refuse leur murmure

Je refuse l'émouvante évasion
D'une aube libératrice
...²⁵⁵

A ce stade, le "refus" repose toujours sur une ambition libératrice.

Mais ce sont les moyens qui sont modifiés et partant, la nature même du but visé.

Habitué à évoluer dans un registre excessif et à poursuivre sans concession la totalité, le sujet ne tarde pas à s'interroger sur la valeur de son nouveau cheminement:

L'accès m'est interdit
Des fontaines jaillissantes
Mes bras sur son corps replié
Ne sont plus que des feuillages morts

Suis-je devenu ce tigre vieilli
Qui étouffe sa proie

253 EP, p. 214.

254 RH, p. 111-114.

255 RH, p. 112.

Qui ne la mord pas.
Jusqu'à la fin du sang²⁵⁶

L'intégration au simple destin humain apparaît finalement comme une retombée, une capitulation dévalorisante. La prise de conscience tragique démobilitise et provoque un mouvement de régression:

Taisons-nous oublions tout
Noyons les mots magiques
Préparons nos tendres cendres
Pour le grand silence inexorable²⁵⁷

Pourtant, le poème "Rivages de l'homme"²⁵⁸ magnifie la situation existentielle de l'homme:

Qu'une seule colonne
Nous soit enfin donnée
Qui ne jaillisse pas du miracle
Qui pour une seule fois
Surgisse de la sourde terre
De la mer et du ciel
Et de deux belles mains fortes
D'homme de fièvre trop franche
De son long voyage insolite
A travers l'incantation du temps²⁵⁹

Dans une perspective collective, c'est l'ambivalence de l'idéal humain qui est dénoncé. Déchiré entre la prise en charge de son destin et la séduction d'un absolu qui l'aliène, l'homme ne peut jamais se réaliser complètement. La persistance de mirages désamorce l'ambition globale:

...
Si pour une seule fois
S'élevait cette colonne libératrice
Comme un immense geyser de feu
Trouant notre nuit foudroyée

256 RH, p. 118.

257 RH, p. 146.

258 RH, p. 157-159.

259 RH, p. 157-158.

Nous exigerions cependant encore
 Avec la plus véhémence maladresse
 Avec nos bouches marquées d'anonymat
 Le dur oeil juste de Dieu²⁶⁰

La marche "au pas des hommes" ne peut donc être assumée aisément. Dans L'Etoile pourpre, le sujet n'y parviendra qu'au prix de plusieurs concessions. Et l'ambivalence de l'ambition humaine persistera, comme en témoignent les poèmes "Noces"²⁶¹ et "Cris"²⁶².

Certains poèmes non publiés dans l'édition de l'Hexagone rendent compte d'une vision plus sereine et plus apaisée. Ainsi, "Minuit"²⁶³ célèbre le "monde adorablement fini" et contribue dans ces termes choisis à réconcilier l'ambivalence mise à jour plus haut. Dans "Les mains tendues"²⁶⁴, une nouvelle valorisation vise à rétablir l'équilibre des forces en présence:

Mais nos mains ne se seront pas tendues en vain
 Un fragment de bonheur
 Vaut tout le drame d'une vie.
 Ainsi que l'éblouissant éclat du diamant
 Aux ténébreuses profondeurs de la terre.

Un écart considérable sépare cette attitude de celle qui préside au déroulement de "Demain seulement". L'être prend alors conscience de la situation tragique qu'il a décidé d'assumer alors et mobilise ses ressources afin de résister. Mais le refus de toute conception cyclique

260 RH, p. 159.

261 EP, p. 235-239.

262 EP, p. 240-246.

263 Dans Jacques Blais, Op. cit., p. 223.

264 Id., p. 227.

du temps accentue l'état de crise. Pour le sujet de "Demain seulement", la mort n'est pas un passage mais un terme. Une telle incursion passionnée dans la temporalité s'avère justement représentative de l'ensemble du recueil Rivages de l'homme.

★

★

★

Le cas du poème "Noces" présente un intérêt particulier puisque son examen en fonction des structures mythiques s'avère fécond. La structure globale de la démarche poétique est constituée par la superposition d'une série de structures mythiques clairement identifiées: le baptême, le retour au temps mythique et la quête de l'androgynie. Ces structures particulières s'apparentent à un modèle plus général qui les englobe: celui de l'initiation. Faudrait-il considérer ici la structure initiatique comme la désignation d'un ensemble auquel viendrait se subordonner le sous-ensemble des structures particulières? Seul le degré d'extension des représentations pourrait commander une telle hiérarchie. La structure initiatique formalisée est plus générale et synthétise un plus grand nombre de cas que la structure formalisée du baptême, par exemple. En fait, il est plus juste de les superposer en respectant leurs particularités. C'est la réunion de l'ensemble qui confère à "Noces" son originalité.

Mais quel est le rôle de la plongée dans cet ensemble de structures

mythiques? Y a-t-il un lien de nécessité entre le milieu marin et la démarche profonde des sujets? Dans Les Iles de la nuit, rien ne permet de l'affirmer. Tout au plus peut-on signaler la richesse de représentation de la mer. Ainsi, dans le poème "Pris et protégé..."²⁶⁵, plusieurs éléments qui interviendront dans "Noces" sont déjà présents:

Pris et protégé et condamné par la mer
 ...
 Les poids des profondeurs frissonnent sous moi
 ...
 J'entends l'aspiration géante des dieux noyés
 ...

