



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

LECTURE DE RIVAGES DE L'HOMME D'ALAIN GRANDBOIS

par Yves Bolduc

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

Ottawa, Canada, 1980

© Y. Bolduc, Ottawa, Canada, 1980

R E C O N N A I S S A N C E

Monsieur Jean-Louis Major, professeur à l'Université d'Ottawa, a dirigé cette thèse.

Qu'il veuille trouver ici l'expression de ma plus vive gratitude pour la rigueur, la précision et la générosité de ses observations.

Sa connaissance éclairée et sa fervente admiration de l'oeuvre d'Alain Grandbois, ont été pour moi un précieux stimulant.

Je veux remercier aussi Madame Jeanne Grandbois Drouin qui m'a aimablement autorisé à consulter les manuscrits de son frère, à la Bibliothèque nationale du Québec.

REFERENCES

Toutes les références renvoient à la plus récente édition des poèmes d'Alain Grandbois:

Poèmes (Les Iles de la nuit, Rivages de l'homme, L'Etoile pourpre, Poèmes épars), Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1979, 258p.

Pour distinguer le titre du recueil que nous étudions et le titre du dernier poème, signalons que le premier est toujours souligné (Rivages de l'homme) et le second toujours présenté entre guillemets ("Rivages de l'homme").

Comme deux poèmes portent le même titre, "Poème", nous les distinguons par leur ordre d'apparition dans le recueil, écrivant "Poème 5" et "Poème 16".

Les documents sont identifiés d'après leur classement à la Bibliothèque Nationale du Québec dont on trouvera tout le détail dans le fascicule préparé par Danielle Rompré, Fonds Alain Grandbois, Montréal, BNQ, 1977, 106p.

INTRODUCTION

Cette thèse propose une lecture critique de Rivages de l'homme d'Alain Grandbois. Entre les Iles de la nuit et l'Etoile pourpre, ce recueil se distingue par son langage plus mesuré, plus secret peut-être. Quand il paraît, en 1948, l'accueil est favorable quoique réservé, au dire de Jacques Blais. Le même critique ajoute: "C'est sans doute que le nouveau recueil est plus savant encore que les Iles de la nuit. Une totale maîtrise s'y exerce tant sur la matière que sur la manière. Les hantises, les excès et les violences du premier livre sont ici également présents, mais mieux dissimulés. De la même façon, l'étonnante qualité de l'expression passe inaperçue à la première lecture¹." "Grandbois y tient un langage d'une grande rigueur", écrit de son côté Jacques Brault².

Ces qualités de "totale maîtrise", de "rigueur", et d'"étonnante qualité de l'expression" nous ont poussé à entreprendre l'étude de ce recueil. Il nous intéressait de voir

1. Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, Québec, P.U.L., 1974, p.149.

2 Jacques Brault, Alain Grandbois, Paris, Seghers, 1968, p.26.

comment ces qualités se manifestaient dans chaque poème.

En parcourant les études consacrées à Grandbois, on constate vite que les poèmes des Iles de la nuit semblent avoir la faveur des lecteurs. Malgré leur étonnante qualité, les poèmes des Rivages de l'homme n'ont fait l'objet d'aucune étude publiée. Seul "Demain seulement", considéré il est vrai comme l'un des grands poèmes de Grandbois, a été minutieusement étudié par Claude Fournier dans sa thèse de doctorat³. En règle générale, Rivages de l'homme est laissé dans l'ombre. On cite "Demain seulement", quelquefois "Poème"⁽¹⁶⁾⁴, "l'Aube ensevelie"⁵ et plus rarement "Rivages de l'homme"⁶. La plupart des autres poèmes sont pratiquement inconnus, si on se fie aux critiques publiées.

La première étude sérieuse d'ensemble de ce recueil est celle de Jacques Blais dans son livre Présence d'Alain Grandbois. Le critique voit le recueil comme "un livre de transition" (p.152). Il note qu'à l'instar des Iles de la nuit

3 Claude Fournier, Alain Grandbois: poésie et structures mythiques, thèse inédite de Ph.D., Université d'Ottawa, 1978, 313p., surtout les pages 83-175.

4 André Brochu, L'instance critique, Montréal, Leméac, 1974, p.335-336.

5 Jacques Brault, "Le secret d'amour dans la lyrique courtoise", dans Bruno Roy, L'érotisme au Moyen Âge, Montréal, Ed. de l'Aurore, 1977, p.23-33.

6 Le poème "Rivages de l'homme" a servi de base à une composition musicale de Serge Garant, intitulée Rivages.

Rivages de l'homme est une "protestation contre la domination du temps" (p.152), mais qu'il est aussi un livre de la douceur de l'oubli, un "livre de joie" (p.160). Il remarque encore que "tout ce qui concerne la forme est comme ramené à mesure humaine et dénote un constant souci d'harmonie en même temps que le besoin d'un rythme apaisant" (p.157).

Rivages de l'homme poursuit l'oeuvre commencée avec les Iles de la nuit tout en la renouvelant; le poète (y) prouve qu'il maîtrise, jusque dans ses moindres nuances et subtilités, les ressources du langage⁷; le recueil constitue, à notre avis, un ouvrage trop peu étudié: tout cela nous a incité à entreprendre l'analyse détaillée de ces dix-huit poèmes.

*

* *

Une lecture critique de Rivages de l'homme, avons-nous dit. Cette affirmation exige aujourd'hui quelques précisions. Faisant le commentaire d'un verset de Saint-John Perse où le poète parle de "/sa/ chienne d'Europe qui fut blanche",

⁷ Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, p.158.

Roger Caillois écrit:

Je sais que nombre de ceux qui, d'ordinaire, commentent les poèmes se préoccuperaient davantage de savoir si le poète laissa véritablement en Europe une chienne blanche ou s'il ne conviendrait pas plutôt de voir là on ne sait quelle incertaine réminiscence littéraire, celle du chien d'Ulysse par exemple. Mais quelle importance pour l'oeuvre, pour le résultat ? C'est la structure intrinsèque du poème qu'il s'agit d'élucider et d'où vient son efficace, bien plus que l'origine des éléments qui s'y trouvent employés. Cependant l'habitude est prise de s'intéresser à l'auteur, non à son texte: à sa biographie plus qu'à son esthétique. D'où l'étude des sources, la recherche des influences, l'inquisition des complexes, et une variété d'investigations où il n'est à la fin qu'une donnée à rester dans l'ombre: l'ouvrage achevé et l'art singulier qui le fit ce qu'il est⁸.

La dernière phrase définit ce que nous avons visé par l'étude de Rivages de l'homme. Nous voulons comprendre "l'ouvrage achevé et l'art qui le fit ce qu'il est". Ce que nous avons voulu élucider, "c'est la structure intrinsèque

8 Poétique de St-John Perse, Paris, Gallimard, 1954, p.109.

du poème... et d'où vient son efficace". Le terme structure, ici, n'a pas tout à fait le sens caractérisé que lui donne le structuralisme. Chaque poème produit sa signification. Il le fait selon un agencement de tous ses éléments. L'agencement et l'interaction des éléments entre eux constituent ce que nous entendons par structure. La détecter et dégager la signification du poème, voilà la perspective de notre lecture.

Pour y parvenir, nous avons privilégié la notion de "séquence". Le terme vient du vocabulaire utilisé pour l'analyse du récit. Roland Barthes, à la suite de Bremond, parle de la séquence comme d'un "groupement de fonctions"⁹. Le mot connote unité et autonomie. Todorov va dans le même sens¹⁰, de même que Greimas¹¹. Dans Essais de sémiotique poétique, parus sous la direction de Greimas, le mot est par deux fois

9 Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", dans Communications 8, Paris, Seuil, 1966, p.13.

10 Tzvetan Todorov, "Poétique" dans Qu'est-ce que le structuralisme ?, Paris, Seuil, 1968, p.133.

11 A.J. Greimas, Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques, Paris, Seuil, 1976, p.19-20. Greimas ne définit pas le terme "séquence" mais l'exemple qu'il donne, ce qu'il en dit, laisse comprendre qu'il a en tête à peu près la même définition du terme que celle que donnent les auteurs précités.

Adopter ici le terme séquence ne signifie pas que nous allons adopter tout le vocabulaire et toutes les méthodes d'analyse qui entourent le mot et la chose.

transposé dans l'analyse du poème. Claude Zilberberg l'emploie pour un poème de Rimbaud mais il ne définit pas le terme¹². Jean-Paul Dumont, utilisant aussi le mot dans un cas semblable, se contente de renvoyer aux définitions de Todorov¹³. Analysant un poème de Saint-Denys Garneau, Jean-Louis Major utilise aussi le terme de "séquence". Mais le mot vient cette fois du langage cinématographique et non du structuralisme. Le critique en donne la définition suivante: "Une séquence désigne donc ici une suite de vers ou de strophes constituant un tout sous le rapport d'une action poétique déterminée"¹⁴. Yves Laliberté l'emploie aussi pour l'étude d'un poème de Grandbois, "Le Rêve s'empare..." et il le fait dans une perspective nettement structuraliste¹⁵.

Le terme est donc employé dans l'analyse du poème. Il a une forte saveur structuraliste mais il n'est pas nécessairement lié à ce contexte. On pourrait employer le terme

12 Claude Zilberberg, "Un essai de lecture de Rimbaud: Bonne pensée du matin", dans A.J.Greimas, Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, p.140-154.

13 Jean-Paul Dumont, "Littéralement et dans tous les sens, essai d'analyse structurale d'un quatrain de Rimbaud", dans Greimas, Essais de sémiotique..., p.128 et 130.

14 Jean-Louis Major, "Saint-Denys Garneau", dans Le jeu en étoile. Etudes et essais, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1978, p.104.

15 Yves Laliberté, "Lecture structurale d'Alain Grandbois": le poème 18 des Iles de la nuit", dans Voix et images, vol. I, no 1 (septembre 1975), p.89-105.

"parties" ou "grandes divisions" au lieu de "séquences".

Mais les deux premiers sont beaucoup trop statiques; le terme "séquence" a l'avantage de suggérer, en plus de l'unité et de l'autonomie, un mouvement intérieur propre et une relation dynamique à l'ensemble. Car ce que l'on trouve au niveau des mots -- agencement, interaction -- se retrouve au niveau de l'ensemble du poème: des regroupements de contenu et d'expression sont agencés et entrent en interaction. Le poème est un tout articulé et la séquence correspond aux unités maximales selon lesquelles s'articule le poème. Et repérer les séquences ou, selon le langage structuraliste, découper le texte en séquences, constitue déjà un premier degré d'analyse.

Mais comment, précisément, délimiter ces unités maximales ? Pratiquement, on repère la séquence d'abord par ses différences d'avec le contexte immédiat, mais à la fin les contours étant à peu près délimités, il faut pour la caractériser découvrir ses caractères internes.

Quand on considère la séquence de l'intérieur, les caractères qui la délimitent peuvent appartenir soit au niveau sémantique, soit au niveau phonique, soit au niveau syntaxique soit enfin au niveau rythmique et prosodique. Un seul de ces aspects peut délimiter une séquence. La plupart du temps cependant il y a combinaison de plusieurs. Prenons en exemple le premier poème du recueil, "le Silence". Nous remarquons dès

la première strophe l'emploi de substantifs sans déterminants. Et ce phénomène est constant jusqu'à la sixième strophe (à l'exception d'une seule).. Nous remarquons aussi la juxtaposition non seulement entre les substantifs mais de plus entre les strophes, phénomène soutenu sur la même portion de texte. Ces deux caractères font de l'ensemble une vaste énumération. Les quatre dernières strophes n'ont plus ces caractères. Au contraire, des premières, elles sont fortement liées les unes aux autres par des liens logiques, par des reprises, par des répétitions. Par le fait même se trouvent caractérisées deux séquences: séquence I (strophes 1-6), séquence II (strophes 7-10). Le sémantique vient confirmer cette organisation du poème. Tout d'abord les termes de la première séquence, sans détermination, acquièrent une large extension et par conséquent se rapprochent de l'universalisation: ils ont valeur abstraite. Ils sont de plus très variés. Dans la seconde séquence, les termes sont fortement déterminés et ont valeur singulière: "Terre... ta surface...", les morts "ceux qui nous ont délivrés" et "nous" c'est-à-dire ceux qui ont été délivrés, ceux dont le coeur est assassiné par la surface ravagée de la Terre.

Autre exemple: au niveau syntaxique, la disjonction temporelle peut servir à distinguer des séquences. Ainsi dans "l'Ombre du songe", la première strophe est à l'imparfait, les trois suivantes au présent et les deux dernières revien-

nent à l'imparfait. Ce qui indique trois séquences. Mais pourquoi la première strophe et les deux dernières ne forment-elles pas une seule séquence ? A cause de la disjonction opérée par la seconde séquence. Car dans la notion de séquence, il faut inclure, en plus d'une certaine autonomie, l'idée de continuité. Dans le cas de ce poème, d'ailleurs, le sémantisme intervient pour les distinguer nettement. En effet, la première séquence accorde au "secret" des valeurs que vient relativiser, par une relation d'opposition, la dernière séquence. L'opposition signalée par le "mais", dans ce cas, vise bien plus la première séquence que celle qui précède immédiatement.

Cette dernière remarque pose le problème des critères de l'articulation des séquences. L'articulation met évidemment en jeu la disjonction et la conjonction. Elle se manifeste surtout au niveau syntaxique mais pas exclusivement. Dans "Rivages de l'homme", par exemple, aucun lien syntaxique n'est marqué entre la première séquence et la seconde, d'où disjonction entre elles. Mais en même temps, à un autre niveau, la conjonction se rétablit de deux façons: d'une part, entre les valeurs attachées à "ténèbres-voûtes-cercles", réalités de la première séquence, et celles qui relèvent de "colonne", réalité de la seconde, s'établit une relation d'opposition. D'autre part, ce rapport des contraires fait voir que le souhait émis en seconde séquence dépend de la perception intuitive -- et exprimée en métaphores -- qui s'est formulée en

la première séquence. La conjonction y est donc double.

A la fin de "Poème 5", la disjonction est très forte entre la seconde séquence et la troisième (constituée par la dernière strophe du poème): aucun lien syntaxique, renouvellement du vocabulaire et des images. On croirait à une disjonction totale. Mais la conjonction peut se rétablir: une telle rupture sémantique ne peut être surmontée que si l'on admet un rapport métaphorique entre la 3e séquence et les précédentes. En outre, certains rapprochements phoniques nous guident sur cette voie.

L'articulation des séquences n'est pas toujours indiquée par une absence de liens syntaxiques; il arrive souvent que les termes syntaxiques soient là et servent à marquer une disjonction sémantique comme dans "les Absentes", poème qui procède par renversements de situations.

Les séquences seront donc une notion et une réalité importantes pour l'analyse que nous entendons mener. Mais les séquences sont déjà une organisation du poème. Ce ne sont pas les premières réalités du poème auxquelles nous sommes confrontés. Avant elles, nous percevons d'abord des strophes. Et cela est d'autant plus vrai que tous les poèmes de Rivages de l'homme comportent des strophes. Celles-ci sont même très souvent régulières tout le long du poème comme dans "la Route secrète", "Libération", "la Capitale déchirée", "Poème 5", "la Danse invisible", "Chrysalide", "le Cerceau" et "l'Aube

ensevelie". En chacun de ces poèmes, le nombre de vers choisi pour la strophe est égal du début à la fin. Dans les autres poèmes du recueil, les strophes sont de longueurs variables à l'intérieur d'un même poème (de 2 à 18 vers). Il s'agit donc de se demander quelles sont les relations entre les strophes et les séquences.

Nous ne voulons pas livrer ici une étude d'ensemble de cette question mais seulement indiquer que ce rapport des strophes à la séquence est un élément constant des analyses que nous ferons. Considérons, à titre d'indication, le cas de la première séquence du "Silence". Elle comporte six strophes. Au plan syntaxique, une constante: chacune a comme point d'appui des substantifs sans déterminants, à l'exception de la troisième. Alors qu'on trouve partout des phrases du type: "Mouvements d'inflexibles secrets", on trouve à la troisième: "Les jungles peuplées... n'ont rien ajouté" et "La défaite de l'ombre... fondait..." Au plan sémantique, on note une très grande variété de "sujets". Mais comment se comportent ces strophes à l'intérieur de la séquence qu'elles forment ? En vertu des valeurs qu'elles véhiculent, de certaines marques de texte, il est possible de distinguer trois blocs: 1-3, puis 4-5, et enfin 6; en un second temps, on peut les regrouper encore en deux larges segments: 1-3 puis 4-6. Les strophes sont donc ici des unités à l'intérieur de l'organisation de la séquence et de son articulation interne. La séquence tire sa signification des multiples réseaux qui s'instaurent entre les

strophes et chaque strophe trouve son sens dans ces réseaux. Ces quelques remarques ne suffisent évidemment pas à établir tous les aspects du rôle des strophes à l'intérieur de la séquence. Elles sont à compléter par les cas particuliers développés dans chaque analyse.