Lieu de protection et de condamnation, à la fois rassurant et fatidique, la mer intervient dans toute son ambivalence. Et même si le mouvement du sujet dans le poème en est un de flottaison, la dimension verticale de la mer est signalée. Quant au syntagme "l'aspiration géante", il procède d'un contexte de vastitude et de démesure que l'on retrouvera dans "Noces". Les "dieux noyés" se rattachent aux "dieux du glaive" et aux "dieux décédés" de la dernière séquence de "Noces". Ces trois représentations ont en commun des rapports disjonctifs avec le sujet. Mais si la première se situe dans les profondeurs marines, les deux autres sont impliquées dans les lois terrestres. Malgré des similitudes apparentes, nous sommes loin du rôle privilégié joué par la mer dans "Noces". Et la solitude du "je", mise en relief dans "Pris et protégé...", contraste avec le "nous" du poème "Noces".

Dans "Les lois éternelles..."²⁶⁶, il y a rencontre entre le milieu

265 IN, p. 35.

266 IN, p. 38-39.

marin et le "nous":

Déjà la houle de la mer nous envahissait
Déjà les étoiles véhémentes criaient leur adieu²⁶⁷

Dans une action fusionnée, la mer et la mort affrontent l'amour. De fait, la mort demeurera, dans l'ensemble de l'oeuvre, l'un des pôles majeurs du champ sémantique de la mer.

Cependant, rien n'annonce encore la démarche libératrice présentée dans "Noces". Au contraire, dans "Ce ciel vert d'étoiles..."²⁶⁸, on vise plutôt une direction opposée à celle de la plongée:

L'usure recommence le monde
Nous recommence mon cher amour
Refaisant l'orgueil de nos fronts
Refaisant le jet vertical de nos corps
...
Avec cet espoir têtue
Des plantes enracinées
Voulant rejoindre le ciel²⁶⁹

A ce stade-ci de l'oeuvre, le salut se trouve vers le haut. Fragile mais déterminé, le "nous" se heurte à diverses formes d'impossibilité qui seront identifiées plus tard dans l'oeuvre..

Dans le poème "Nos songes jadis..."²⁷⁰, l'appréhension de la mort donne lieu à une fuite vers le haut:

Mais toi ô toi viens hâtons-nous
Courons volons

267 IN, p. 38.

268 IN, p. 52-54.

269 IN, p. 52-53.

270 IN, p. 59-61.

Replie en pointe de flèche tes longs cheveux
 d'étincelles
 Ah jetons du lest fuyons²⁷¹

Même formulées avec précision et insistance, de telles tentatives demeurent fragmentaires et ne trouvent jamais un terme positif. Cette observation peut expliquer dans une certaine mesure la réaction du sujet dans le prochain recueil. Devant les résultats insatisfaisants, il y a lieu de rectifier le tir. A plus long terme enfin, la démarche de "Noces" se présente aussi comme un mouvement contraire qui se déroule dans un milieu différent, même s'il vise à son tour une forme de libération.

Dans le poème "Demain seulement"²⁷², de Rivages de l'homme, la mer se manifeste dans toute son ambivalence, en particulier dans les strophes II, III et IV. Comme dans le poème "Pris et protégé..."²⁷³, des Iles de la Nuit, la mer ici protège et condamne. Le caractère équivoque de ses attributs majeurs lui confère une force qui peut s'exercer d'une façon positive ou négative. Ces deux pôles seront maintenus lors de la plongée, dans "Noces". Plus loin dans "Demain seulement", la mer se révélera le lieu d'un voyage aux ambitions libératrices, mais dont le parcours sera effectué horizontalement:

Ah je naviguerai demain
 Sur ces bateaux perdus
 Larguant leurs voiles rouges
 Pour des mers inconsidérées
 Avec elle au bronze de mon bras droit

²⁷¹ IN, p. 60.

²⁷² RH, p. 124-128.

²⁷³ IN, p. 35.

Avec elle comme le coffret des bijoux
redoutables²⁷⁴

A nouveau la mer s'associe à un destin ambivalent, comme l'a montré la description de ce poème. Si la notion d'essor intervient ici, c'est dans un ordre nettement différent de celui du poème "Noces".

Les diverses quêtes des profondeurs marines sont essentiellement rassemblées dans le recueil L'Etoile pourpre. Dès le premier poème, qui porte le même titre que le recueil, plusieurs composantes de "Noces" apparaissent:

...
Je plongeais alors
Jusqu'au fond des âges
Jusqu'au gonflement de la première marée
Jusqu'au délire
De l'Etoile pourpre
Je m'évadais au-delà
Du son total
Le grand silence originel
Nourrissait mon épouvante²⁷⁵

Le sujet rend compte de plongées qui atteignent le "fond des âges". Cette dernière expression sera reprise telle quelle dans "Noces". Quant au "grand silence originel", il renvoie à la "pénombre originelle" de "Noces". De plus, la notion d'évasion qui apparaît clairement ici s'avérera une des composantes majeures de la dernière séquence de "Noces".

Mais l'observation globale de toutes ces similitudes ne permet pas d'établir un rapport formel d'identité entre le passage de "L'Etoile pourpre" que nous avons cité plus haut et la démarche d'ensemble de "Noces". L'intégrité de ce dernier poème est assurée par la réunion

²⁷⁴ RH, p. 127.

²⁷⁵ EP, p. 166.

de toutes ses parties et de toutes ses dimensions; alors qu'un extrait de poème, si révélateur soit-il, ne jouit que d'une autonomie relative et, partant, d'une identité relative. Les rapports établis demeurent utiles mais ne doivent pas être surévalués.

Autant que les ressemblances, les différences peuvent être révélatrices. Dans les vers de "L'Etoile pourpre" que nous citons plus haut, le "nous" fait place à la solitude du "je". L'androgynisme est donc exclu de l'acte décrit. En outre, les significations impliquées dans la plongée, si profondes soient-elles, voient leur portée réduite par l'usage de l'imparfait de l'indicatif. Le caractère répétitif du verbe²⁷⁶ désamorce l'action qui contraste alors avec la démarche essentielle et en quelque sorte définitive de "Noces". Néanmoins, "ces vers extraits de "L'Etoile pourpre" apparaissent comme une amorce thématique par rapport à la démarche organisée et méthodique de l'avant-dernier poème du recueil.

Dans le troisième poème, intitulé "Le prix du don"²⁷⁷, d'autres éléments sont réunis qui annoncent "Noces":

...
Elle arrive elle vient
Elle m'arrache à mes déserts
Elle dénoue la corde de mon cou
Elle m'enveloppe de ses doux bras nus

Nous tremblons comme dans l'amour
Comme jusqu'au fond des âges

²⁷⁶ Le verbe "plonger" rend compte ici d'une action exercée à plusieurs reprises. Il reviendra un peu plus loin dans le poème. De plus, la situation antérieure de l'action permet de déduire qu'elle n'a donné lieu à aucun renversement majeur.

²⁷⁷ EP, p. 174-177.

Son flanc palpite comme la mer
 Son gémissement retrouve l'odeur
 Le balancement des marées souveraines
 Les cris les cris
 Et c'est alors la grande paix ténébreuse²⁷⁸

L'union amoureuse vient s'associer au milieu marin. Et l'usage du "nous" établit sa signification en relation étroite avec cette union puisqu'il est confiné à la strophe qui en rend compte. Comme dans "Noces", des rapports étroits se tracent entre "l'amour", le "fond des âges", la "mer" et les "marées"²⁷⁹. L'union amoureuse interrompt momentanément la solitude du "je". Par la suite surgit la "paix ténébreuse" qui déclenche le retour aux conditions antérieures à l'union. Dans "Noces", l'instauration des ténèbres sera au contraire souhaitée par les sujets.

Dans le poème "Le songe"²⁸⁰, on rapproche deux termes-clés de "Noces":

La source jaillissante
 Le feuillage qui frémit
 La mer balancée
 O noces inconsidérées²⁸¹

Des liens aussi évidents laissent croire à un rapport de nécessité entre ces pôles fondamentaux²⁸². Mais l'examen du contexte n'autorise pas une telle affirmation. "Petit poème pour demain"²⁸³ présente une des-

278 EP, p. 190-191.

279 Dans le poème "Les jours verts" (EP, p. 192-194), le syntagme "au fond des âges" sera suivi immédiatement d'une triple occurrence de la mer.

280 EP, p. 190-191.

281 EP, p. 190.

282 Dans le poème "Cris" (p. 243) qui ferme le recueil, le processus est inversé. La mention de "jeunes époux" est suivie d'une double occurrence de "mer".

283 EP, p. 199-201.

cription attentive de l'union amoureuse où la mer n'est mentionnée qu'épisodiquement. Comme dans "Noces", la démarche du "nous" se veut libératrice. Mais les profondeurs marines sont remplacées par le milieu aérien. C'est la "flamme la plus douce" d'une "belle étoile la plus jeune" qui "enveloppe" les sujets. La démarche décrite est résolument amoureuse: on note la triple occurrence du syntagme "mon cher amour", placé en position privilégiée. Cette observation permet de souligner indirectement un aspect du poème "Noces" qui échappe parfois à la lecture: pas une seule fois il n'y est fait mention d'amour. Les déductions concernant l'union amoureuse ne sont donc basées que sur certaines analogies. En même temps, le lyrisme de "Petit poème pour demain" tranche avec la froideur descriptive et le caractère technique de "Noces". Véritable quête d'affranchissement, le poème présente une dénonciation des contraintes et des éléments négatifs du monde en même temps qu'il décrit l'harmonie anticipé. Car il s'agit bien d'anticipation, comme l'indique le titre même du poème. Dans les dernières strophes de "Petit poème pour demain", le passage du présent au futur s'effectue à deux reprises. Les derniers vers renvoient par leurs similitudes à la dernière séquence du poème "Noces". Et les deux poèmes se terminent, non par l'instauration de l'harmonie, mais par l'anticipation d'une "délivrance" et d'une régénération totales. Le règne des apparences de la mort, qui suit l'union amoureuse²⁸⁴, se transfigure pour l'annonce du salut.