Le jeu des séquences et, à l'intérieur de celles-ci, l'agencement des strophes ont été pour nous le moyen privilégié de trouver comment le poème signifie. C'est dire que la recherche de la signification s'est faite pour nous en même temps que l'examen du poème. Et cet examen n'a pas été mené à l'intérieur d'une méthode établie à l'avance. Nous avons essayé autant que possible de nous plier aux exigences particulières de chaque poème tout en ne nous interdisant pas d'utiliser les apports de la linguistique, de la rhétorique, de la stylistique là où elles pouvaient éclairer notre lecture. Il faut ajouter que nous n'avons pas cherché à expliciter à chaque fois la théorie qui sous-tendait telle ou telle démarche. Par ailleurs, nous nous sommes refusé à opérer toute synthèse avant d'avoir terminé chaque analyse. Et une fois l'analyse globale terminée, nous avons voulu que la valeur et l'importance de chaque élément soit conforme à son contexte immédiat.

*

* *

Nous avons consulté les manuscrits de Grandbois à la Bibliothèque nationale du Québec. En bibliographie sont indiquées les versions antérieures trouvées. La brève description que nous en donnons avertira le lecteur éventuel de la grande richesse de ces documents. La première version a parfois subi de telles transformations que l'édition de 1948 constitue presque un poème original et autonome. Prenons comme exemple le poème "les Absentes". La première version était destinée au recueil qui s'intitulait alors Passage de l'homme. Or, elle ne contient que cette idée du passage de l'homme à l'au-delà et devant les yeux de Dieu. La seconde version diffère considérablement de cette thématique, car le sujet des "belles Mortes adorées" y est intégré. La troisième version est assez proche de la version de 1948 et comporte un énorme travail d'ajustement des divers éléments entre eux. Un autre exemple: le poème "Coraïl" provient de trois poèmes différents, tous inscrits dans la thématique du "passage de l'homme". Le poète a puisé des éléments à ces trois textes et les a fondus en une nouvelle synthèse qui a donné la version de 1948. Quoique notre perspective soit surtout l'analyse du poème à partir de ses propres éléments et de leur fonctionnement entre eux, il arrivera à l'occasion que nous utiliserons les manuscrits pour éclairer le jeu du texte.

*

* *

Notre lecture de Rivages de l'homme part d'une conviction bien élémentaire: aucune synthèse n'est valable si elle n'est précédée d'une analyse aussi complète que possible. Seul un tel travail peut empêcher de faire des citations à tort et à travers et de faire dire aux vers ce qu'ils ne veulent point dire. Nous avons donc soumis chacun des poèmes qui composent le recueil à une analyse détaillée. Pour que nos analyses s'éclaircissent les unes les autres, nous avons senti le besoin de regrouper les poèmes. Mais comment procéder ?

On peut, dans un premier temps, les regrouper selon les caractéristiques du locuteur. On distingue alors les poèmes en "je", les poèmes en "nous". Le "nous" se révèle être, par deux fois, celui de la collectivité humaine (dans "le Silence" et dans "Rivages de l'homme"); la troisième fois où il est employé, il est le "nous" amoureux (dans "l'Aube ensevelie"). Dans tous les autres poèmes, le locuteur est un "je", même lorsque, comme dans "Chrysalide", il ne se manifeste aucunement. Mais ce premier critère ne donne pas de résultats satisfaisants. Le regroupement obtenu est trop sommaire.

Dans un deuxième temps, on peut examiner si le "je" est

en relation avec quelqu'un d'autre et de qui il s'agit. Une seule fois, le "je" est seul; partout ailleurs, il est en relation avec quelqu'un: les morts, la belle morte, les mortes adorées, un "elle" appartenant à un autrefois. Parmi les poèmes où il est question d'un "elle", d'une morte ou de mortes, certains indices permettent des regroupements. La morte ou les mortes ou le "elle" désignent parfois la mère. Quand on combine ces deux critères, on trouve le tableau suivant:

I- Poèmes en "nous"

- 1) le nous de la collectivité humaine: le Silence
Rivages de l'homme
- 2) le nous amoureux: l'Aube ensevelie

II- Poèmes en "je"

- 1) le "je" seul: Demain seulement
- 2) le "je" et les morts: la Route secrète
- 3) le "je" et le "elle" d'autrefois: Poème 5
le Tribunal
la Danse invisible
Les trois cyprès
- 4) le "je" et le belle morte: Libération
L'Ombre du songe
- 5) le "je" et la mère:
 - a) la mère d'autrefois: Chrysalide
le Cerceau
 - b) la mère disparue: Ah Terre rongeuse
Les Absentes
Poème 16
Corail

Que penser de ce regroupement ? Les critères choisis fournissent quelques renseignements importants. Ainsi le rapport qui s'établit entre le premier poème du recueil et le dernier; le caractère "unique" de certains poèmes (ce qu'il faudra interpréter). Mais le critère ne donne pas un regroupement en soi significatif. De plus il laisse échapper un poème: à quel endroit du regroupement insérer "la Capitale déchirée" où le locuteur est en relation avec "les doux fantômes de la nuit" ? Il faut donc recourir à d'autres critères.

On pourrait, par exemple, considérer de qui relève l'expérience dont il est question dans le poème. En effet, plusieurs poèmes rapportent le destin humain en termes généraux ou en termes personnels. Ainsi, "le Silence" est une réflexion sur une expérience générale attribuée à l'humanité. De même pour "Rivages de l'homme". Quant aux autres poèmes du recueil, ils se réfèrent tous à une expérience personnelle du locuteur. Une seule exception: "Chrysalide" dit une expérience qui relève uniquement du "elle" mis en scène par le locuteur. Ce nouveau critère donne le regroupement suivant:

- I- Expérience collective: le Silence
Rivages de l'homme
- II- Expérience singulière du "elle": Chrysalide
- III- Expérience personnelle du locuteur: les quinze autres poèmes du recueil.

L'inefficacité du critère se perçoit immédiatement (même s'il confirme le rapprochement du premier poème du recueil et du

dernier). Le regroupement est déséquilibré; le point de vue est trop vague. Il faut donc en arriver à des critères plus précis.

Puisque notre lecture veut se faire à partir du langage ou à partir de la forme même de l'oeuvre, cette forme qui est "créée" par l'oeuvre, c'est sur ce terrain qu'il faut chercher le ou les critères capables d'opérer un regroupement valable.

Dans "Fermons l'armoire", dernier poème des Iles de la nuit, Grandbois adopte une forme qui semble typique déjà du prochain recueil: il revient sur son univers poétique et sur ses expériences pour les approfondir. Ce mouvement se trouvait auparavant dans quelques autres poèmes, mais ici il informe le poème entier. Les articulations logiques sont nombreuses, les mots portant un jugement sont placés aux endroits stratégiques du poème. Le "je" du locuteur est le point d'attache de la réflexion quoique le lyrisme donne son mouvement au poème.

Rivages de l'homme adopte cette forme de poème et la mène à son élaboration la plus pure. Cette forme de pensée réflexive se traduit dans tous les aspects du poème. Les signes en sont: l'alternance du temps des verbes (un événement rapporté au passé est suivi d'une section au présent qui l'approfondit et vice versa); la nominalisation fréquente

qui se produit surtout à l'occasion d'une perception c'est-à-dire d'une saisie encore générale d'un objet qui s'impose à la conscience; l'énumération, c'est-à-dire l'accumulation de plusieurs énoncés-synthèses au sujet de divers aspects de l'expérience humaine et dont l'ensemble fournit une vue globale du destin humain (collectif ou personnel); la présence des articulations logiques: "mais" (16 fois), "alors" (10 fois), "car" et "pourtant" (chacun 6 fois), "si" et "enfin" (chacun 2 fois); l'emploi du "elle" dans le discours du poème (les manuscrits démontrent que plusieurs de ces cas où nous trouvons maintenant "elle" comportaient auparavant le "tu". Cette transformation indique une distanciation réflexive).

Rivages de l'homme est le livre d'un locuteur qui n'est engagé dans aucune autre aventure que celle de sa pensée faisant retour sur l'expérience vécue collectivement ou individuellement. L'exergue placé au début du recueil semble même donner un pôle à cette réflexion: "sa propre mort". Mais il est une indication seulement et n'a pas valeur de définition catégorique. Le locuteur parle des morts de la guerre, des mortes, de la mère disparue, de sa propre mort et enfin de la mort. Et cela, à l'intérieur d'une réflexion sur la destinée humaine.

Cette réflexion touche tous les poèmes. C'est à partir de là qu'il est possible d'opérer un regroupement. Comment se présente cette réflexion ? Quel est son point de départ ? Comment évolue-t-elle ?

La réflexion est parfois donnée pour elle-même: comme dans les deux premiers poèmes du recueil qui posent des jalons repris çà et là tout au long des autres poèmes et surtout proposent un type de raisonnement, ou encore dans les deux derniers où la réflexion aboutit à une attitude fondamentale par rapport à un sujet de réflexion donné. Ainsi se détachent "le Silence", "la Route secrète", "Corail" et "Rivages de l'homme". Ailleurs, la réflexion est un acte de libération; en d'autres endroits, elle se fonde sur un souvenir et constitue un approfondissement des relations du locuteur et d'un "elle"; enfin, elle peut être aussi un contact avec les disparus.

Toutes ces caractéristiques définissent des poèmes et permettent des regroupements. Nous adopterons donc, pour l'analyse du recueil, le regroupement qui suit:

I- Poèmes de réflexion qui ouvrent le recueil:
("Réflexions")

- Le Silence
- La Route secrète

II- Poèmes où la réflexion est un acte de libération:
("Libérations")

- Libération
- La Capitale déchirée
- Demain seulement

III- Poèmes où la réflexion fait retour sur des expériences caractérisées par la présence de la figure féminine:
("Ah songes vulnérables")

- Poème 5
- Le Tribunal
- La Danse invisible
- Chrysalide
- Le Cerceau
- L'Ombre du songe
- Les trois cyprès
- L'Aube ensevelie

IV- Poèmes où la réflexion est contact avec les disparus:
("Le tumulte aveugle")

- Ah Terre rongeuse
- Les Absentes
- Poème 16

V- Poèmes de réflexion qui ferment le recueil:
("Le pitoyable périple")

- Corail
- Rivages de l'homme

L'ordre de ce regroupement coïncide parfois avec la position des poèmes dans le recueil. Quand il ne le fait pas, c'est que les affinités que nous avons repérées entre les poèmes étaient plus fortes que leur place dans le recueil. Ce qui soulève la question de l'architecture du recueil, dont nous traiterons en conclusion.

CHAPITRE PREMIER

RÉFLEXIONS

Dès le début du recueil, un ton s'impose qui est celui de la réflexion. "Si un homme a appris à penser..." dit la citation de Tolstoï placée en exergue par Grandbois. Cette fonction, le locuteur de Rivages de l'homme ne va cesser de l'exercer. Tout lui sera matière à réflexion. Et sa démarche prendra l'allure d'un bilan où des formules brèves et denses diront autant sa propre expérience que celle de tout homme.

Cette réflexion ne se déroule pas à froid. D'un bout à l'autre du recueil surgiront ces strophes ponctuées d'exclamations, d'affirmations, d'interrogations, d'images qui disent l'implication émotive du locuteur. Aussi réflexion et lyrisme sont-ils toujours intégrés, se nourrissant l'un l'autre. Les deux premiers poèmes du recueil, à ce point de vue, sont exemplaires. Ils contiennent les affirmations essentielles qui se répercuteront dans les autres poèmes.

LE SILENCE

"Le Silence"¹ évolue en deux séquences fortement caractérisées. La première regroupe les strophes 1 à 6, la seconde, les strophes 7 à 10. Autant la seconde séquence, grâce à la reprise de quelques éléments fondamentaux de la phrase, le vocatif et le verbe, forme un bloc unifié autour de la relation des vivants et des morts, autant la première séquence, caractérisée par une syntaxe où dominent la phrase nominale, les substantifs et les participes, aborde plusieurs sujets et semble, à première lecture, dispersée. Cette impression disparaît quand on perçoit l'organisation interne des strophes, les valeurs qu'elles véhiculent et les liens qui les relient les unes aux autres. Ces éléments que l'analyse distingue ne peuvent être traités séparément.

Ce sont eux, en effet, qui permettent de saisir des regroupements de strophes à l'intérieur de cette première séquence: des représentations d'ordre cosmique sont

¹ dans Poèmes, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1979, p.87-91. Désormais, tous les poèmes de Grandbois seront cités d'après cette édition.

communes aux trois premières strophes, tandis que les strophes 4 et 5 sont unies par des représentations d'ordre humain, alors que la dernière strophe, la sixième, approfondit et élargit l'affirmation centrale qui se dégage des strophes précédentes.

La première strophe débute par deux substantifs recouvrant l'idée d'une action: "Mouvements" et "rythmes". Ces deux termes sont prolongés par "feux de phares" qui leur sert d'équivalent concret; cette dernière expression est prolongée à son tour par "nudités d'or", apposition qui permet à l'énoncé de se poursuivre. De cette façon, "feux de phares" devient l'agent des actions exprimées par "mouvements" et "rythmes". Dans cet ensemble, l'apposition prend fonction valorisante. Car la préposition "parmi" pose ce premier groupe face à un autre:

Parmi les malédictions
 Parmi la sécheresse des siècles.

Les termes sont évidemment négatifs et c'est cet espace/temps cosmique qui est balayé par les "feux de phares". Ce balayage est en fait une opposition. A l'idée de destruction, active ("malédictions") et passive ("sécheresse"), s'opposent les connotations des "phares" en milieu marin soit celles de repère et de protection.

Mais il faut noter que, dès le début, ces "mouvements/rythmes" sont affectés en leur modalité même, "triomphateurs".

et "inflexibles secrets", d'une nuance véhiculée par l'adverbe "trop" et qui leur attache l'idée d'un excès. Quelque chose qui n'est pas encore exprimé vient menacer l'action triomphante des "feux de phares" sur les siècles détruits.

Le vers suivant: "O glaces de pôles plats" est tout d'abord, grâce à son vocatif, rapproché de "O feux de phares nudités d'or"; ensuite, sa position l'investit d'une fonction d'apposition aux deux vers précédents²: il met en évidence, de façon métaphorique, la valeur négative attachée "aux siècles". C'est par là qu'au rapprochement signalé par la construction s'ajoute un autre rapprochement fondé sur l'opposition feux/glaces. Une seconde opposition caractérise ce vers: terme négatif, il est en relation, par "et", avec "acheminement", lequel rejoint les premiers termes: "Mouvements" et "rythmes" et acquiert par là valeur positive.

D'ailleurs la construction de ces trois derniers vers reprend celle des cinq premiers. En plus du rapprochement des substantifs d'action, notons le rapprochement sémantique de "sillage de lune pâle" et de "feux de phares", puis celui de

2 Nous connaissons deux versions antérieures de ces vers.
La version (a): "Siècles stériles gelés glacés comme les pôles" (204/1/33) devint (b):

Parmi les hautes malédictions
Parmi la stérilité des siècles
Plus glacés que les pôles plats (204/1/31).

"aux" et de "parmi", enfin celle de "tenace" et d'"inflexibles/triomphateurs". Les vertiges du souvenir deviennent des réalités équivalentes à celles des "malédiction" et "de la sécheresse des siècles". Cette reprise a pour effet d'accentuer la fragilité de l'action des forces positives sur ce monde de "malédiction", de "sécheresse" et d'abîme.

Toutes ces réalités sont "cosmiques" au sens où, appartenant à l'univers, elles n'englobent pas la conscience humaine. La définition du Dictionnaire Robert convient bien: "ensemble des choses perçues, comprenant ou non la conscience humaine"³. Dans cette strophe en particulier, la forme utilisée, substantivation, absence de déterminants, phrase nominale, accentue la distinction d'avec la conscience humaine. L'opposition perçue dans le monde cosmique est comme posée dans l'absolu. Il y a là un ordre cosmique lu par une conscience, bien sûr, mais présenté comme indépendant de cette conscience. Cet ordre acquiert valeur de structure ou de modèle métaphysique.

Ce modèle, présenté à la première strophe, est repris et explicité en la seconde. Il l'est selon un système que

3 Cette définition est donnée par le Petit Robert au mot "Univers": "L'ensemble de tout ce qui existe, considéré selon les philosophies comme la totalité des choses créées (création), la totalité des êtres, l'ensemble des choses perçues, comprenant ou non la conscience humaine".

Noël Audet a expliqué pour le poème "O Tourments" des Iles de là nuit: par "la métaphore et les échelles paradigmatiques"⁴.

La métaphore personnifiante apparaît dès le premier vers:

"Nymphes de gel" et se poursuit par "rires", "doigts", "talons".