284 Cette caractéristique sera aussi décrite dans le poème "Cris" (p. 245), qui ferme L'Etoile pourpre.

La plongée ne commande donc pas nécessairement la participation de toutes les données majeures réunies dans "Noces"²⁸⁵. Dans "Poème vingt-cinq", elle représente une recherche aux résultats hypothétiques:

Plongeons dans les mers magiques
 Peut-être saisirons-nous
 Le signe perdu
 Parmi ces monstres que l'homme
 N'a pas réussi d'assassiner²⁸⁶

Comme dans "Noces", l'ordre négatif du monde est relié dans une certaine mesure au comportement de l'homme. Dans cette optique, le milieu marin apparaît comme un terrain "vierge", épargné partiellement et privilégié, lieu favorable à toute quête franche et sans concessions.

L'examen thématique de la plongée révèle donc sa présence exclusive dans L'Etoile pourpre, conférant ainsi une autonomie plus grande au recueil. Mais il appert aussi de cette exploration que l'originalité de "Noces" résulte de l'apport de toutes les structures qui y sont mises à jour. L'agencement des données du poème est unique et ne peut être déduit d'un examen des autres poèmes de l'oeuvre. Et si l'autonomie de chacun des recueils est réelle, celle de chacun des poèmes l'est tout autant. Si la démarche poétique de "Noces" peut être éclairée par les autres poèmes, elle ne produit pas moins ses propres lois qui englobent les diverses structures identifiables et fondent une nouvelle structure globale et unique.

Certes, la structure initiatique d'abord, et celles du baptême, du

²⁸⁵ Dans le poème "Le flot" (p. 185), l'acte de plongée, effectué par le "je", se rattache même à des valeurs négatives.

²⁸⁶ EP, p. 207.

retour au temps mythique et de l'androgynie "sauvent" la plongée qui risquerait autrement de n'être qu'un acte régressif. Mais réciproquement, la plongée "incarne" ces structures mythiques et leur assure une actualisation, un fondement existentiel.

Tout poème réduit à une formalisation n'existe plus. Ainsi, dans le poème "Noces", l'enrichissement résulte de la nouvelle mise en oeuvre. Ce rapport de forces et de significations inédit remet finalement en cause l'organisation du monde et la condition humaine en général. Loin de réunir un ensemble de concepts désincarnés, le poème exprime une aventure humaine et lui confère une valeur d'exemplarité par l'apport fusionné des structures mythiques et de l'individuation.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie n'entend pas être exhaustive. On consultera avec profit les sources suivantes:

Blais, Jacques, Présence d'Alain Grandbois, avec quatorze poèmes parus de 1956 à 1969, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, VIII, 260 pages, p. 249-259.

Gagnon, Huguette, Bibliographie analytique d'Alain Grandbois, Université Laval, 29 déc. 1964, XI, 120 pages.

Leblanc, Léopold, Poésie et thématique d'Alain Grandbois, Université de Caen, thèse de doctorat, (s.d.), 424 pages, p. 361-423.

I. OEUVRES D'ALAIN GRANDBOIS

Né à Québec, Louis Jolliet, Paris, Messein, 1933, 256 pages. Réédité à Montréal, Fides, 1948, 207 pages.

Poèmes, Hankéou (Chine), 1934, 32 pages.

Les Voyages de Marco Polo, Montréal, Valiquette, 1941, 229 pages. Réédité à Montréal, Fides, 1969, 174 pages.

Les Iles de la nuit, Montréal, Parizeau, 1944, 135 pages. (Illustrations d'Alfred Pellan.)

Avant le chaos, Montréal, Ed. Modernes, 1945, 201 pages. Réédité à Montréal, HMH, 1964, 276 pages. (Edition augmentée de quatre nouvelles.)

Rivages de l'homme, Québec, (s.é.), 1948, 96 pages.

L'Etoile pourpre, Montréal, l'Hexagone, 1957, 79 pages.

Poèmes, (Les Iles de la nuit, Rivages de l'homme, l'Etoile pourpre),
Montréal, l'Hexagone, 1963, 251 pages. (2^e éd., 1967. Edition
de luxe publiée à Montréal, Fides, 1970, 259 pages.)

Visages du monde, Images et souvenirs de l'entre-deux-guerres, Montréal,
HMH, 1971, 378 pages. (Présenté par Léopold Leblanc.)

II. OUVRAGES ET THESES CONSACRES A GRANDBOIS

Baudot, Jean, Dictionnaire du vocabulaire d'Alain Grandbois, Montréal, Centre de Calcul de l'Université de Montréal, 1966, 903 pages.

Beauchemin, Normand, Recherches sur l'accent d'après des poèmes d'Alain Grandbois, Etude acoustique et statistique, Québec, Presses de l'Université Laval, 1970, 188 pages.

Blais, Jacques, Présence d'Alain Grandbois, avec quatorze poèmes parus de 1956 à 1969, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, VIII, 261 pages.

Brault, Jacques, Alain Grandbois, Montréal, Fides, 1958, 95 pages. (Collection "Classiques canadiens". Nouvelle édition, revue et corrigée, 1967.)

Id., Alain Grandbois, Paris, Seghers, 1968, 186 pages. (Collection "Poètes d'aujourd'hui".)

Dallard, Sylvie, L'Univers poétique d'Alain Grandbois: symbolique et signification ou l'Itinéraire spirituel d'un poète, Ecole des Gradués de l'Université Laval, thèse de maîtrise, mars 1970, XII, 154 pages.

Id., L'Univers poétique d'Alain Grandbois, Sherbrooke, Ed. Cosmos, 1976, 135 pages.

Fournier, Claude, Le Paysage de l'amoureuse dans la poésie d'Alain Grandbois, Université du Québec à Trois-Rivières, thèse de maîtrise, février 1972, IV, 97 pages.

Gagnon, Huguette, Bibliographie analytique d'Alain Grandbois, Université Laval, 29 déc. 1964, XI, 120 pages.

Gallays, François, Les Mots et les images dans la poésie d'Alain Grandbois, Université d'Ottawa, thèse de doctorat, 1971, XVI, 287 pages.

Greffard, Madeleine, Alain Grandbois, Montréal, Fides, 1975, 191 pages. (Collection "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui".)

Leblanc, Léopold, Alain Grandbois ou la tentation de l'absurde, Université de Montréal, thèse de maîtrise, 1957, 108 pages.

Id., Poésie et thématique d'Alain Grandbois, Université de Caen, thèse de doctorat, (s.d.), 424 pages.

III. ARTICLES CONSACRES A GRANDBOIS

Audejean, Christian, "Alain Grandbois: Poèmes", dans Esprit, janvier 1964, p. 143-146.

Baillargeon, Samuel, Littérature canadienne-française, Montréal, Fides, 1967, p. 343-348.

Blain, Maurice, "Adieu à une civilisation intérieure", dans Cité libre, no 71, 1964, p. 30-32. (Repris dans Approximations, Essais, Montréal, HMH, 1967, p. 199-203.)

Brault, Jacques, "Etude d'auteurs: Alain Grandbois", dans Lectures, 1^{er} avril 1958, p. 227-228.

Id., "Le Temps irréversible", dans Liberté 60, nos 9-10, mai-août 1960, p. 166-173.

Id., "Une poésie du risque", dans Culture vivante, no 1, 1966, p. 44-45.

Brunet, Berthelot, Histoire de la littérature canadienne-française, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1946, p. 105.

En collaboration, "Témoignages" (Alfred Desrochers, Wilfrid Lemoyne, Yves Préfontaine, Pierre Trottier, Michèle Lalonde, Jacques Godbout), dans Liberté 60, mai-août 1960, p. 179-188.

Derome, Gilles, "Confrontation d'Alain Grandbois", dans Cité libre, novembre 1963, p. 26-28.

Dostie, Gaétan, "Alain Grandbois aux Rivages de l'homme", dans Le Jour, vol. 2, no 20, 22 mars 1975, p. 13. (Témoignages de Gilles Henault, Michèle Lalonde, Jacques Brault, Jean-Guy Pilon.)

Dubé, Gilles, "L'Univers poétique d'Alain Grandbois, 'Le rêve s'empare...'", dans les Cahiers François-Xavier Garneau, septembre 1969, p. 71-80.

Dubé, Marcel, "Alain Grandbois ou l'amour de la vie", conférence résumée par Christian Brunelle-Garon dans Le Soleil, 13 décembre 1966, p. 28. (Parue intégralement dans Marcel Dubé, Textes et documents, Leméac, 1968, p. 64-72, et dans l'Action, 24 janvier 1970, p. 18.

Dubreuil-Préfontaine, Yves, "Divagations sur Alain Grandbois", dans Le Quartier latin, 15 décembre 1955, p. 12.

- Dugas, Marcel, "Né à Saint-Casimir, M. Alain Grandbois", dans Approches, Québec, Ed. du Chien d'or, 1942, p. 41-64.
- Dussault, Jean-Claude, "Alain Grandbois pour la suite du monde...", dans La Presse, vol. 91, no 69, 22 mars 1975, p. D-2.
- Emmanuel, Pierre, "Le Droit à l'universel", dans Liberté 60, mai-août 1960, p. 154-155.
- Ethier-Blais, Jean, "Alain Grandbois", dans Signets III, Montréal, Cercle du Livre de France, 1973, p. 207-214.
- Gallays, François, "Alain Grandbois", dans Archives des lettres canadiennes, t. IV: la Poésie, Montréal, Fides, 1969, p. 333-344.
- Garneau, René, "Littérature canadienne: Alain Grandbois et la familiarité de la mort", dans les Cahiers de l'Ouest, no 3, juillet 1954, p. 24-26.
- Id., "Alain Grandbois, rue Racine", dans Liberté 60, nos 9-10, mai-août 1960, p. 174-178. (Repris dans Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p. 19-22.)
- Gendreau, Roland, "Alain Grandbois, ensorcelé des îles", dans Reflets, vol. I, no 1, décembre 1951, p. 23-31.
- Grandpré, Pierre de, "L'Etoile pourpre", dans Dix ans de vie littéraire au Canada français, Montréal, Beauchemin, 1966, p. 32-38.
- Houle, Jean-Pierre, "Les Poèmes d'Alain Grandbois", dans l'Action nationale, no 33, janvier 1949, p. 26-33.
- Labelle, Guy, "Le Thème de la neige chez Alain Grandbois", dans Lettres et écritures, vol I, no 2, février 1964, p. 22-30.
- Lalonde, Michèle, "Présence de la femme", dans Liberté 60, nos 9-10, mai-août 1960, p. 156-160.
- Lebel, Maurice, D'Octave Crémazie à Alain Grandbois, Québec, Ed. de l'Action, 1963, p. 272-285.
- Marcotte, Gilles, "Alain Grandbois, une poésie attentive à toutes les voix du monde", dans Québec '64, mai 1964, p. 14-20.
- Id., "Alain Grandbois", dans Une Littérature qui se fait, Montréal, HMH, 1966, p. 243-256. (Nouvelle édition augmentée, 1968, p. 257-270.)
- Id., "Alain Grandbois", dans Le Temps des poètes, Description critique de la poésie actuelle au Canada français, Montréal, HMH, 1969, p. 52-60.