C'est par la préposition "devant" que s'ordonne l'opposition.

"Nymphes de gel" est au "front lisse" ce que sont les "feux de phares" par rapport aux "siècles". Il y a donc équivalence métaphorique entre "feux de phares" et "nymphes de gel". A "nymphes" est attachée la valeur complexe de "beau danger superbe". Cette expression s'éclaire par "ô beaux doigts cerclés de rubis" qui dévoile l'effort de séduction perverse "devant ce front lisse" qu'il faut lire comme l'objet de cette séduction. "Rire de révolte / Puits de sel frais" correspondent aux actes de séduction.

Mais la fin de la strophe vient nier par l'ironie (qui se manifeste jusque dans les reprises de sons) les valeurs et l'efficacité de cette action séductrice:

O beaux doigts cerclés de rubis
O vendeurs nourris de nuit
Quelles belles ailes
A vos talons de plomb.

⁴ Noël Audet, "Alain Grandbois ou le procès métaphorique", Voix et images, vol. II, no 1 (septembre 1976), p.60-70.

Même la qualification de "nymphe" (cette personnification amorcée peut-être dans "nudités d'or") n'échappe pas à cette dénégation: "gel" étant emprunté au champ sémantique des "glaces". L'avertissement donné par le "trop" de la première strophe trouve ici son prolongement: non seulement l'action exercée par les phares-nymphe est-elle excessive mais elle semble condamnée à être vaine. Son efficacité, à tout le moins, est fortement mise en doute.

Mais le doute tombe à la troisième strophe. Signalons d'abord que cette strophe se relie étroitement aux précédentes: "jungles", en premier lieu, s'oppose par ses connotations de chaleur et de densité aux "glaces des pôles plats" et lisses; "aube" pour sa part rejoint "nuit" grâce à l'idée de temps en plus de participer à la même tentative de séduction par le terme "ensorcellement". Ce terme poursuit, mais dans une autre sphère du cosmique, l'idée de séduction exercée par les "nymphe de gel". D'autre part, "silences trop sonores" rappelle la construction de "mouvements trop triomphateurs". Tout contribue donc à relier les strophes. D'autre part, la construction des substantifs sans déterminants employée jusqu'ici est abandonnée pour cette strophe. Apparaissent les déterminants et les verbes. Alors que les premières strophes sont plutôt des "visions", celle-ci prend l'allure d'une constatation définitive.

Dans cette troisième strophe, les agents sont en quelque sorte doublés: "jungles" et "aube" sont tous deux unis dans l'"ensorcellement", mais l'apport du premier est vain. Et il en sera de même de "l'aube" dont l'efficacité de l'"ensorcellement" est dévoilée dans la description du temps d'aube. Ce qui se fait de deux façons: elle est décrite d'abord en une face positive: l'ombre est défaite par le soleil vainqueur; mais suit la face négative: ce vainqueur est lui-même affecté négativement par "O Soleil d'un bond / Comme une fausse abso-lution". Le soleil vainqueur est d'un rythme trop triompha-teur ("bond") puisqu'il ne délivre pas.

L'opposition, ici liée aux représentations cosmiques, tourne au profit des forces négatives. Tel est l'ordre des choses, tel que décelé dans le cosmique, et qui prend ici valeur de structure ou de modèle métaphysique.

Les deux strophes suivantes sont spécifiquement consacrées à l'ordre humain qu'elles envisagent sous l'angle des "désirs" (strophe 4) et de l'amour (strophe 5). Il est tout à fait remarquable, cependant, que l'ordre humain soit dans les deux cas intégré au cosmique. A la quatrième strophe, cette inté-gration se fait par l'apposition métaphorisante: "Bras barques de désirs sur la mer", et dans la cinquième elle s'opère par la position qui fonde l'équivalence entre "serments"-"voeux" et "futile fierté des hauts arbres..." La signification de cette intégration se révèle à l'examen des strophes.

"Les bras... tendus" sont le point de départ de la quatrième strophe. Une apposition métaphorique: "Bras barques de désir sur la mer", puis une relation métonymique entre "Bras... tendus" et "désirs" permet la structuration de la strophe en une double série de termes. "Barques" (mot dans lequel on peut lire "bras") appelle "mer", puis "rivages", "navigateurs", "vague", "Plages" et enfin "labyrinthe des archipels"; "désirs", de son côté, regroupe "songe", "besoin" "oubli".

Mais ce sont surtout les verbes qui régissent les positions des réalités en présence et déterminent les valeurs qui leur sont accordées. "Repousser" et "nier" doivent être lus comme créant une progression (tout comme dans "Demain seulement": "je la refuse et je la repousse et je la nie"). Les agents deviennent ainsi: "méfiants navigateurs" et "plages crépusculaires". "Plages" répondant phoniquement et sémantiquement à "rivages", ce sont tout à la fois les "bras tendus" et les "rivages" (objet désiré) qui deviennent les responsables du refus. Ce qui est repoussé et nié est revêtu de valeurs positives: "l'éclat du songe", "la douceur de l'oubli".

(Notons, en passant, une opposition de lieux: "rivages/plages" et "labyrinthe des archipels"). Du même coup, le refus a valeur négative. A l'intérieur du champ des "désirs", les "rivages / Pour la dernière fois promis" et les "plages crépusculaires" anéantissent les valeurs positives que sont le "songe" et "l'oubli". La forme interrogative marque l'étonnement qui

surgit de cette constatation. En fait, cette strophe nie que l'ordre humain (représenté ici par les "désirs", le "songe" et "l'oubli") change quoi que ce soit à l'ordre cosmique (dont les représentations sont ici maritimes): tout y est déjà joué.

Et comme si la démonstration pouvait ne pas être claire, la cinquième strophe la reprend dans un autre domaine, celui de l'amour. La strophe s'engage par un parallélisme semblable à celui des deux premiers vers du poème. Et c'est par les réalités positives que la démonstration est abordée. En effet, "serments", "vœux" rejoignent "odeurs des genoux disjointes" et "la courbe nue de sa hanche" de façon métonymique: ils sont les effets de l'amour dont la représentation, ici, est fortement érotique. Mais ces deux réalités sont aussitôt déclarées détruites par des forces contraires qui sont: défection, "mensonge" (et ce terme en ses sonorités est le renversement de "serments": s/m vs m/s) et "mortelles trahisons". Il est à remarquer que cette dernière expression joue comme un commentaire par rapport aux réalités données aux deux premiers vers de la strophe. Son inclusion dans une tournure exclamative (qui rejoint toutes celles qui précèdent) accentue cet effet.

Ainsi donc, dans l'ordre humain (les réalités des strophes 4 et 5 sont données comme la synthèse d'expériences vécues) se retrouve la même opposition que dans l'ordre cosmique.

Ce qui est valeur positive résiste mal à une certaine dégradation. De ce point de vue, il y a évolution dans la séquence: le bloc des trois premières strophes affirme une action positive menacée et puis vaine, tandis que les deux strophes suivantes en marquent nettement le refus et la dégradation.

La dernière strophe de la séquence mène cette réflexion à son point le plus abstrait et le plus globalisant. Conduisant la réflexion à son achèvement, elle est ainsi le couronnement des strophes qui précèdent.

La strophe est structurée avec soin. Phoniquement d'abord, les termes sont liés les uns aux autres: "injonction" et "jeux", "jeux" et "tours" qui se résorbent en "jours". Ce regroupement laisse soupçonner que tous ces termes sont dotés de mêmes valeurs. Syntaxiquement ensuite, les propositions participiales organisent la signification de la strophe. Lancées par "tours" et "jours", elles se déroulent de façon quasi parallèle:

1. Tours / chancelantes et pourtant dressées
 Jours / tapis
2. Dans un courage surhumain
 Devant la mort
3. Comme un seul et dur glaive
 Comme le fauve moribond du désert repliant...

La seule dérogation au parallélisme apparaît au rapprochement de "Dans un courage surhumain" et de "Devant la mort". Ces deux expressions sont complémentaires. La première caractérise

l'attitude tandis que la seconde s'avère de première importance pour toute la strophe. Par sa préposition "devant", elle distingue nettement les opposants: d'une part, les "tours" et les "jours" (et avec eux "injonction" et "jeux"), d'autre part, "la mort", l'opposant ultime, celui en lequel tous les précédents se résorbent car ils n'en sont qu'une facette.

Les deux propositions sont construites à partir d'expressions lexicalisées; "glaive dressé" et "fauve tapis", connotant toutes deux l'idée d'agressivité et d'attaque. Le déplacement des participes met au compte des comparés l'attitude connotée. Mais les nuances contenues dans le traitement des comparaisons fléchissent la signification globale vers une autre direction que celle que laissent entendre les expressions lexicalisées, au premier abord. En effet, chaque participe s'accompagne d'une modalité qui met en doute son efficacité: "dressées" est précédé de "chancelantes", "tapis" est suivi de "moribond". Ce qui impose la suggestion d'un dernier effort voué à l'échec, suggestion particulièrement claire dans le cas du "fauve moribond". Dans le cas du "seul et dur glaive", c'est la mention du "courage surhumain" qui indique une disproportion entre les opposants (le terme "surhumain" sera employé pour une situation analogue dans "Ah Terre rongeuse"). L'affirmation globale de la strophe rejoint donc celles des strophes précédentes: les valeurs positives doivent céder devant les valeurs négatives.

En cette dernière strophe de la séquence, la réflexion se fait plus explicite, plus abstraite et donc universelle. Aux multiples représentations de la mort, succède l'emploi dépouillé du terme lui-même. Devenant le foyer en quelque sorte de la réflexion, le terme "mort" attire nécessairement la notion de "vie" qui sert alors à coiffer toutes les forces positives nommées depuis la première strophe. Mais le terme "vie" n'est jamais présent dans le texte. Car ce n'est pas à partir d'un schéma abstrait que se construit cette séquence. Elle se fonde sur une réflexion qui scrute diverses expériences vécues. L'ordre cosmique (strophes 1-3) est le point de départ de cette réflexion: il fournit la structure fondamentale de la prise de conscience qui s'élabore à partir des diverses observations. L'ordre humain (4-5) vient confirmer ce que laisse percevoir l'ordre cosmique. La sixième strophe accentue les valeurs en jeu et mène à son point le plus explicite l'affirmation que si la vie résiste à la mort, celle-ci, finalement, l'emporte.

C'est ainsi que s'articulent entre elles les six premières strophes du poème. C'est par rapport à la variété et à l'extension des expériences regroupées en cette première séquence que peut d'abord se caractériser la seconde séquence. Celle-ci, en effet, se concentre sur une seule expérience, concrète et singulière, que la formulation des strophes sept et dix nomme indirectement: la seconde guerre

mondiale⁵. Indirectement, car la réflexion ne s'attarde pas tant au fait lui-même qu'aux valeurs qui y sont mises en jeu. Tout en gardant une résonance concrète et affective très forte, cette seconde séquence repose sur les grandes catégories qui sous-tendaient la précédente. L'ordre cosmique réapparaît sous les représentations de la "Terre d'étoiles humiliées" et de la "surface" aux "paysages écrasés". L'ordre humain y est aussi impliqué par la présence du "nous". Autre élément: la présence des morts qui chantent la vie face aux humains et à la Terre, écrasés par le cataclysme. La réflexion, amorcée dans la première séquence, se poursuit donc comme pour vérifier dans une expérience particulière la portée de l'affirmation à laquelle elle avait abouti. Malgré leurs différences, les deux séquences peuvent donc être couplées.

Elles peuvent l'être encore par une marque du texte présente en chacune d'elles. Le vocatif affectif se retrouve en effet dans les quatre premières strophes (il est prolongé dans la cinquième par l'exclamatif qui a même valeur: "Quelles mortelles trahisons...") Disséminé en celles-ci, car il est lié à des éléments de l'énumération, il devient, dans la

⁵ Faut-il rappeler que le recueil Rivages de l'homme fut élaboré pendant la guerre 1939-1945 et immédiatement après, époque que Grandbois a lui-même qualifiée de "chaos" (Avant le chaos) et d'"hécatombe de quarante millions de morts" ("Terres étrangères", dans la Revue populaire, mars 1946, p.64)?

seconde séquence, le lien même de toutes les strophes. Ainsi, dans tout le poème, la même perception affective et lyrique soutient la réflexion.

Mais il faut ajouter que le rôle dévolu au vocatif affectif dans la seconde séquence confère à celle-ci une charge affective plus forte. Cet effet est dû encore au vocabulaire où abondent les termes chargés d'émotion ("étoiles humiliées", "assassine", "écrasés", "cruel anneau", "grouillement stérile", "innocence/soleil/amour", "squelettes aimés", etc.), les reprises de termes, les formules parallèles.

Avant même toute analyse, on peut déceler une première organisation d'ensemble de la seconde séquence. La tournure

Terre d'étoiles humiliées
O Terre O Terre

est reprise au début de la dixième strophe. L'inclusion du rappel du contenu des strophes huit et neuf ne la modifie pas:

O belle Terre féconde et généreuse
...
O Terre O Terre

A l'intérieur de cette reprise, les strophes huit et neuf se relient par la formule "ils ont chanté" successivement complétée par "d'abord", "encore", "ensuite". Autre élément d'organisation: la reprise, en la strophe 10, d'éléments des strophes 8 et 9, indique que toutes sont en progression: la strophe 7 tend vers les strophes huit et neuf, et toutes

trois vers la dixième.

Si on se reporte aux représentations cosmiques du début du poème, c'est une représentation à valeur négative que met en place la septième strophe. "Terre d'étoiles humiliées", "paysages écrasés", "grouillement stérile" et "fleuves enténébrés" sont l'équivalent des "malédiction" et de la "sécheresse des siècles". Il s'agit d'un monde détruit. L'élément humain subit cette destruction: "Ta surface assassine le coeur", et le "grouillement stérile" ainsi que "les grandes clameurs" peuvent s'entendre aussi bien de l'humain que du cosmos. Dans la deuxième moitié de la strophe, le cataclysme prend des proportions proprement métaphysiques. "Les grandes clameurs / Des fleuves enténébrés" rappellent des vers comme

Des écumes ténébreuses refoulaient un fleuve
démesuré vers des espaces grouillant
de mondes descellés
("Les tunnels planétaires", IN, p.20)

L'ampleur de la représentation dépasse les événements particuliers et dresse l'image d'un monde soumis au Mal et à la Mort. La mention de l'"ange" qui ne soutient plus "les parapets des îles" vient ajouter, dans ce contexte, l'idée de toute absence de consolation qui pourrait venir de l'au-delà. Tout espoir est nié.

C'est ainsi que s'ouvre la seconde séquence: par la reprise et l'illustration de l'énoncé de la séquence précédente: la Mort domine tout.

Face à cette affirmation absolue, l'opposition qui intervient avec le "mais", au début de la strophe suivante, acquiert d'autant plus de force et semble vouloir mettre en jeu une résistance⁶ semblable à celle qu'on voyait à l'oeuvre.

Elle dirige toute l'attention vers les données des deux strophes suivantes que nous savons réunies. Le texte procède lentement. "Il suffit", verbe impersonnel, est modalisé par le "peut-être", adverbe souvent employé par Grandbois lorsqu'il s'apprête à faire intervenir les disparus ou à imaginer leurs réactions⁶. Puis les premières données de la séquence sont reprises dans le même ordre: "Terre" et "surface".

Mais au lieu d'écraser, le cosmos est ici objet de l'intervention humaine. L'expression "gratter légèrement ta surface" situe l'opposition et la résistance ressenties. Tout d'abord, l'expression "gratter la terre" est fortement modalisée.

"Gratter" c'est "frotter avec quelque chose de dur en entamant très légèrement la surface" (Dictionnaire Le Petit Robert).

Selon cette définition, les trois expressions

Avec des doigts d'innocence
Avec des doigts de soleil
Avec des doigts d'amour

6 Voir p.108, 127, 136.

sont senties comme moyen et manière du geste posé, et condition de l'effet recherché. Les trois termes, placés en paradigme, deviennent équivalents et conjuguent leurs connotations pour définir une attitude qui entre en opposition avec celle de l'humain écrasé par le cataclysme.

Mais la véritable opposition aux forces négatives se situe du côté de l'effet du geste de "gratter la surface de la terre". Elle est liée au surgissement des morts et aux valeurs positives s'y rattachant.

Une première valeur positive vient du parallélisme des deux formules:

Alors toutes les musiques
Alors tous les squelettes aimés

Le parallélisme favorise l'équivalence et l'enchaînement métaphorique entre "musiques" et le surgissement des morts. Cette mise en place métaphorique entraîne tout un vocabulaire qui se déploiera sur les deux strophes et fera du rappel des morts un chant, une "célébration" de la vie. Mais plus immédiatement cette valeur positive, en sa formulation, s'oppose aux "grandes clameurs / Des fleuves enténébrés". "Leurs violons tous accordés" prend le contrepied des "clameurs"; les voyelles même entrent dans le jeu de cette opposition: le son [e] en finale de vers, "aimés"- "délivrés"- "accordés"- "chanté" renouvelle complètement les valeurs attachées à cette voyelle dans la strophe précédente par "humiliées"- "écrasés"-

"enténébrés". La modalité de "ont chanté" poursuit ce renversement de valeurs: "sans plaintes sans pleurs" rejoint, par sa structure consonantique et son contenu, "clameurs"- "peur"- "coeur".