- Ouellette, Fernand, "Il est d'étranges destins", dans Liberté 60, nos 9-10, mai-août 1960, p. 149-153.
- Pilon, Jean-Guy et Miron, Gaston, "Alain Grandbois et les jeunes poètes", dans Amérique française, vol. XII, 1954, p. 473-476.
- Pilon, Jean-Guy, "Un Geste nécessaire", dans Liberté 60, nos 9-10, mai-août 1960, p. 147.
- Poulin, Gabrielle, "La Poésie d'Alain Grandbois, une tour dressée aux mains du silence", dans Relations, janvier 1970, p. 22-23.
- Racette, Jacques-Thomas, "Rivages de l'homme", dans La Revue dominicaine, vol. 55, no. 1, 1949, p. 167-171.
- Robert, Guy, "Rivages de l'amour dans la poésie d'Alain Grandbois", dans La Revue dominicaine, septembre 1961, p. 84-96.
- Id., "Présence d'un poète: Alain Grandbois", dans Le Devoir, 20 octobre 1962, p. 29.
- Id., "Rencontre avec Alain Grandbois", dans Littérature du Québec, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 43-49. (Repris dans Littérature du Québec, poésie actuelle, Montréal, Librairie Déom, 1970, p. 28-37.
- Sylvestre, Guy, "Lettre à Jean-Guy Pilon sur l'homme sans rivages", dans Liberté 60, nos 9-10, mai-août 1960, p. 162-165. (Repris dans Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p. 87-90.
- Tougas, Gérard, Histoire de la littérature canadienne-française, 4^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 206-208.
- Vachon, André, "Alain Grandbois, explorateur", dans Relations, novembre 1963, p. 329.
- Viatte, Auguste, Histoire littéraire de l'Amérique française, des origines à 1950, Québec et Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 197-198.
- Wyczynski, Paul, "Alain Grandbois", dans Poésie et symbole, Montréal, Librairie Déom, 1965, p. 225-228.

IV. OUVRAGES ET ARTICLES GENERAUX

Albouy, Pierre, Mythes et mythologies dans la littérature française, Paris, Armand Colin, 1969, 340 pages.

Alquié, Ferdinand, Le Désir d'éternité, Paris, Presses Universitaires de France, (1943), 1968, VIII, 148 pages.

Bachelard, Gaston, L'Intuition de l'instant, Paris, Stock, (1932) 1966, 153 pages. (Coll. "Médiations")

Id., L'Eau et les rêves, Paris, José Corti, 1942, 267 pages.

Id., La Psychanalyse du feu, Paris, Gallimard, (1949), 1965, 185 pages. (Coll. "Idées", no 73.)

Id., La Poétique de l'espace, Paris, Presses Universitaires de France, (1957), 1972, 215 pages.

Id., La Poétique de la rêverie, Paris, Presses Universitaires de France, (1960), 1965, 185 pages.

Bally, Charles, Traité de stylistique française, Genève, Georg et Paris, Klincksieck, 1951, 2 vol., 331, 264 pages.

Barthes, Roland, Le Degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, (1953), 1972, 190 pages. (Coll. "Points", no 35.)

Id., Critique et vérité, Paris, Seuil, 1966, 79 pages.

Id., "Introduction à l'analyse structurale des récits", dans Communications, no 8, 1969, p. 1-27.

Id., S/Z, Paris, Seuil, 1970, 278 pages.

Bataille, Georges, Théorie de la religion, Paris, Gallimard, 1973, 159 pages. (Coll. "Idées", no 306.)

Béguin, Albert, L'Ame romantique et le rêve, Paris, José Corti, (1939) 1967, XVII, 416 pages.

Id., Création et destinée, Essais de critique littéraire, Paris, Seuil, 1973, 317 pages.

Bernis, Jeanne, L'Imagination, Paris, Presses Universitaires de France, (1954), 1964, 120 pages. (Coll. "Que sais-je?", no 649.)

- Besette, Gérard, Les Images en poésie canadienne-française, Montréal, Beauchemin, 1960, 282 pages.
- Bremond, Claude, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, 350 pages.
- Caillois, Roger, Les Jeux et les hommes, Paris, Gallimard, (1958), 1967, 378 pages. (Coll. "Idées", no 125.)
- Id., L'Homme et le sacré, Paris, Gallimard, (1950), 1970, 246 pages. (Coll. "Idées", no 24. Ed. augmentée de trois appendices.)
- Caminade, Pierre, Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970, 160 pages.
- Cirlot, J.E., A Dictionary of symbols, New York, Philosophical Library, 1962, LIV, 400 pages.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, 233 pages.
- Coyaud, Maurice, Linguistique et documentation, Paris, Larousse, 1972, 173 pages.
- Cressot, Marcel, Le Style et ses techniques, Précis d'analyse stylistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1947, 253 pages. (7^e éd. revue et augmentée par Laurence Gallo, 1971, 342 pages.)
- Delbouille, Paul, Poésie et sonorités, La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 267 pages.
- Derrida, Jacques, L'Écriture et la différence, Paris, Seuil, 1967, 433 pages.
- Diegez, Manuel de, L'Ecrivain et son langage, Paris, Gallimard, 1960, 340 pages.
- Ducrot, O., Todorov, T., Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 470 pages.
- Dufrenne, Mikel, Le Poétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, 196 pages.
- Dupriez, Bernard, L'Étude des styles, Paris, Didier, (1969), 1971, 366 pages. (Ed. augmentée d'une étude sur le style de Paul Claudel.)
- Durand, Gilbert, L'Imagination symbolique, Paris, Presses Universitaires de France, (1964), 1968, 129 pages. (Coll. "Initiation philosophique", no 66.)