Une autre valeur directement liée aux morts supporte aussi l'opposition en cours. Les "squelettes aimés" sont définis comme "tous ceux qui nous ont délivrés" et cette notion de délivrance s'oppose directement à l'écrasement des paysages, au "cruel anneau /(Des) hommes de peur". Ainsi, face aux vivants écrasés par la destruction et la mort, les morts surgissent avec les valeurs de la vie.

Ce qui est particulièrement clair lorsque le poème énumère l'objet de leur chant. Ils célèbrent le monde ("aurores-midi-soirs-nuits-mer-vents-source-montagne-roc") mais le monde enveloppé dans une perception valorisante que dévoilent le jeu des déterminations ("de nacre-de miel-de délices-de feux tendres") et le fait d'avoir échangé les propriétés ("le relief des vents" et "le souffle frais des montagnes" pour ne donner que cet exemple). Cette célébration du monde euphoriquement perçu s'oppose directement à l'énoncé des vers:

Ta surface assassine le coeur
Avec ses paysages écrasés

où la perception du monde ne peut être plus dysphorique.

Le chant des morts enjambe la division strophique, ce qui est une manière d'englober les strophes **huit** et **neuf** dans un même système de valeurs. La seconde partie de la strophe **neuf**, "Ils ont ensuite chanté..."¹⁸, constitue un commentaire du locuteur qui, par son langage métaphorique ("Tissant la soie / De l'extraordinaire échelle" -- "échelle" rejoint phoniquement "chant" --), insiste sur la relation instaurée en dévoilant son rôle irremplaçable et ses valeurs de secours et de salut.

La reprise de l'adverbe "alors", à la fin de la huitième strophe, rejoint les deux emplois précédents du terme. Les éléments ainsi rapprochés deviennent les aspects d'un seul phénomène:

Alors toutes les musiques
 Ont surgi d'un seul coup
 Alors tous les squelettes aimés
 Ont d'abord chanté...
 Ils ont chanté encore...
 Ils ont ensuite chanté...
 Alors le silence s'est fait
 Ils n'avaient tu que le dernier sacrifice

La chronologie de ces vers n'est qu'apparente. Elle est liée au discours du locuteur. Car le chant des disparus est intérieur à leur silence, lequel coïncide avec leur "dernier sacrifice". Le sens du pronominal "s'est fait" s'éclaire: le silence renvoie au silence ou à ce qui l'a provoqué, le "sacrifice", les deux termes étant aussi rapprochés par le double [s]. Cette particularité du discours empêche de voir le poème comme une sorte de communication étrange avec les morts.

Tout est ramené à une attitude humaine, à une attitude de compréhension de leur "dernier sacrifice". Le locuteur exhorte les vivants à se tourner vers les grands morts du cataclysme, vers ceux à qui il rattache les notions de fraternité, de libération et d'amour de la vie. Et surtout en affirmant:

Ils ont ensuite chanté
 Tout ce qui peut se dire
 Du mort au vivant

il fait des vivants les destinataires du chant des morts. Au sentiment de désespoir absolu qui envahit les coeurs à la vue de la surface de la Terre aux paysages écrasés s'oppose le chant de la vie que font entendre les morts. Leur chant est la force positive qui s'élève pour contrer les forces de la mort. Ainsi prend forme la relation qui s'établit entre la strophe sept d'une part, et les strophes huit et neuf d'autre part. Nous retrouvons entre elles la même opposition qui se lisait à l'intérieur de chacune des strophes de la première séquence.

Dans cette perspective, la dixième strophe se présente comme la résolution de la séquence. Son début rappelle celui de la strophe sept. C'est le retour à la négative. Le rappel des éléments essentiels des strophes huit et neuf, les morts et leur chant, engage le processus de résolution. La strophe avance par reprise du verbe "chanter". On peut dire, dans un premier temps, que ces reprises sont une in-

sistance. Par le rappel de la "mince surface", la première évoque l'attitude d'innocence et d'amour qui provoque le surgissement des morts. La seconde, en unissant la "sourde musique" à l'accumulation des noms de ville, met en évidence l'ampleur du chant de vie adressé aux vivants. Ces deux reprises se voient équilibrées par la dernière qui leur est coordonnée. En effet, les éléments qui la composent effectuent véritablement la résolution de la séquence et du poème. Le verbe "chanter" est ici accompagné du rappel de "leur grand silence" qui prend ici valeur d'attente d'une réponse: on fait silence parce que l'on attend la réponse de l'autre. Effectivement, le terme "répondre" apparaît dans le dernier vers mais dans une formule où le signifié du verbe est catégoriquement nié: "Nous n'avons rien répondu". Ainsi, l'exhortation à vivre et toutes les forces positives à l'oeuvre dans le chant des morts sont annihilées par la non-réponse des vivants. Le poème "C'est à vous tous" des Iles de la nuit jouait aussi sur la correspondance des termes appel-réponse; mais le silence des morts y était valorisé par

Je fais appel à vous de toutes mes blessures ouvertes
Et même si vous ne répondiez pas
Tout votre silence se dresserait soudain comme
un grand cri emplissant ma nuit (p.33).

Ici, dans "le Silence", rien ne peut valoriser la non-réponse des vivants. Elle est un fait brutal absolument négatif. Elle est le signe que les forces de la mort et du désespoir sont les plus fortes.

Dans l'opposition des forces positives et des forces négatives, la finale marque la victoire de ces dernières, mais, dans un second temps, elle permet de relire la dernière strophe d'une autre façon. La tournure du début de la strophe qui paraît positive avec ses adjectifs "belle", "féconde", "généreuse" prend une valeur ironique amère puisque les deux derniers adjectifs sont définis par la multitude des cadavres: "quarante millions de beaux cadavres frais". Le rappel de la "mince surface" met en évidence leur ensevelissement et le "sous" contraste avec le verbe "ont surgi" du début de la séquence. Dans cette perspective, l'accumulation des noms de villes, chacun évoquant des massacres humains particulièrement horribles, dit l'universalité de la mort dont la force se fait sentir encore:

Et quand ils ont été plus morts encore
D'avoir trop chanté

Les morts meurent une seconde fois, surtout par l'attitude des vivants qui ne savent pas répondre à l'espoir qu'ils voulaient susciter.

Ainsi donc, en ses éléments essentiels, l'expérience consignée dans la seconde séquence vient confirmer ce qui avait été perçu dans la première séquence. Elle va même plus loin puisqu'ici les vivants n'appuient même pas la résistance aux forces de mort qui les assaillent. En fait, elle nie que les forces positives puissent l'emporter. Et cette négation

prend d'autant plus de force qu'elle jaillit de l'observation d'une expérience universelle.

Les deux séquences qui forment le poème s'appuient donc. La première est constituée de plusieurs expériences synthétisées en formules brèves; accumulées, ces expériences conduisent à la réflexion que les forces de la mort l'emportent sur celles de la vie. La seconde séquence ne comprend qu'une seule expérience, mais à dimensions universelles, et qui vient confirmer la réflexion et lui conférer le caractère d'un fait irréfutable.

Au début de ce recueil où domine la réflexion, "le Silence" prend pour objet le destin humain en ses plus vastes dimensions. Le poème a donc valeur d'une constatation et d'une réflexion universelles. Et par là, il joue bien son rôle d'ouverture.

LA ROUTE SECRETE

"La Route secrète"⁷ est un poème de réflexion, comme le précédent. Très différent, cependant. Alors que dans "le Silence" les strophes sont amples et se développent par de nombreux moyens dont le parallélisme, la synonymie, les reprises, les regroupements sonores, ici la strophe adopte la forme brève du tercet. La pensée se condense en notations rapides. La juxtaposition est partout mise en oeuvre. Les phrases nominales abondent pour présenter les réalités qui sont objets de réflexion, tandis que les réactions du locuteur entraînent presque toujours une phrase verbale. Cette dernière remarque introduit la différence essentielle entre les deux poèmes: dans "le Silence", la réflexion atteint le plan universel et se déroule comme de façon impersonnelle, chaque élément gardant toute son extension; dans "la Route secrète", le locuteur intervient et se manifeste dans son discours. Il réagit, exprime ses désirs, ses prises de position, situe les autres par rapport à lui, change brusquement

7 Poèmes, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1979, p.92-95
 Selon les manuscrits, ce poème a connu plusieurs titres:
 "La grande chose", "Fraternité", "La route invisible",
 "La route".

de sujet. L'expérience qui est à la source de cette réflexion est particularisée et il en va de même pour ce poème-réflexion. Il n'est pas surprenant de voir le "je" abonder dans le poème.

Cette réflexion, subjective et marquée d'impulsion, donne au poème son organisation et sa signification. "La Route secrète" s'organise en deux séquences d'inégale longueur: la première (strophes 1-13) constitue ce "délire / (Qui) ne conduit nulle part", tandis que la seconde (strophes 14-16) se concentre sur "la route (...) invisible". La signification du poème jaillit de ce rapport et de ce contraste.

Tout en faisant partie de la première séquence, le tercet du début lance le poème dont il trace déjà le programme. Caractéristique de la réflexion qui s'engage, le tercet aborde trois sujets qu'il présente par des phrases nominales. Deux sont juxtaposés et partagent les mêmes traits: ils sont perçus positivement et sont dégagés du locuteur; le troisième, par contraste, leur est coordonné et semble en opposition avec eux. Il est de plus doublement relié au locuteur par le possessif "mes" et par la relative "que je porte". Cette relative a fonction d'épithète mais elle a l'avantage de situer dans le temps la détermination qu'elle accole au substantif. Et là réside l'opposition principale entre "monde" et "bras" par rapport aux "morts": les deux premiers

sont saisis objectivement comme toujours-déjà là, tandis que le troisième occupe de façon spéciale le présent. "La grande chose du monde" et "ses beaux bras blancs" interviennent à la première séquence, les "morts", à la seconde.

Après cette première mise en place, la pensée procède librement, par rapprochements, par constatations de contradictions, par essais de résolutions.

Ainsi les tercets 2-4 se regroupent autour de l'idée de la "délivrance" du locuteur par rapport au monde. Celui-ci y est d'abord présenté en ses composantes temporelles "jour/nuit" dont le caractère antithétique s'estompe par les rapports étroits de synonymie et de métonymie que supportent les déterminants "masques" et "sortilèges". Le locuteur refuse leur séduction: "Je refuse d'être jugé", et son refus provoque sa joie: "La fête est sans égale", "C'est la délivrance". Sa joie amène le détachement à l'égard du monde ensuite représenté par "la mer" dont "la couleur" est une autre forme des "sortilèges".

Puis un autre sujet accapare le locuteur: "mes amours". Au détachement dont il vient de faire montre, succède une intense implication car ses amours "se perdent / Aux sangs de (sa) vie". A la joie succède la douleur. Ce brusque changement amène un souhait: "Il faudrait pourtant saisir /.../ Le diamant de l'instant". Ce qui introduit le temps au sein

même de l'expérience douloureuse de l'amour⁸. Mais la tournure impersonnelle ("il faudrait"), au conditionnel et modalisée par "pourtant", laisse entendre l'impossibilité. Le souhait se résorbe en exclamation qui confirme l'état de fait: "le diamant de l'instant", ce "roi des chemins", cette "étoile maladroite" ne peut produire que des "meurtres démesurés". Ce dernier terme renvoie "aux sangs de ma vie" en un cercle douloureux dont le locuteur ne peut sortir.

L'impossibilité d'échapper à son sort lui fait formuler un autre souhait, plus modeste que le précédent. La volonté prométhéenne de saisir le temps cède la place à une volonté de bonheur tout simple. Le ton change, l'expression se concentre sur le concret et le particulier: "un oeil émerveillé", "le jardin", "la maison de la plage". Lieux présentés comme connus du locuteur et s'opposant aux douloureux "chemins"

8 Dans un manuscrit, "la Route invisible" (204/1/31), le cinquième tercet se lit ainsi:

Mes amours se perdent
Aux jours de ma vie
Elle ne sait plus son coeur

On remarque d'abord la présence du temps "jours" lié à la perte des amours. Le terme "jours" sera maintenu jusqu'à la version finale où "sangs" a déjà pris la place (sans qu'on puisse voir le moment de la substitution).

Notons aussi que le dernier vers est le résultat de deux corrections successives. La formulation originale "Elle ne sais plus si elle m'aime" devint "Elle ne sait plus son amour" puis "Elle ne sait plus son coeur".

par leurs connotations d'intimité et de repos.

Comme pour justifier son attitude, le locuteur en appelle à la compréhension des "lents martyrisés / De cette dure époque"⁹. Mais cet appel vaut autant pour le contraste existant entre les deux souhaits précédents (dont le premier est délaissé pour le second) que pour la résolution qui se formule au tercet suivant et qui vient peut-être contredire aussi le dernier souhait. Encore que ce ne soit pas sûr car elle peut s'interpréter de deux façons. "Pourquoi ne plus rien posséder" peut se comprendre: "pourquoi ne pas en venir à ne plus rien posséder ?" ou en d'autres termes: "pourquoi ne pas prendre la décision de ne plus rien posséder ?" Elle peut se comprendre aussi: "Pourquoi en être réduit à ne plus rien posséder ?" En ce dernier sens, c'est un sursaut de révolte. Le sens des vers qui suivent:

On a beaucoup trop joué
On a beaucoup trop gagné

varie selon l'interprétation. Pour la première qui a saveur d'amère résignation, le rapprochement, par construction parallèle, de "jouer-gagner" semble ranimer le dicton: "qui

⁹ L'expression "dure époque" suggère une attache historique à "lents martyrisés". Cependant, rien dans le poème ne permet de préciser davantage. Quoiqu'il soit difficile (sinon impossible) de dater "la Route secrète" avec précision, on sait par ailleurs que le recueil qui devait devenir Rivages de l'homme était annoncé dès octobre 1944, donc durant la guerre. Il se pourrait que "dure époque" soit une allusion au "chaos" d'alors.

perd gagne" et la vie est alors considérée avec ironie comme le jeu du "qui perd gagne"¹⁰. Selon la seconde, qui prend allure de révolte, le locuteur mise sur son destin personnel et revendique la possession de ce qu'il a acquis.

Les deux interprétations trouvent dans les versets antérieurs de quoi les appuyer. C'est pourquoi il ne faut pas

exclure l'une en faveur de l'autre. Du tercet 5 au tercet 10, le locuteur a élargi l'objet de sa réflexion. De plus sa pensée est allée d'un souhait à un autre; il a introduit, à partir de son propre destin, l'exemple des autres, ces "lents martyrisés" auxquels ils se joint et par lesquels il se définit aussi, lui dont les amours se perdent aux sangs de sa vie. Ce sort de lent martyrisé justifie aussi bien la révolte que la résignation. Le premier souhait va dans la direction de celle-là, le second, dans la direction de celle-ci. Et la mobilité de la pensée du locuteur peut s'accommoder des deux interprétations.

10 Cette interprétation rejoint les valeurs attachées à la notion de jeu lorsqu'elle apparaît dans le recueil. Dans "Libération", il sera question

... du plus sûr piège
De l'instant du jeu brisé (p.98).

Puis dans "l'Ombre du songe", cette question désabusée:
Pourquoi poursuivre le jeu
Quand tout nous égorge (p.118).

Aux tercets 11-12, la réflexion du locuteur prend une autre direction. La formulation "Aussi cet inconnu" est abrupte et signale à sa façon que cet objet presse l'esprit du locuteur et s'impose soudainement. Par sa signification, "blasphèmes" oriente l'interprétation d'"inconnu" dans le sens de la divinité; plus bas, "ciel" confirme cette relation. Mais l'expression "cet inconnu" garde un sens très large: c'est l'au-delà en tant qu'il échappe aux prises de l'homme tout en s'imposant à lui. Il éveille chez le locuteur (qui s'intègre ici momentanément dans un ensemble plus vaste: "on", "nos") une attitude contradictoire de rejet et d'acceptation: "nos blasphèmes ténébreux" d'une part, "ces pauvres réclamtions" et "cette puissance d'une espérance" d'autre part.

Le locuteur perçoit cette contradiction assez vive qui l'éveille à toutes les réactions qu'il a notées jusqu'à ce moment. Et c'est pourquoi le tercet 13 a toute l'allure d'une conclusion globale, d'un point d'arrivée final. Il est un constat d'échec mêlé de résignation et de désespoir. "Délire" constitue un commentaire du locuteur sur sa réflexion telle qu'il l'a menée jusqu'à présent. Ce délire s'avère décevant puisqu'il "ne conduit nulle part". En découle la résolution: "Marchons au pas des hommes". Dans un autre contexte, l'expression pourrait être empreinte de modération. Mais à la lumière de l'exclamation, elle est le signe d'un désespoir certain. Dans "marchons au pas des hommes", il y a "marchons au pas". Le locuteur doit se ranger.

Quand on fait retour sur la première séquence, on s'aperçoit qu'elle est bâtie sur les nombreuses réactions du locuteur soit face au "monde" dont il perçoit les sortilèges et refuse le jugement, soit face à la perte de ses amours confondue avec l'agression du temps, ce qui déclenche chez lui la douleur et simultanément le désir de posséder le temps et le repos, soit face à "cet inconnu" qui soulève chez lui à la fois les "blasphèmes" et "l'espérance".

Il est difficile de ne pas retrouver dans cette lutte certains traits de la vaste opposition que "le Silence" enregistrerait au plan universel. En cette première séquence, le locuteur paraît céder au désespoir. Et la résolution formulée au tercet 13 joue comme une finale de poème. Mais elle est une fausse finale, en fait. Car elle est sinon contredite du moins singulièrement corrigée par ce qui suit. Si le "marchons au pas des hommes" entraîne la suite du poème, la remarque "la route est invisible" n'est pas du même ordre que la résolution. "Invisible" agit comme un élément surprise, un point de rupture, et dirige le poème dans une autre direction. Après l'ensemble de la première séquence, "je porte mes blessures" apparaît comme un vers-synthèse, et du même souffle (et dans une semblable construction) le locuteur ajoute: "je porte mes morts". Le verbe n'a pas le même sens dans les deux expressions, mais l'emploi du même terme enferme les deux compléments dans une expérience complexe et nouvelle que les

vers suivants s'emploient à décrire.

La relation est établie: "je", "blessures", "morts". Le chiasme des pronoms, dans les deux derniers tercets, met en valeur la réciprocité heureuse qui s'établit entre le locuteur et les morts:

Ils voient à travers moi
Je vois à travers eux
Je les porte ils me portent

Entre tous ces verbes, de légères variations de sens. "Voir" n'est déterminé par aucun objet: il correspond à la "route invisible". C'est une attitude plutôt qu'un acte passager. De ce point de vue, son emploi intransitif oriente son interprétation vers le sens de "comprendre", comme on dit, de façon intransitive, "Je vois" pour "je saisis, je comprends". Les morts échangent avec le vivant une attitude face à la vie. Cette attitude, d'ailleurs, est déjà donnée par le vers: "Ils sont pleins de sourires". Par l'assonance, le terme "sourires" rappelle le "délire" du locuteur. Les deux attitudes présumées par ces termes s'opposent comme le désespoir et la joie. De la part des morts, le partage du regard ou de la vision est un support pour le vivant (comme dans "les Absentes" où les mortes, "avec des yeux pleins de sourires voilés", permettent au locuteur de ne pas mourir malgré les blessures impérieuses) tout comme lui les prolonge dans sa propre vie. De là vient la rupture entre les deux séquences.

Le locuteur, parvenu au terme de son délire, plutôt que de marcher au pas désespéré des hommes, trouve en lui une "route secrète", "invisible" dont il fait son destin actuel (et nous sommes renvoyés à cette actualisation de la relative du début: "mes morts que je porte"). Cette nouvelle direction qu'adopte le locuteur est un choix¹¹:

Ils me sont plus fraternels
Que tous mes vivants

Elle se définit essentiellement par cet échange fraternel, cette réciprocité heureuse qui permet de porter "mes blessures" c'est-à-dire "mon destin tel que je le ressens". Cette attitude apaisée où frémit une secrète tendresse contraste singulièrement avec le "délire" et le désespoir de la séquence précédente. Toute la signification du poème tient à ce redressement qu'opère la seconde séquence.

* *

*

¹¹ Les variantes du dernier tercet sont, à cet égard, très instructives. Au premier manuscrit, on lit:

Je leur suis plus fraternel
Que tous les vivants

Le dernier vers y est corrigé. Il devient: "Qu'à tous mes vivants". Le texte du deuxième manuscrit correspond à cette version. Le manuscrit qui correspond à l'édition de 1948 ne porte pas trace de correction, signe qu'il y a un manuscrit manquant.

"Le Silence" et "la Route secrète" sont deux poèmes de réflexion sur le destin humain. Le premier a valeur de constatation et de réflexion universelles; le locuteur s'intègre au nous collectif; sa pensée procède par vastes synthèses. Le second est une réflexion subjective sur le propre destin du locuteur; sa pensée procède par aperçus rapides, complémentaires, parfois contradictoires.

Dans "le Silence", la pensée aboutit à la dénégation de tout espoir. Ce que révélait l'ordre cosmique, c'est-à-dire que les forces de destruction l'emportent sur les forces de vie et de croissance, l'ordre humain vient le confirmer et l'expérience particulière de l'humanité vient l'appuyer nettement: le désir de mort est plus fort que le désir de vie¹². La première séquence de "la Route secrète" est encore sous l'influence de cette prise de conscience universelle et elle exprime le désarroi du locuteur à l'intérieur de cette perspective car il constate en lui un élan et une vie qui s'opposent à cette structure où l'élan positif est sans cesse brisé. Dans la seconde séquence, il trouve une route secrète, invisible, qui lui permet de surmonter cette situation, de

12 "Grandbois (...) sait la fragilité de ce désir de vie que risque toujours de dominer celui de mort." (Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, Québec, PUL, 1974, p.155).

donner libre cours à l'élan de vie en lui et de s'opposer ainsi efficacement à la dénégation globale du poème précédent."

Les deux poèmes mettent en évidence l'intensité de la réflexion; ils en font ressortir aussi le caractère non définitif. Ce qui semble là une affirmation absolue est ensuite nuancé puis corrigé. De façon générale, on peut dire que les deux poèmes amorcent ce qui peut être considéré comme les données fondamentales du recueil: la condition humaine, l'amour et la relation avec les morts. Ce sont véritablement des poèmes d'ouverture. La réflexion entreprise ici va se retrouver tout au long du recueil. Il n'est guère de poème où elle n'intervienne de quelque façon.

CHAPITRE 2

LIBERATIONS

Certains poèmes ont comme trait commun d'être des expériences. Ils ne disent pas l'expérience, ils la sont; en eux-mêmes, ils sont des actes que pose le locuteur. En certains cas, cette expérience prend le caractère d'une libération. Le locuteur rejette alors ce qui le tient prisonnier; il réaffirme sa libération pour la rendre définitive; il libère son présent de l'angoisse paralysante de la mort.

Cette libération est toujours acquise en vue d'une attitude plus globale. Quand elle vise le locuteur lui-même, elle est réussie, comme le démontrent "Libération", "la Capitale déchirée" et "Demain seulement". Une seule fois, dans "Ah Terre rongeuse", alors qu'il s'agit des disparues, la libération est affirmée, mais reportée au "jour de [la] mort" du locuteur¹.

¹ A cause de la communication établie entre le vivant et les disparues, ce poème sera étudié dans le chapitre 4 où sont regroupés les poèmes définis spécifiquement par la relation morts-vivant.

LIBERATION

La première strophe de "Libération"² est structurée par deux termes qu'une inversion de sonorités relie étroitement: il s'agit de "chacun" et de "cachot" ([ʃ][k]-[k][ʃ]). Entre eux, la relation du participe passé, "muré", signale l'aspect passif de toute la situation. Les expressions adverbiales, "sans issue" et "très bien", soulignent la perfection de l'emmurement. Situé à l'attaque du poème, l'indéfini "chacun" signale immédiatement l'universalité de la situation. Du même coup, le "cachot" devient la représentation d'une expérience aussi universelle. L'unique adjectif de la strophe, "dévorant", ravive la forme du participe présent dont il est issu: il signifie l'action qui s'exerce, outre celle du "muré", sur le "chacun". Il met en relief un aspect que nous retrouverons souvent dans ce recueil: le locuteur ou "chacun" (comme c'est le cas ici) est l'objet d'un agent extérieur qui agit sur lui, très souvent l'attaque ("Et soudain l'âge bondit sur moi comme une panthère noire", lisons-nous dans

2 Poèmes, p.96-99.

"Demain seulement"). Le locuteur est mis en état de se défendre. C'est ce que nous appellerions une situation de "passivité", sans vouloir affirmer pour autant que le locuteur soit passif; au contraire, il réagit et vivement comme le démontrent "Libération" précisément et plusieurs autres poèmes du recueil. La situation où chacun est ici enfermé est signifiée encore par "Le temps glisse à reculons". Dans le contexte, la formule signifie l'abolition de tout avenir, et elle ne fait que doubler la signification de "sans issue" que les sonorités associent à "glisse"³.

Une strophe de "Que la nuit soit parfaite...", poème des Iles de la nuit, comporte plusieurs expressions très proches de celles que nous venons de lire:

Et nous avons construit mur à mur
La noire enceinte de nos solitudes
Et ces chaînes de fer rivées à nos chevilles
Forgées du métal le plus dur (p.61).

Les deux derniers vers en particulier contiennent les mêmes

3 De ce vers, Jacques Brault fait le commentaire suivant:

"A propos de la vieillesse qui nous mesure chichement la durée, Grandbois a trouvé une image foudroyante; quand il écrit que "le temps glisse à reculons", il évoque tout le tragique de notre quotidienne précipitation hors de la vie. Nous vieillissons (...) Le temps alors ne vient plus à nous comme en notre jeunesse, il ne passe plus en nous avec la chanson d'une promesse, maintenant c'est nous qui avançons vers lui, qui tentons de le rattraper en sa fuite. Le temps de la vieillesse glisse à reculons et se joue de notre usure."

Alain Grandbois, Paris, Seghers, 1968, p.39-40.

termes que "Libération". Mais alors que le poème des Iles de la nuit parle d'un emprisonnement volontaire défini par "nos solitudes", et aboutit au désir d'une prison parfaite, "Libération" inverse le mouvement. La situation n'est plus construite mais imposée; elle est subie. Surtout, elle aboutit à un effort de libération. "Mon fer m'a forgé", qui exprime cet effort, introduit une rupture à plusieurs points de vue. Tout d'abord, à la suite du présent intemporel, il introduit un passé indéfini indiquant que l'effet dure encore au moment du discours. Ensuite, à l'indéfini "chacun", il substitue un locuteur, celui du poème. Mais sémantiquement, le vers se relie aux précédents, car "mon fer" ne peut que renvoyer à "cachot". L'équilibre phonique du vers ([m][f][m][f]) insiste sur la transformation du locuteur à partir de son expérience. Le "fer" transmet au locuteur des qualités inhérentes au métal:

Nuls maillons de chaînes
Ne peuvent me retenir
Je suis plus dur
Que tout l'acier du monde

Ce qui était l'apanage du cachot est renversé au profit du locuteur: "Je suis plus dur / Que tout l'acier du monde". Dans son extension, l'affirmation a une portée aussi grande que celle des premiers vers. Les négations, "Nuls maillons ... ne peuvent me retenir", font contrepoids, dans le cas particulier du locuteur, aux "sans issue... très bien muré". La nouvelle perception que le sujet a de lui-même ne s'ar-

rête pas là. Elle conduit à l'action. Le "je suis" engendre le "je + verbe d'action". A cet égard, rien de plus significatif que la relation entre le "plus" du comparatif et celui de la négation entourant le verbe: "Je ne veux plus rien entendre". Le dernier est en étroite dépendance du premier.

Le locuteur devient donc maître de la situation. Même s'il introduit une disjonction, au plan du vocabulaire, avec les vers qui précèdent, le vers "Je ne veux plus rien entendre" est étroitement relié à "Mon fer m'a forgé". Il en est la conséquence immédiate. Désormais, dans le poème, la forme en "je + verbe d'action" signifie la libération. Et le présent qui sera maintenu au long des quatre prochaines strophes indique que ce qui est énoncé coïncide avec le moment d'énonciation, que ce qui est dit devient en étant dit.

Il faut donc, à l'intérieur de la première séquence, considérer les strophes 1 et 2 comme un premier temps: le locuteur y exprime la perception qu'il a de lui-même, expression qui est déjà une libération. Fort de son être nouveau, il peut se tourner vers une expérience particulière, celle des "îles", et poser à leur égard un geste de libération analogue à celui qu'il vient de poser face au "cachot".

La libération à l'égard des "îles" constitue le second temps de la séquence (strophes 3-6). Il est étroitement lié

au premier selon un système d'enjambement des strophes (déjà mis en place entre la strophe 1 et la strophe 2): à la fin de la deuxième strophe, le vers "Je ne veux plus rien entendre" est surtout tourné vers ce qui vient. "Entendre", en effet, appelle des termes de même champ sémantique, et c'est au début de la strophe 3 qu'apparaît un terme correspondant: "Mots". La libération engagée se poursuit et s'inscrit dans le langage. Il y a d'abord l'équivalence de sens et de position établie entre "mots" et "murmure". Le second est évidemment l'affaiblissement du premier. Cette transformation s'appuie en premier lieu sur la comparaison où le contexte donne à "gonflés" une valeur négative⁴. Puis il y a cette marque d'éloignement que constitue le démonstratif "ces", éloignement qui s'établit précisément entre le locuteur et l'objet de son discours. La représentation des îles "dans le brouillard", ce qui les rend "fantômales", va dans le même sens. De sorte que lorsqu'apparaît le vers "Je refuse leur murmure", il n'est que l'explicitation de la libération en train de s'opérer dans l'instance même du discours.

4 Dans le manuscrit, Grandbois avait ajouté l'adverbe "trop" près des mots "fruits mûrs". Il ne l'a pas retenu. Le résultat en est que la comparaison suggère à première lecture une interprétation positive. Et il est probable que ce soit voulu car les îles sont aussi séductrices.

A la strophe 4, l'objet du refus dégage une aura de suggestions positives. Il est difficile de sentir autrement

... l'émouvante évasion
D'une aube libératrice
Avec le ciel de ses étoiles
Leurs troupes de fraîcheur
Dispensant les délices

Mais en première place dans la strophe, le "je refuse" les atteint sans nuance. Le rejet est total et fait conclure que leur valeur positive n'est qu'apparente, qu'il s'agit là de fausses valeurs. La formulation paradoxale de cette strophe a comme fonction de la relier à la suivante comme si celle-ci tenait la clé du paradoxe⁵.

5 Parmi les manuscrits de Grandbois, un document qui, sous bénéfice d'inventaire plus complet, paraît isolé, donne ce qui semble être à la source des strophes 4-6. Il ne s'agit pas d'une première version. C'est plutôt un poème (ou une partie de poème) appartenant au dossier Passage de l'homme comme l'indique la mention que porte le document. Le texte se lit ainsi:

Que le ciel
Ou cette étoile
Ou l'émouvante empreinte de son pas
Sur le sable léger de la plage
Ne m'empêchent de rejoindre
A petits éclairs d'aube
Cette grotte éphémère
Gonflée d'horizons étouffés
Marquée du fatal cadran solennel
Sans cris sans coeurs
Sans les houles fauchées
Des hautes mers libres
Jouant la séduction des îles perdues
-- ô frontées de rubis --
Au delà des mondes
Au delà de la trace
Du plus mortel pèlerinage

En fait, cette strophe suivante (la cinquième) porte sur un événement. Mais le fait refusé est formulé de façon indirecte seulement. C'est peu à peu qu'il est dévoilé. Le premier élément fourni vient de l'emploi absolu du possessif: "l'empreinte de son pas". Dans la poésie de Grandbois, un tel emploi ne peut renvoyer qu'à la femme. Ensuite la mention de "la plage", du "sable léger" font des îles le lieu de cet événement. Enfin, la mention des "cadrons solennels" marque la loi inexorable du Temps, dont les "cadrons" sont ici la métonymie. Toutes ces données éclairent le sens de "l'empreinte de son pas sur la plage". Il s'agit de la disparition de la femme, disparition qu'il faut interpréter comme étant sa mort⁶. A la fin du poème, le vocatif reconnaîtra cet état de choses: "O Belle aux yeux morts... Je tente... de libérer ta mort". Comparé aux autres objets du refus, cet événement apparaît comme la raison déterminante. Tout comme le locuteur, dans le poème "Demain seulement", repoussera et refusera sa mort, il refuse ici la mort de la femme. Lieux de cette dis-

6 Une version antérieure marquait plus nettement la relation entre "l'empreinte" et les "cadrons solennels":

Ces îles fantômes dans le brouillard
 Et cette émouvante évasion de l'aube
 Que le ciel ou ses étoiles
 Où l'empreinte de son pas
 Sur le sable léger de la plage
 Marquait le signe du cadran solennel

parition, les îles, avec la séduction de leur aube, ne peuvent être qu'"évasion". La relation entre le refus-libération et la mort de l'autre est un élément important du poème qui sera développé dans la prochaine séquence. Pour le moment, seul s'affirme le refus que le locuteur va formuler de nouveau en lui donnant cette fois un caractère irrévocable.