- Id., Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, 350 pages.
- Eco, Umberto, L'Oeuvre ouverte, Paris, Seuil, 1965, 316 pages. (Trad. de Chantal Roux de Bézieux.)
- Id., La Structure absente, Paris, Mercure de France, 1972, 447 pages. (Trad. de Uccio Esposito-Torrigiani.)
- Eliade, Mircea, Images et symboles, Paris, Gallimard, 1952, 238 pages.
- Id., Mythes, rêves et mystères, Paris, Gallimard, (1957), 1972, 280 pages. (Coll. "Idées", no 271.)
- Id., Naissances mystiques, Paris, Gallimard, 1959, 275 pages.
- Id., Méphistophélès et l'androgynie, Paris, Gallimard, 1962, 272 pages.
- Id., Aspects du mythe, Paris, Gallimard, (1963), 1966, 248 pages. (Coll. "Idées", no 32.)
- Id., Traité d'histoire des religions, Paris, Payot, (1964), 1970, 393 pages.
- Id., Le Sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, 187 pages. (Coll. "Idées", no 76.)
- Id., Le Mythe de l'éternel retour, Paris, Gallimard, 1969, 188 pages. (Coll. "Idées", no 191.)
- Id., La Nostalgie des origines, Paris, Gallimard, 1971, 337 pages.
- Id., Religions australiennes, Paris, Payot, 1972, 200 pages. (Coll. "Petite bibliothèque Payot", no 206.)
- Eliot, T.S., De la Poésie et de quelques poètes, Paris, Seuil, 1964, 252 pages. (Trad. de Henri Fluchère.)
- Frye, Northrop, Anatomie de la critique, Paris, Gallimard, 1969, 454 pages. (Trad. de Guy Durand.)
- Genette, Gérard, Figures, Essais, Paris, Seuil, 1966, 267 pages.
- Id., "Frontières du récit", dans Communications, no 8, 1969, p. 152-163.
- Id., Figures II, Essais, Paris, Seuil, 1969, 295 pages.
- Id., Figures III, Paris, Seuil, 1972, 286 pages.
- Grammont, Maurice, Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, Paris, Delagrave, (1937), 1967, 508 pages.

Greimas, A.J., Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, 262 pages.

Id., "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", dans Communications, no 8, 1969, p. 28-60.

Id., Du Sens, Essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1970, 315 pages.

Greimas, A.J., et coll., Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, 239 pages.

Guiraud, Pierre, Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry, Paris, Klincksieck, 1953, 245 pages.

Id., Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1969, 285 pages.

Guiraud, P., Kuentz, P., La Stylistique, Lectures, Paris, Klincksieck, 1970, 327 pages.

Heidegger, Martin, Approche de Hölderlin, Paris, Gallimard, 1962, 196 pages.

Hjelmslev, Louis, Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, Ed. de Minuit, 1968-1971, 233 pages. (Trad. de Una Canger.)

Id., Essais linguistiques, Paris, Ed. de Minuit, 1971, 281 pages.

Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, 260 pages. (Trad. de Nicolas Ruwet.)

Id., Questions de poétique, Paris, Seuil, 1973, 510 pages.

Jung, C.G., Kérényi, Ch., Introduction à l'essence de la mythologie, Paris, Payot, 1968, 252 pages. (Coll. "Petite Bibliothèque Payot", no 124.)

Jung, C.G., L'Homme à la découverte de son âme, Paris, Payot, (1962), 1970, 347 pages. (Coll. "Petite Bibliothèque Payot", no 53.)

Lévi-Strauss, Claude, Anthropologie structurale, Paris, Plon (1958), 1971, II, 452 pages.

Id., Mythologiques I Le Cru et le cuit, Paris, Plon, 1964, 402 pages.

Id., Mythologiques II Du Miel aux cendres, Paris, Plon, 1966, 450 pages.

Id., Mythologiques III L'Origine des manières de table, Paris, Plon, 1968, 478 pages.

Id., Mythologiques IV L'Homme nu, Paris, Plon, 1971, 688 pages.

- Id., Anthropologie structurale deux, Paris, Plon, 1973, 450 pages.
- Major, Jean-Louis, "Saint-Denys Garneau et la poésie", dans Etudes françaises, vol VIII, no 2, mai 1972, p. 176-194.
- Marouzeau, Jules, Précis de stylistique française, Paris, Masson, 1969, 191 pages.
- Martinet, André, Eléments de linguistique générale, Paris, Armand Colin, 1960, 224 pages.
- Michaud, Guy, L'Oeuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1957, 271 pages.
- Millet, L., Varin d'Ainvelle, M., Le Structuralisme, Paris, Ed. Universitaires, 1972, 135 pages.
- Morier, H., Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Presses universitaires de France, 1961, 491 pages.
- Mounin, Georges, Introduction à la sémiologie, Paris, Ed. de Minuit, 1970, 249 pages.
- Onimus, Jean, La Connaissance poétique, Paris, Desclée De Brouwer, 1966, 256 pages.
- Id., La Communication littéraire, Paris, Desclée de Brouwer, 1970, 206 pages.
- Piaget, Jean, Le Structuralisme, Paris, Presses Universitaires de France, (1968), 1970, 128 pages. (Coll. "Que sais-je?", no 1311.)
- Poulet, Georges, Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1950, 468 pages.
- Id., La Distance intérieure, Paris, Plon, 1952, 357 pages.
- Id., Le Point de départ, Paris, Plon, 1964, 237 pages.
- Propp, Vladimir, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1970, 255 pages. (Coll. "Points", no 12.)
- Pound, Ezra, ABC de la lecture, Paris, Gallimard, 1966, 188 pages. (Coll. "Idées", no 145. Trad. de Denis Roche.)
- Raymond, Marcel, De Baudelaire au surréalisme, Paris, José Corti, (1933), 1962, 378 pages.
- Richard, Jean-Pierre, Poésie et profondeur, Paris, Seuil, 1955, 253 pages.
- Id., Onze études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, 1964, 302 pages.

- Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, 365 pages.
- Rousset, Jean, Forme et signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, José Corti, 1962, XXVI, 197 pages.
- Ruwet, N., "Limites de l'analyse linguistique en poésie", dans Langages, no 12, décembre 1968, p. 56-70.
- Sartre, Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature, Paris, NRF, (1948), 1972, 375 pages. (Coll. "Idées", no 58.)
- Saussure, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1972, XVIII, 510 pages. (Ed. critique préparée par Tullio de Mauro.)
- Sperber, Dan, "Le Structuralisme en anthropologie", dans Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris, Seuil, 1968, p. 167-238.
- Spire, André, Plaisir poétique et plaisir musculaire, Paris, José Corti, 1949, 574 pages.
- Starobinski, Jean, Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle, Paris, Gallimard, 1971, 457 pages. (Coll. "Tel", no 6.)
- Sumpf, Joseph, Introduction à la stylistique du français, Paris, Larousse, 1971, 188 pages.
- Todorov, Tzvetan, Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967, 119 pages.
- Id., "Poétique", dans Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris, Seuil, 1968, p. 97-166.
- Id., "Les Catégories du récit littéraire", dans Communications, no 8, 1969, p. 125-151.
- Id., Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971, 255 pages.
- Vachon, G.-André, Le Temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel, Paris, Seuil, 1965, 455 pages.
- Id., "Le Conflit des méthodes", dans Etudes françaises, vol. II, no 2, juin 1966, p. 191-216.
- Id., "Le Merveilleux dans la poésie québécoise", dans Le Merveilleux, Deuxième colloque sur les religions populaires, 1971, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p. 131-140.
- Van der Leeuw, G., La Religion dans son essence et ses manifestations, Paris, Payot, 1970, 693 pages.

Coll., Polarité du symbole, Paris, Desclée De Brouwer, 1960, 250 pages.

Coll., Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, 318 pages. (Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson.)

Coll., Les Chemins actuels de la critique, Paris, Plon, 1968, 312 pages. (Coll. 10/18, nos 389-390. Sous la direction de Georges Poulét.)

Coll., Qu'est-ce que le structuralisme?, Paris, Seuil, 1968, 446 pages. (Textes de Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Moustafa Safouan, François Wahl.)

Coll., "La Stylistique", revue, Langue française, no 3, septembre 1962, 128 pages.

Coll., L'Express va plus loin avec ces théoriciens, Paris, Laffont, 1973, 466 pages.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

1

CHAPITRE I

Le feu gris

8

Mise en position du texte. Divisions du poème. Analyse littérale. Rôle du feu. Unité des séquences. Temps du poème. Activité et passivité. Mort et dépouillement. Refus de la vie partielle. Pronoms personnels. Androgynie. Feu et conscience. Modèles de récits mythiques.

CHAPITRE II

Demain seulement

84

Mise en position du texte. Divisions du poème. Analyse littérale. Rôle de la pluie. Refus de la mort. Apparences trompeuses de victoire. Emotion. Unité des séquences. Temps du poème et polarités. Conscience et existence. Dimensions temporelles. Structures mythiques. Initiation. Modèles de récits mythiques. Transgression. Attitude face à la mort.

CHAPITRE III

Noces

176

Mise en position du texte. Divisions du poème. Analyse littérale. Absence d'émotion. Unité des séquences. Volonté active et passivité. Mouvement. Ombre. Union amoureuse. Initiation. Baptême. Plongée dans l'être. Retour au temps mythique des origines. Androgynie et totalité. "Je" narrateur. Quête de sens.

SYNTHÈSE

Structures poétiques et structures
mythiques

250

Définition de la structure. Symboles.
Structures mythiques et poésie. "Le
feu gris...": feu; relation "je - tu"
et "nous"; conscience régressive.
"Demain seulement": transgression;
présent, passé, futur; intransigeance.
"Noces": mer et plongée; union amou-
reuse.

BIBLIOGRAPHIE

299