Au terme de la séquence, la strophe 6 ferme la boucle. D'une part, des liens s'établissent entre le "cachot" et les "îles". Ils sont unis dans une même définition par rapport au locuteur. En effet, l'expression "O lumineux sarcophages", en tant que vocatif, devient un apposé et, comme tel, ne fait que décrire d'un autre point de vue ce que sont les îles pour le locuteur. Or "sarcophages" reprend en ses éléments essentiels ceux du "cachot dévorant": "sarcophage" désignant un cercueil (figure du "cachot") et "qui mange les chairs" (dévorant). Ce qu'il y a de particulier aux "îles", c'est qu'elles se parent de séduction: "Îles frontées de rubis / Îles belles perdues / O lumineux sarcophages / Vos purs doigts..."

La strophe 6, en plus, revient au modèle de la situation initiale où le locuteur est agi plutôt qu'il n'agit. Car les îles exercent leur pouvoir séducteur envers le locuteur. Ce renversement (car les "îles" étaient depuis la strophe 3 objets du refus; ici elles deviennent agents) va permettre au locuteur de poser une autre définition de lui-même, ana-

logue à celle qu'il a posée au début. Il s'affirme, face à la séduction des îles, "insaisissable". L'affirmation est catégorique, définitive. Le terme prend l'exact contre-pied de "sans issue" et ce n'est pas sans ironie qu'il en reprend aussi les sonorités.

Et c'est ainsi que la séquence va d'un geste de libération à l'autre, le second n'étant qu'une particularisation du premier. C'est ainsi que la séquence se tient entre deux opposés, entre "sans issue / Très bien muré" et cet "insaisissable", tel que se qualifie le locuteur. La première séquence se définit essentiellement par le refus-libération.

A la strophe 7, le présent d'énonciation cède la place à un imparfait qui va se prolonger sur les quatre prochaines strophes pour constituer ainsi la seconde séquence (strophes 7-10). Tous les présents de la première séquence, liés à un verbe ou à un attribut, ne faisaient que définir le "je". Leur puissance énonciative était développée au maximum. Par contraste, les imparfaits, dépendant de sujets nombreux et marqués du pluriel, introduisent une distance comme si le locuteur rapportait un autre élément de son expérience. En fait, la strophe nous apprend qu'il opère un retour sur la séduction dont il vient de se libérer. L'imparfait se situe donc par rapport à l'énonciation actuelle: il est un véritable passé car la séduction est pour le locuteur chose du passé, et il prend aussi valeur de réflexion actuelle, c'est-à-dire de

retour sur l'expérience qui vient d'être vécue.

C'est pourquoi dès le début de la strophe 7 se fait la conjonction avec les strophes antérieures: d'abord par les deux formes vocatives: "O lumineux sarcophages" et "Quels éblouissants coquillages" (où les sonorités finales font déjà un rapprochement), puis par la persistance d'un même lieu, "la mer" et ses coquillages et les îles. Ici comme en la première séquence, le locuteur est l'objet d'une action de séduction. Mais comme nous sommes en un temps de réflexion, la séduction est bien définie. Tout d'abord, grâce à la reprise appositive, "Quels éblouissants coquillages", la strophe s'articule autour du "pour" qui, déterminé par "faire oublier" établit en relation d'opposition "la mer" et "les morts", respectivement placés de façon stratégique à la fin du premier et du dernier vers de la strophe. La séduction a pour but de "faire oublier" les morts, d'en noyer même le souvenir. Ensuite, la séduction est définie en elle-même. Le locuteur ayant partie liée avec les morts ("nos morts"), c'est sur lui qu'elle s'exerce. Le factitif "faire oublier" vient doubler le sens du "pour" et insister sur l'idée que l'action est voulue et imposée par un agent extérieur. La pression exercée sur le locuteur prend l'aspect d'un "état second" dans lequel on veut le plonger: "vertiges", enchantement, éblouissements.

Alors que la strophe 7 "re-présente" la séduction dont elle dévoile les buts et la nature, les trois strophes suivantes imaginent ce qu'aurait été l'acceptation refusée (strophe 8) et ce qui se serait produit si le locuteur avait cédé à la tentation (strophes 9-10).

Quatre termes soutiennent la huitième strophe: "angoisse", "solitude", "immobilité", "refuge". Ces termes sont enfermés dans des formules qui se complètent les unes les autres. Ainsi "la calme angoisse de la nuit" trouve écho dans "le secret refuge des miroirs noirs"; les deux formules ne font que détailler les valeurs attachées à la "nuit" métaphoriquement désignée par "miroirs noirs", "nuit" et "noirs", par leur position, rappelant le cliché "la nuit noire". La "calme angoisse" se révèle l'acceptation d'un "secret refuge", d'une évasion qui ne mène qu'à une multiplication de la nuit, qu'à une sorte de vide narcissique. Les deux autres formules, "le cristal de la solitude" et "l'innocence de l'immobilité" se complètent à leur tour par l'aspect positif qui leur est accolé. Mais ces attitudes sont mises au compte de l'"oubli" des morts, elles disent ce qu'aurait été la soumission aux "vertiges de la mer" et leur formulation paradoxale, par le moyen de l'oxymore, est le signe du caractère réflexif de la séquence. Quand le substantif est valorisé comme dans "la calme angoisse" ou "le secret refuge", c'est le complément prépositionnel qui porte la dévalorisation: "la calme angoisse

de la nuit", "le secret refuge des miroirs noirs" (en ce dernier cas, c'est surtout l'épithète qui par sa parenté avec "nuit" cause la dévalorisation). Quand le substantif est négatif, c'est la caractérisation qui fonctionne à l'inverse: "le cristal de la solitude", "l'innocence de l'immobilité". Ce fonctionnement du texte indique que c'est du point de vue de "la mer" (des "souffles incantatoires", "des éblouissants coquillages") qu'est lue l'attitude suggérée. L'oxymore, signe de la conscience du locuteur, en révèle le caractère séduisant et séducteur.

Toute cette formulation s'entend de l'"oubli" des morts. Mais en même temps elle suggère davantage. "Angoisse", "nuit" "solitude", "immobilité", "secret refuge" peuvent fort bien s'indexer sur le terme "cachot" ou "sarcophage" dont il ne font qu'aligner les connotations. De telle sorte que ces formules de la strophe 8 peuvent aussi s'entendre de la tentation de la mort, de la tentation du suicide. L'interprétation de la strophe serait plus précise si nous disions que le locuteur énonce ici ce qu'il aurait pu faire s'il avait cédé à la tentation d'oublier ses morts. Dans ce cas, il faut lire les deux strophes suivantes comme le prolongement de cette représentation.

Et deux des formules de la strophe 9 deviennent des ap-
posées à tout l'ensemble de la strophe 8. Elles en dévoilent

un autre aspect. Car liée à la mer, la tentation du suicide prend une dimension cosmique que met à jour la formule: "La dévastation de l'univers / Sur nous répandue". "Dévastation" peut avoir ici aussi bien un sens actif que passif (et nous retrouvons ici un écho de la réflexion du début du "Silence"). L'univers dévaste le locuteur; la dévastation de l'univers se reproduit chez le locuteur (par un choix de ce dernier). L'expression abstraite "La sourde confession / Des mornes mélancolies" fait aussi allusion à la mort. "Sourde" est un terme que Grandbois emploie souvent dans le contexte des morts: "leur sourde musique" était-il écrit dans "le Silence". "Mornes" provient de "to mourn", terme qui évoque une tristesse occasionnée par une tragédie, spécialement un deuil. La strophe se trouve donc à faire ressortir la relation à la mort contenue dans la précédente.

Syntaxiquement liées, les strophes 9 et 10 sont en quelque sorte l'imagination du suicide, auquel nous pouvons voir une autre allusion dans la formule "l'instant du jeu brisé". Il est représenté dans l'ensemble des deux strophes comme un "passage" "plus loin que", "au delà" le monde visible, "abîmes prématurés" et "tendres prairies vertes". La représentation semble emprunter aux "vertiges", aux "éblouissements" dont parlait la strophe 7, spécialement par l'emploi de l'expression "Glissaient au bleu des ravisseurs" (un manuscrit donnait d'abord "vertiges" au lieu de "ravisseurs").

La seconde séquence se trouve donc en opposition avec la première. Elle se définit globalement par la représentation de la séduction que le locuteur a refusée en première séquence. Cette représentation constitue un retour réflexif opéré à la faveur du refus, précisément, dont la vigueur ("Nuls maillons de chaînes / Ne peuvent me retenir", "Je connais ces mots") se fait encore sentir dans la formulation mettant à jour la véritable nature de la tentation et de ses conséquences. En somme, à l'occasion de la mort d'"elle", le locuteur imagine ce que serait l'acceptation des îles-sarcophages et du "cachot dévorant", en fait, l'acceptation de la mort qu'il a déjà refusée (en première séquence) même quand elle se pare de toutes les séductions possibles.

La réflexion du locuteur se poursuit et fonde une troisième séquence composée des deux dernières strophes. Reprenant son présent d'énonciation, le locuteur revient à son geste de libération qu'il va maintenant définir plus complètement. Il ne le fait pas de façon abstraite mais en le menant à son terme. Le présent performatif qui réapparaît trouve là son sens et sa valeur.

Le refus prend ici deux formes qui permettent d'articuler la séquence. En un premier temps, l'énumération prend valeur de qualification. Tous les éléments qui la composent sont eux-mêmes une synthèse et leur accumulation permet une vue

globale qui se formule d'ailleurs dans le premier vers de la strophe 12. Le premier élément "prédestinations" a le sens très général de destin mais décidé par un agent extérieur. Sous cet aspect, il rejoint la volonté qui se manifestait dans le factitif de la strophe 7 et il se trouve en même temps à coiffer le contenu des vers qui suivent. Les "prédestinations défendues" sont ce à quoi était destiné le locuteur mais qu'il s'est "défendu", interdit par le refus qu'il a opposé à la séduction. L'effet de l'épithète se répercute sur chacun des vers. Le refus qu'il affirme vise le contenu de la strophe qui se rapporte alors soit à la mort soit aux séductions de l'agent séducteur: "Les liens de la mer et de la joie". Ironie n'est donc pas absente de ces vers. D'ailleurs l'ironie dénonciatrice surgit aussi du rapport entre eux et le vers de la strophe suivante qui les qualifie par "cette prison mortelle". "Prison" rejoint "refuge" puis "sarcophages" et "cachot" (avec "fer" et "chaînes"). Cette apposition (qui équivaut à une définition) est une nouvelle dénonciation et une nouvelle façon de formuler le refus.

Mais le refus libère et permet une attitude plus positive. C'est elle qui se formule dans la seconde partie de la séquence:

Je tente en veillant
De libérer ta mort
De libérer ma mort

L'emploi du terme "tenter" est à mettre en rapport avec son emploi dans la seconde séquence. Sous les suggestions de "la mer", "nous aurions pu tenter" dit le locuteur, et il définit par une perte de soi dans la nuit l'attitude qui aurait pu alors être adoptée. Répondant à cette attitude de repli dans "le secret refuge des miroirs noirs", l'attitude adoptée maintenant se formule par les simples mots: "en veillant", donc en refusant la nuit. Par leur relation au même verbe, "tenter", ces deux attitudes se font contrepoids. La première est refusée, la seconde est adoptée ici et maintenant. Le présent d'énonciation et le participe présent indiquent une action qui s'exerce maintenant. "En veillant" indique aussi, par son emploi intransitif, qu'il ne s'agit pas d'une action transitoire, passagère, mais d'une attitude profonde, celle mise en oeuvre dans le poème lui-même.

Le vocatif "O Belle aux yeux morts" ravive l'allusion contenue dans "l'empreinte de son pas" mais il intervient brusquement dans le poème. En fait, il est le refus de l'oubli des morts effectivement vécu.

Cependant, la double formule parallèle qui ferme le poème ne concerne pas "les" morts, mais "la" mort. Cette double formule qui sert de clôture est extrêmement efficace. La ressemblance concentre sur "mort" tout le poids de l'affirmation; de plus c'est à l'intérieur même de cette ressemblance

que se joue toute la différence par le simple jeu du changement d'une consonne. La situation de la disparue et du "je" étant différente, le sens de la libération recherchée n'est pas non plus le même. "Libérer ta mort" c'est sans doute l'arracher aux "îles-sarcophages", la soustraire à l'oubli où veulent la plonger "les grands vertiges de la mer". "Libérer ma mort" c'est refuser le "cachot dévorant", c'est aussi se dégager des "vertiges de la mer" et de la nuit. L'attitude adoptée par le locuteur est la conscience lucide du destin humain et sa tentative, par là, de le surmonter.

Cette fin définit le poème. Il est lui-même une nouvelle expérience. La réflexion vient appuyer le refus pour lui donner sa plus vaste extension. Ainsi se rejoignent les trois séquences du poème, s'éclairant mutuellement. Dans Rivages de l'homme, ce genre de poème-expérience se retrouve plusieurs fois. "La Capitale déchirée", qui suit immédiatement "Libération", est de même nature.

LA CAPITALE DECHIRÉE

Le voisinage de ce poème⁷ avec le précédent, "Libération", n'est pas que matériel. Par leur vocabulaire déjà, les deux poèmes sont apparentés. Dans le premier, nous trouvons "îles fantômes" et "îles belles"; ici, nous lisons: "les doux fantômes de la nuit" et "O beaux fantômes blancs". La réalité de "l'aube" est également évoquée dans les deux poèmes, de même que certains éléments de vocabulaire renvoyant à un même champ sémantique. "Libération" parlait d'emmurement, de cachot, de prison. Au "très bien muré" répond ici le verbe "cerner" qui, dans la proximité immédiate de "captifs", reprend des données analogues à celles de "Libération".

Ce qui rapproche davantage les deux poèmes, c'est que tous deux sont des poèmes de libération. Essentiellement poèmes du verbe, ils sont en eux-mêmes actes de libération. "Libération" enregistrait l'acte du locuteur qui se libérait de la séduction des îles fantômes. Le poème se définissait par ce geste qui se poursuivait ensuite en un effort de li-

7 Poèmes, p.100-101.

bération plus profonde. "La Capitale déchirée" en reprend un aspect et le rend définitif: Lui aussi est un poème-acte, tout comme le sera "Demain seulement".

Poème du verbe, poème d'une expérience qui n'est pas racontée mais se fait, se déroule à même le langage du poème, "la Capitale déchirée" laisse soupçonner en sa structure singulière une expérience complexe qu'il faut lire en ses composantes.

Tout d'abord, une chaîne de sons se développe dans tout le poème. "Doux", par sa voyelle [u] appelle "coups" et se retrouve lui-même encerclé dans "redoublés". Puis le son s'adjoint le [R] dans "tourments tournant" puis dans "sournoises" pour aboutir finalement au "sourds fantômes" de la seconde strophe. L'évolution du "doux" dépend aussi de sa consonne d'attaque partout répandue dans le poème: "de", "d'images", "dans", "des destructions définitives", "du", ce dernier repris en écho final dans "perdus". Mais c'est la finale qui enregistre l'évolution la plus remarquable. "Doux" et ses alliances sonores antérieures sont toutes réactualisées. "Doux" devient "dur sourire" et le [R] se répercute dans "cerner" et "d'hier". Toutes ces métamorphoses révèlent la vraie nature des fantômes. Tous les termes ainsi regroupés soulèvent le masque de douceur sous lequel se cachait la dureté. Cette double personnalité des "fantômes" se laissait percevoir déjà par la dualité des phénomènes d'écriture définissant

les "fantômes": les épithètes d'une part, les verbes de l'autre. Celles-là désignent l'aspect séduisant ("doux-beaux-blancs-vainqueurs"); ceux-ci, avec leurs compléments, ne laissent aucun doute sur la nature de l'activité de ces agents.

Autre aspect de l'expérience: la formule "les doux fantômes" (première strophe) devient "mes doux fantômes" (seconde strophe). Le passage de l'article à l'adjectif marque expressément la présence du locuteur. Présence discrète au niveau de l'énoncé car là n'est pas le lieu essentiel du locuteur. Ce lieu est l'énonciation.

Parce qu'il est essentiellement énonciation, le poème produit surtout sa signification par l'agencement des phénomènes syntaxiques mis en jeu. Le verbe définit la première strophe: il en est le centre organisateur. Les autres termes désignent soit l'agent soit les compléments. La forme du participe présent indique, évidemment, une action en train de se dérouler, mais aussi que le signifié immédiat du participe n'est qu'une circonstance entourant le procès⁸ principal.

8 "On dit d'un verbe qu'il indique un procès quand il exprime "une action" réalisée par le sujet de la phrase (Pierre court, Pierre lit un livre, Pierre mange, etc.), que le verbe soit transitif ou intransitif, par opposition aux verbes qui indiquent un "état", comme les intransitifs être, ressembler, paraître, etc., ou les transitifs qui indiquent le résultat d'un procès comme savoir" (Jean Dubois et al, Dictionnaire de la linguistique, Paris, Larousse, 1973, p.393).

Les compléments révèlent la nature de ces préparatifs. Pour comprendre l'expression "précipiter l'aube", il est nécessaire de faire appel au poème précédent où est fermement refusée "l'émouvante évasion / D'une aube libératrice". L'aube y est un moyen de séduction. Dans ce contexte, les "neiges immémoriales" disent l'oubli, les "images illicites", les diversions, et les "tourments..." évoquent le désespoir.

Le phénomène le plus important pour la signification du poème est la brusque interruption de la construction syntaxique entreprise depuis le début de la strophe, à savoir: agent + participes + verbe principal. La strophe se termine sans la présence du verbe principal qui définirait le procès dont il s'agit. L'activité mise au compte des "fantômes de la nuit" est suspendue.

Cette interruption trouve sa pleine valeur quand on lit le premier vers de la strophe suivante: "Mais c'est en vain". La conjonction adversative "mais" prépare l'opposition qui va maintenant s'énoncer après avoir été mise à l'oeuvre. Car c'est l'expression adverbiale répétée, "c'est en vain", qui est ici l'élément actif par excellence. On sait que l'adverbe peut caractériser ou modifier le verbe. "C'est en vain" s'attaque directement au verbe qu'il modifie si radicalement qu'il le nie et l'annule. De telle sorte que le verbe principal que l'on attendait à la fin de la première strophe n'est pas énoncé parce qu'il subit déjà l'influence de cette expression

adverbiale. L'énonciation de "c'est en vain" constitue le geste essentiel du locuteur. Cette importance accordée à l'adverbe ne doit pas surprendre dans un poème qui se définit comme un poème du verbe. L'action poétique de ce poème réside justement dans l'affrontement verbe-adverbe. La tournure vocative que prend alors le poème ("O beaux fantômes blancs, ô mes doux fantômes") signifie que le locuteur s'implique directement dans l'action en cours et l'annule. Avant même que ces agents ne dévoilent complètement leur visée, le locuteur l'a saisie (il la dévoilera en clair) et il la nie. La structure du poème: un verbe, une locution adverbiale. Un procès qui allait se poser, une locution adverbiale qui lui nie l'existence. Une locution adverbiale qui est une action, qui a la valeur d'un verbe. Une valeur plus forte même.

Le procès principal visé par les "doux fantômes" sera finalement énoncé, par le locuteur. Il le peut car la négation dans laquelle il l'englobe constitue sa force. Cependant cet énoncé sera retardé à la faveur d'une nouvelle rupture de construction qui impose l'image de

La Capitale absurde et choisie
 Pour ce triste bonheur
 Pour cette savante défaite
 Pour la suprême illumination

Les trois expressions commandées par le "pour" ne sont que trois façons de nommer le geste visé par les fantômes. Trois façons qui relèvent du locuteur, car elles commentent déjà

une action qui n'est pas encore nommée. La Capitale, choisie pour une action dont l'effet est annulé d'avance, devient "absurde".

Le geste visé depuis le début par les fantômes, le poème le dit enfin:

Votre dur sourire
Ne saura cerner
Que vos captifs d'hier

"Dur sourire" et "cerner" rapprochés de "captifs" disent assez qu'il s'agit d'une sournoise capture, d'une tentative de capture. Et nous sommes replongés dans un contexte semblable à celui du poème précédent. Dans ce cas, le rapprochement des deux poèmes pourrait favoriser l'interprétation des "fantômes" dans le sens des "îles fantômales" de "Libération". Ce qui compte, tout de même, ce n'est pas tant d'identifier les "doux fantômes de la nuit" mais de voir qu'ils se définissent par le geste qu'ils posent: agents menaçants et troubles (car ils sont "beaux" et "doux" mais "durs"), ils rendent "captifs" ceux qui leur cèdent.

2 Venant appuyer l'affirmation de la vanité du geste visé par les "sourds fantômes vainqueurs", la restriction finale "Ne saura cerner que vos captifs d'hier" dit, encore une fois, que le locuteur échappe à cet emprisonnement. Les vocatifs et les possessifs indiquent que c'est bien lui qui était visé.

Dernier aspect de l'expérience: la transformation du "doux" initial en "dur sourire" (dont le [i] reprend celui de "Capitale", "triste", "choisie", "illumination" et fait aussi le lien avec celui de "captifs") accompagne la révélation de la vanité du procès central. En même temps, la formule "les doux fantômes de la nuit" devient "mes doux fantômes". La lucidité et le refus énergique du locuteur s'exercent sans violence. Ce qui est rejeté, ce ne sont pas les "fantômes", c'est plutôt leur geste et le lieu où il pourrait s'exercer. La "Capitale" choisie est, comme le dit le titre, "déchirée". Le titre ne s'applique pas à la réalité mais à la représentation de la réalité.

"La Capitale déchirée" est un poème qu'on peut dire, comme on le dit d'un verbe, "performatif": sa structure énonciative a pouvoir effectif. Elle est un acte du locuteur. Depuis la finale de "la Route secrète", en passant par "Libération", nous retrouvons ce phénomène: le poème coïncide avec son présent d'énonciation. Il n'est pas seulement parole mais expérience. Dans "la Route secrète" c'est une relation existentielle qui est révélée:

Je porte mes morts...
Ils voient à travers moi
Je vois à travers eux
Je les porte ils me portent

Dans "Libération" et dans "la Capitale déchirée", c'est un acte de libération qui s'opère. Effectuée dans le premier,

la libération est confirmée de façon définitive dans le
second:

Mais c'est en vain
O beaux fantômes blancs
O sourds fantômes vainqueurs...
C'est en vain ô mes doux fantômes
Votre dur sourire
Ne saura cerner
Que vos captifs d'hier

"Demain seulement" est un autre poème-expérience; le locuteur y
prend conscience de la proximité de sa propre mort.

DEMAIN SEULEMENT

Dans les deux poèmes précédents, le locuteur réagissait à une activité qui s'exerçait de l'extérieur sur lui. Telle était la situation initiale du poème. Dans "Libération", le "cachot dévorant" l'emmurait. Dans "la Capitale déchirée", "les doux fantômes de la nuit" se préparaient sournoisement à le "cerner". Dans "Demain seulement"⁹, il y aura aussi un agent extérieur, mais le regard du locuteur est davantage tourné vers lui-même. Ce n'est pas d'abord l'action de l'agent extérieur qui est perçue, c'est plutôt l'état même du locuteur. L'agent ne sera perçu que par la réflexion du "je" sur lui-même.

C'est par l'image du "long murmure étonnant ô pluie" que s'ouvre le poème. Cette image de la pluie acquiert,

9 Poèmes, p.109-112.

Bien que ce poème soit fameux et souvent cité, il n'a fait l'objet d'aucune étude publiée, jusqu'à présent. La seule analyse que nous connaissons est celle de Claude Fournier dans sa thèse Alain Grandbois: poésie et structures mythiques. Cette thèse est inédite, mais l'importance de cette analyse (elle va de la page 83 à la page 175) mérite qu'on en tienne compte. Notre analyse n'ira pas si loin dans le détail, mais souvent, en note, nous discuterons de l'interprétation de tel ou tel vers. La discussion globale se fera surtout à la fin de notre propre analyse.

grâce à une construction similaire répétée, les valeurs de "solitude" et de faiblesse essentielle de l'être. Ces valeurs se développent avec le prolongement de l'image:

Chemins irréductibles
Mobilité de l'eau

Les deux vers se complètent: l'"irréductibles" détaille ses derniers sons en "mobilité" qui l'explique. D'autre part, le passage sans transition de la "faiblesse des doigts" aux "chemins irréductibles" suggère un lien de cause à effet entre cette irréductibilité et cette faiblesse. Jusqu'à présent, la "pluie" a fonction de révélateur: elle met à jour, par ses valeurs d'étonnement, de mobilité et d'insaisissabilité, une certaine faiblesse humaine. La perception gagne en précision avec le prochain vers:

Ma vie m'échappe

que le jeu d'un chiasme à la fois sémantique et métaphorique permet de coupler à

Mobilité de l'eau

Entre "mobilité" et "m'échappe", la relation est de cause et de conséquence, tandis qu'entre "l'eau" et "ma vie", le rapport est évidemment métaphorique et d'autant plus marqué que "vie" n'est pas loin phoniquement de "pluie". Cette précision définit "pluie" par "vie" et du même coup explicite la réflexion du locuteur sur lui-même. Sa présence implicite dans "ma vie" se lit aussi dans les "doigts / Tremblants de

désarroi" et sa perception de lui-même est celle d'une dissolution contre laquelle il ne peut rien. Cependant, paradoxalement, le dernier vers transforme en triomphe l'épanchement de la vie du locuteur. Le retournement de la situation se fait par l'entremise du parallélisme des vers:

Ma vie m'échappe
Ma vie nourrit...

L'épanchement n'est pas nié mais une valeur positive lui est ajoutée par le second verbe. "Ma vie nourrit (...) Dix mille vies". Cependant, même ici demeure la faiblesse essentielle du locuteur. Tout se déroule "autour de (lui)": il voit sans y participer les "beaux soirs d'or". Les suggestions fortement positives de cette expression ne peuvent être soustraites à l'influence de l'image de la pluie. Rien ne dit, dans cette première perception, que l'image de la pluie est négative. Par ses rapports avec "ma vie", elle révèle la faiblesse du locuteur, soit; mais même si la vie lui échappe, le locuteur n'a pas une perception négative de la vie elle-même. Au contraire, la finale de cette strophe lui donne une valeur essentiellement positive, et s'il y a, dans ce dernier vers, un éveil de la conscience¹⁰, c'est dans la mise en rapport de

10 "Mais il (le vers 11) 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." (Claude Fournier, l.c., p.107).

la fuite inéluctable de la vie et des richesses qu'elle recèle encore qu'il faut la chercher. Si la réalité signifiée par le vers "O beaux soirs d'or" est éminemment positive, il n'est pas exclu que le vocatif, qui rejoint celui d'"O solitude / O faiblesse des doigts / Tremblants de désarroi", donne au ton de cette exclamation un accent de douleur et de regret.

Les valeurs de la "pluie" et de la "vie" sont indissolublement fusionnées dans cette première strophe. Il y est affirmé d'une part le caractère mobile et insaisissable de l'eau et sa valeur nourricière; d'autre part, dans le cas de la pluie-vie, cette mobilité est une fuite et une perte qui révèlent la faiblesse du locuteur qui perçoit donc chez lui la déperdition irrémédiable d'une richesse essentielle.

La strophe suivante pousse la conscience de cette perte jusqu'à son état ultime: La perception, riche en sensations, cède la place au constat impersonnel: "Il y aura..." Ce changement oppose l'"éternelle nuit" aux "beaux soirs d'or", et surtout oppose la première perception que le locuteur avait de lui-même à une description de lui-même. La perception relève du présent tandis que la description relève d'un soi-même futur et complètement différent du vivant d'aujourd'hui.

"Il y aura demain mon éternelle nuit": par delà le développement de la première strophe, "nuit" rejoint phoniquement

"pluie" pour reformer un couple de termes étroitement liés depuis "Ah toutes ces rues" et qui se retrouvera d'ailleurs à la dernière strophe: "Je vaincrai demain / La nuit et la pluie". Sans être de valeur absolument négative, "pluie", par la conscience de la perte qu'elle éveille et de la faiblesse qu'elle révèle, est dans l'orbe d'une réalité comme "nuit" que la suite de la strophe révèle comme essentiellement négative. Le possessif de "mon éternelle nuit" ne marque pas la possession mais un autre genre de relation entre la "nuit" et le locuteur. "Mon persécuteur", par exemple, signifie "celui qui me persécute". "Mon éternelle nuit", pour le locuteur, c'est la nuit qui, selon les autres vers de la strophe, s'attaque à lui et le dépouille pour toujours de ce qui le relie au monde. L'enchaînement des sonorités ("dure et seule nudité" ramassé en "surdité"; "aveugles" et "englouties") signifie une réaction en chaîne fatidique. La "nuit" se définit par la perte radicale non seulement de sa présence au monde mais même de l'univers qu'il avait créé:

Les îles de mes archipels
Seront profondément englouties

Comment ne pas rappeler un passage de "Fermons l'armoire":

Mon univers sera englouti avec moi
Je m'enfoncerai dans les cavernes profondes
La nuit m'habitera et ses pièges tragiques
Les voix d'à côté ne me parviendront plus
Je posséderai la surdité du minéral (p.82).

"Il y aura demain": la formule tire son importance de l'opposition de l'impersonnel et de la présence du locuteur à la première strophe; elle la tire surtout du fait que l'impersonnel laisse toute la place à ce que la grammaire appelle le "sujet réel" c'est-à-dire "mon éternelle nuit / La dure et seule nudité de mes os / Ma surdité mes yeux aveugles". Cette énumération métonymique et descriptive prend la froideur du constat. Mais les nombreuses marques du locuteur, les possessifs en l'occurrence, sont le signe que le locuteur s'y sent violemment impliqué.

"Demain" est mis en relief par sa relation au présent tout à fait immédiat de la perception du locuteur, à la première strophe. On peut déduire de la nature de "mon éternelle nuit" que le locuteur sent que ce demain est bien proche. Mais la réapparition du terme dans le poème va permettre, plus loin, de mieux définir sa valeur et sa fonction.

Les strophes 3 et 4 reviennent au présent et à une perception analogue à celle de la première strophe. Faut-il voir dans "l'aube"¹¹ un écho prolongé de "l'eau" et la comparaison

¹¹ Dans un manuscrit intitulé "Soir" et qui peut être considéré comme le premier jet de ce poème, Grandbois avait écrit "cette ombre immense". Mais il a complètement transformé ce passage que voici:

Il y aura demain la nuit mon éternelle nuit
 Il y aura demain la nudité de mes os
 Ma surdité mes yeux aveugles
 Cette ombre immense qui m'enveloppe comme la mer...
 (204/1/19).

de la "mer" est-elle secrètement appelée par la "mort" et consciemment par "englouties" ? Sans doute faut-il rapprocher "l'aube" (premier mot de la strophe) du "jour" (dernier mot de la strophe suivante¹²).

Les deux strophes sont étroitement liées puisque la perception du locuteur, en chacune d'elles, est semblable: elle est celle d'un enveloppement dont il va s'employer à dégager les valeurs et les significations au moyen de deux comparaisons. Une certaine direction est déjà donnée à la compréhension de ce passage par le seul fait qu'il suit la certitude énoncée à la strophe précédente. La proximité de la mort, non encore nommée, mais décrite, imprègne le présent de sa perception. Encore une fois, la perception est celle du locuteur par lui-même. La première comparaison établit la situation: une réalité extérieure s'impose au "je" qui se perçoit enveloppé de toutes parts. Intervient alors au cours de cette perception un acte de conscience qui va permettre d'établir les rapports entre les deux comparaisons: "Cruelle et dangereuse sécurité". La seconde comparaison, par son noyau, "tapi au flanc de ma mère", évoque la "sécurité"; telle que

12 Dans tous les manuscrits, les strophes 3 et 4 sont unies. L'édition 1948 (à compte d'auteur) ne contredit pas ce fait. La publication du poème en 1947 dans Liaison (no 1) unissait aussi les deux strophes. L'édition par l'Hexagone en 1963 les sépare. L'édition critique rétablira les faits.

formulée cependant, elle prend une signification négative: le flanc de la mère est désigné comme un lieu d'immobilité et de passivité, eu égard au temps d'activité qu'ouvre et permet "la délivrance du jour". C'est par rapport à ce "jour" que se définit alors "l'aube": elle est un temps antérieur, un moment aussi de passivité où le "je" est sans pouvoir sur ce qui lui est extérieur. Il est par rapport au "jour" comme il l'était par rapport aux "beaux soirs d'or": sans influence. La seconde comparaison s'ajoute donc à la première pour en expliciter les valeurs et les significations: "cruelle et dangereuse sécurité".

Les strophes étudiées jusqu'à présent se définissent par cette saisie de soi dans laquelle est plongé le locuteur. La première perception - celle de la perte irrémédiable d'une richesse essentielle: sa vie - éveille chez lui la prise de conscience d'un état futur de lui-même où il est absolument incapable de toute relation avec le monde; une seconde perception lui fait saisir qu'il est déjà enveloppé par cette mortelle immobilité.

Ces strophes forment une première séquence. Et le terme qui en devient le foyer est sans doute celui de "jour". Par la notion de "délivrance" qui le définit, le "jour" s'oppose à la "nuit" définie par les idées de fin, de dépouillement et d'engloutissement. De la "nuit" ainsi qualifiée se rapproche "l'aube" que son rapport à "jour" définit comme un temps

d'enveloppement et de passivité. Par contre, par ses connotations essentiellement positives, "soir" s'unit à "jour" comme un temps de plénitude. Ce système de relations intègre le couple vie/mort, mais cette dernière, présente dans ses effets, n'est pas encore nommée.

Il importe aussi de noter que dans cette première séquence, saisie de soi et prise de conscience se déroulent dans le moment présent, dans le présent d'énonciation. Et que toutes deux concernent non pas tant un événement qu'un état-de-soi. Et que cet état-de-soi présente deux aspects indissociables: il est perçu maintenant, il sera consommé plus tard. Cet état futur est une certitude mais sa prise de conscience ne se fait pas en dehors du moment présent, en dehors de la saisie actuelle du locuteur par lui-même. De telle sorte qu'il n'est pas conçu comme extérieur au locuteur.

Ces remarques ont leur importance car, lorsqu'au début de la prochaine séquence, le locuteur dira: "Ma mort", il faut entendre "Moi mort" ou encore "cette prise de conscience de moi mort"... Ce qui revient à dire que la véritable problématique de ce poème n'est pas le refus de la mort (jamais dans la poésie de Grandbois on ne se cache la réalité de la mort, mais on veut la dépasser - ce qui est différent) mais la recherche de l'attitude acceptable devant ce fait que "il y aura demain mon éternelle nuit".

La seconde séquence du poème comprend toutes les autres strophes moins la dernière. Elle se déroule en trois temps. A la conscience du terme où le mène le phénomène qui se déroule maintenant en lui, le locuteur va réagir de façon très vive. Les termes "ma mort" condensent de façon brutale le contenu de ce qui occupe la conscience depuis le début du poème. Ils arrachent le locuteur à sa perception et le font agir. Le "je" réapparaît mais en position d'agent et les verbes surgissent, verbes d'action, redoublés et organisés en progression ascendante:

Ma mort je la repousse jusqu'à demain
Je la repousse et je la refuse et je la nie

Le premier temps de la séquence est ainsi amorcé et défini. Il se révèle fort complexe. En effet, l'énoncé du premier vers peut sembler restrictif:

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 la mort.

Puisque la "mort" s'annonçait alors pour "demain", le sujet ne "repousse" donc rien.

Tout se passe en deça de la manifestation des lois tragiques du destin; aucune transgression n'est proposée¹³.

¹³ Claude Fournier, ibid., p.115.

Mais justement, le locuteur n'entend pas repousser "indéfiniment" la mort ou transgresser les lois du destin. Et son geste se comprend si on rapproche les deux formules: "Il y aura demain mon éternelle nuit" et "Ma mort je la repousse jusqu'à demain". Il n'est peut-être pas indifférent de remarquer que "mon éternelle nuit" se rattache à une perception quasi sensorielle du sujet par lui-même, tandis que "ma mort" relève d'une prise de conscience claire. Le fait de la mort aura lieu demain, mais la présence de ce fait à la conscience peut être repoussée car "demain", comme le passé, peut être saisi comme plus ou moins près du moment d'énonciation, comme proche ou trop proche, lointain ou trop lointain, selon son contenu. Dire: "Il y aura demain mon éternelle nuit", c'est sentir que l'avenir est bloqué au point le plus près du présent d'énonciation. Repousser la mort "jusqu'à demain", c'est la reculer au point le plus éloigné du présent d'énonciation, c'est presque en évacuer le présent¹⁴, c'est du moins et littéralement se donner du temps. Le fait de la mort est toujours là, mais nous avons vu que depuis le début du poème il ne s'impose pas comme une constatation objective

14 "Chacun (...) perçoit à priori que le présent se recompose dans l'esprit pour partie de l'instant qui vient de s'écouler et pour partie de l'instant qui va s'écouler." (Gustave Guillaume, Temps et verbe, Paris, Champion, 1970, p.51).

et froide mais comme une perception quasi sensorielle et une prise de conscience présentement vécue. Repousser la mort "jusqu'à demain", c'est prendre de la distance par rapport à cette réalité qui s'est fait sentir comme immobilité, dépouillement, passivité. Comme le remarque avec justesse Fournier, après le passage cité, "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 alloués¹⁵."

Mais le locuteur va plus loin encore: il radicalise son affirmation. La reprise de "je la repousse" devient "je la refuse" puis "je la nie". L'état de passivité et de non-relation au monde dont il s'était senti saisi, à la première séquence, est renversé au profit d'une activité de conscience poussée à son point le plus fort. La modalité "Dans la plus haute clameur", tout en énonçant ce paroxysme, montre bien que le locuteur agit sur lui-même plus que sur le fait prochain et certain de la mort. Ayant saisi en lui-même un état qui est déjà le dépouillement de la mort, le "je" entend trouver la juste relation avec cette conscience qu'il a de lui-même. Son premier geste est d'établir une distance entre

¹⁵ Fournier, ibid., p.115.

lui et cet état futur de lui-même et d'aller même jusqu'à vouloir en effacer la présence dans sa conscience.

Mais comment comprendre alors les deux derniers vers de la strophe qui semblent annuler complètement ce geste¹⁶ ?

Tout d'abord, il semble bien qu'il ne faille pas mettre "clameur" et "gestes" sur le même plan ou leur accorder une position équivalente par rapport aux verbes "repousse-refuse-nie". Dans le manuscrit "Soir", ils l'étaient effectivement:

Je la repousse pour demain ma mort moi vivant
 aujourd'hui
 Je la refuse avec ma plus haute clameur
 Avec les gestes du commencement des mondes

Dans la version de 1947¹⁷, le changement est opéré. Il ne

16 Ayant affirmé que "clameur" et "gestes", secondés par leurs épithètes, sont complémentaires, Fournier commente la présence d'"inutiles":

"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 désespoir s'interposait. Le résultat d'une telle intervention s'avère foudroyant. Car la force de l'épithète "inutiles" est déçue 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." (*ibid.*, p.117-118).

17 Dans le fonds Grandbois tel qu'il est à la Bibliothèque nationale du Québec, nous n'avons pas trouvé de manuscrits qui feraient le passage entre le manuscrit "Soir" et le texte de 1947. Ils existent peut-être, mais ils ne semblent pas être là.

s'agit plus de "avec ma plus haute..." et "avec les gestes..." mais "dans la plus haute..." et "avec les grands..." Le parallélisme n'existe plus. Les deux éléments sont dissociés. Il faut voir de plus comment est défini le terme "gestes": il l'est par "de l'écroulement de mon monde". Ce sont de tels gestes qui sont qualifiés d'"inutiles". Ces deux vers n'indiquent donc pas une modalité de l'affirmation première de cette strophe, comme le faisait "Dans la plus haute clameur". Ils sont plutôt un nouvel énoncé de l'objet de "repousse-refuse-nie". Sémantiquement, "écroulement de mon monde" peut être considéré comme une reformulation originale de "Les îles de mes archipels / Seront profondément englouties" et de "Ma vie m'échappe". L'épithète "inutiles" en plus de comporter le jugement du locuteur sur le contenu de sa perception initiale, réanime le thème qui se formule négativement depuis le début par le retour des [i] et des [y] dans "pluie", "solitude", "irréductibles", "nuit", "nudité", "surdité" et "sécurité". Il faudrait aussi tenir compte de l'allitération du [m] dans "l'écroulement de mon monde" qui rejoint tous les termes antérieurs comportant cette consonne. Ainsi compris, les deux derniers vers ne viennent pas annuler le "je la repousse et je la refuse et je la nie" mais le confirment plutôt.

Le premier temps de cette seconde séquence est donc l'éloignement le plus loin possible de la conscience actuelle

de la certitude de cet état à venir formulé essentiellement en termes d'immobilité et de dépouillement absolu de tout moyen de participation à "la délivrance du jour" et aux "beaux soirs d'or".

La formulation de ce premier temps témoigne d'une très forte présence - et conscience de soi - du sujet locuteur. Au lieu de se saisir implicitement dans "ma vie m'échappe", "mes os", "mes yeux", "ma mort", ou en situation d'objet comme dans "m'enveloppe", ou en état de situation passive comme dans "je suis comme tapi...", le locuteur se donne comme sujet agissant par l'emploi fréquent de la formule "je + verbe d'action transitif". La formulation témoigne aussi d'une conscience nette du geste posé.

Le second temps de la séquence est le fait des trois prochaines strophes (6-8) et il possède les caractéristiques globales signalées au paragraphe précédent. Le "car" initial - signe d'une conscience claire - transforme en mobile du geste posé tout le bloc des propositions qui suivent. Non seulement elles dépendent étroitement de lui, mais lui-même se répercute tout au long des strophes dans des termes comme "encore", "coeur", "carrefours". Ce qui est donné comme mobile, c'est la connaissance concrète du monde, connaissance réelle mais inachevée - et pas encore totale -. Les adverbes "encore" (quatre fois repris), "suffisamment", et tous les verbes utilisés signifient en ce sens. Pour pa-

rachever cette connaissance -- dont l'inachèvement avive au moment présent le désir --, le locuteur a besoin que son présent ne soit pas absorbé par la conscience d'un avenir fermé senti comme immédiat. En s'appuyant sur son passé¹⁸, qui fait aussi partie de son présent, le locuteur peut repousser plus loin la conscience de l'"éternelle nuit" qu'"il y aura demain". Cette attitude est l'inverse de la perception de perte-de-soi qu'il avait au début.

-
- 18 Jacques Brault a une remarque suggestive à propos du passé dans la poésie de Grandbois: "S'acquitter de son passé n'est pas refuser le temps lui-même, mais au contraire, la fin du temps, la mort du temps - la mort." (Alain Grandbois, Seghers, p.38-39).

Cette réflexion amène les deux remarques suivantes:

- 1) Refuser la mort n'est pas la nier. Cette affirmation semble aller à l'encontre du poème. Pourtant, non. Le vers "Je la repousse et je la refuse et je la nie" vise à surmonter la conscience présente et paralysante d'une certitude jamais mise en doute: "Il y aura demain mon éternelle nuit". Et l'effet est atteint puisque le locuteur peut déployer, en quelque sorte, son espace à vivre, récupérer son passé, s'assurer du futur.
- 2) Le locuteur repousse la conscience paralysante de la mort (de "la fin du temps") en vertu précisément de la conviction qu'il a, présentement, que le temps est un espace vital satisfaisant: que le passé peut être mené à sa plénitude. Après quoi seulement, le refus peut être transformé en acceptation.

"Demain seulement" est le lieu de cette expérience.

Dans ce contexte d'intense activité (éprouver, pénétrer, *connaître, entendre, voir), l'objet déjà connu vers lequel tend le désir avivé et encore insatisfait, se pare de tous les attrait. Le jeu des déterminations et des caractérisations est significatif à cet égard. Même lorsque l'objet est qualifié, s'exprime aussi la perception émotive du locuteur. Ainsi "la merveille étonnante des heures", "le coeur terrible et pourpre / Des crépuscules interdits", les "musiques ignorées" et "défendues", la "rumeur grelottante / Des villes d'ombre de neige et de rêve¹⁹". Ce qui s'exprime par là; c'est la

19 Nous ne croyons pas qu'il faille séparer les composants de ce dernier vers, comme le fait Claude Fournier dans sa thèse.

Dans le manuscrit "Soir", la version était simplement: "J'ai voulu entendre tous les bruits". Nous croyons qu'il y a contresens à trouver des connotations péjoratives à "grelottantes" (à cause du froid que connoterait "neige"), puis à "rumeur" puis à "villes" et enfin à "rêve". Comment un objet appréhendé si négativement pourrait-il aviver le désir de le connaître davantage ? Tout le contexte contredit une interprétation négative de ces deux vers. L'expression "d'ombre de neige et de rêve" est une saisie positive globale des "villes".

D'ailleurs, Grandbois employait en 1947 une expression semblable pour caractériser de façon tout à fait positive la poésie de Saint-Denys Garneau. Dans Notre temps (17 mai 1947, p.3) il écrivait:

"St-Denys Garneau nous a donné
un jeune arbre de neige, de rêves
et d'étoiles".

nécessité du désir (qui donne son poids au geste de repousser la conscience de la mort jusqu'à demain), un désir qui n'a de cesse qu'il n'ait saisi totalement l'objet qui l'a subjugué: que ce soit "la merveille étonnante des heures" (ou la longue "incantation du temps" comme dira le dernier poème du recueil), l'attirance invincible de l'inconnu surtout s'il paraît interdit, la beauté du monde ou la nature de l'homme.

Tout cet appareil verbal crée une exaspération du désir qui se manifeste dans l'absolu des formules rituellement répétées trois fois et organisées autour du terme "rien":

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

Ces formules redisent à leur façon que "celui qui n'a pas tout vu n'a rien vu". Par le désir absolu qui s'y manifeste, elles éveillent la conscience d'une situation opposée:

Et soudain l'âge bondit sur moi comme
une panthère noire

Cette image n'est pas du même ordre que celles du début. Elle implique une certaine distance du locuteur vis-à-vis de sa situation; non un détachement, une distance. Repousser sa mort jusqu'à demain l'a installé dans la conscience claire de ce qui lui arrive. C'est la science du "demain-qui-vient-trop-tôt" qui s'exprime ici. La mise en évidence du "soudain" est caractéristique à cet égard. Elle influence la lecture de la comparaison. Ce n'est pas tant la frayeur connotée par

"panthère noire" qui constitue la visée de la comparaison²⁰; c'est plutôt le "déjà-là" de l'âge, la rapidité avec laquelle il bondit sur le locuteur. Nous avons ici la formulation objective de ce qui était vécu dans une perception, au début, dans la première séquence.

Le troisième temps de cette séquence vient aussi appuyer et justifier le geste de "repousser jusqu'à demain" la mort. Le "mais" initial placé à la tête d'une série de propositions au futur insiste justement sur le "demain"; comme mot, il se répercute dans "demain", "main", "diamant", "mers", "mon" et "mes mains". Il se fait tremplin vers le futur et la plénitude annoncée. Car jusqu'à maintenant, dans le poème, le futur

20 "La hantise physique de la mort engendre la primitive angoisse de la bête; en maints endroits, l'idée du temps et de la mort se trouve associée à celle du monstre inhumain symbolisant toute une charge de menaces et de peur." Et le vers de "Demain seulement", avec d'autres, vient appuyer l'affirmation. (Sylvie Dallard, L'univers poétique d'Alain Grandbois, Sherbrooke, Ed. Cosmos, 1975, p.46).

A propos de cette comparaison, citons ce passage inédit de Grandbois. Nous le citons en entier:

Je ne sais plus rien
 Plus l'âge m'atteint
 Et saute sur moi
 De la façon la plus dissimulée
 La plus dangereuse
 Non pas comme une panthère bondissant sur vous
 dans la jungle
 Mais avec une hypocrisie sans pareille
 Sans la franchise de la férocité déclarée
 Cet âge qui me blesse dans toute ma force

(204/1/10).

était le temps de la défaite. C'était la forme "impersonnelle" par excellence: "Il y aura demain mon éternelle nuit". Désormais, la forme personnelle déjà à l'oeuvre, "je + verbe d'action", vient prendre le contrepied de cette valeur pour l'annuler:

Mais je trouverai demain...
 Ah je naviguerai demain...
 Je vaincrai demain...

Ces formules affirment avec certitude un demain heureux, débloquent de cette présence paralysante de la mort. Il faudra revenir sur cette affirmation. Pour le moment, remarquons que ce troisième temps comprend les deux prochaines strophes (9 et 10) surtout. La dernière strophe du poème lui est rattachée, bien sûr, mais par son contenu qui reprend des données de la première séquence, elle acquiert une sorte d'autonomie, si bien que nous préférons la considérer comme une séquence complète en elle-même.

"Demain" est maintenant le lieu d'activité du locuteur. Cette activité est formulée de telle façon qu'on ne doute pas de son issue heureuse: "Employé sans tournure restrictive, le verbe "trouver" témoigne d'une certitude inaliénable²⁰."

20 Claude Fournier, ibid., p.136.

Auparavant, le locuteur invoquait l'inachèvement de sa conquête du monde pour repousser sa mort au point le plus lointain du "demain"; maintenant, il invoque l'amour. Les strophes 9 et 10 sont unifiées par la présence de la femme. On peut même établir un lien entre le début de la strophe 9:

Mais je trouverai demain ces perles

et la fin de la strophe 10 qui se ferme sur

Avec elle comme le coffret des bijoux redoutables

Il est remarquable que la femme n'est pas l'objet direct du verbe "trouverai". Les points de contact du "je" et de la femme sont des réalités de l'univers. La construction syntaxique leur réserve ce rôle intermédiaire: elles sont l'objet direct du procès. Ainsi nous avons: perle/main, diamant/sourire, étoile/sein, nuit/toison. Ces réalités cosmiques se laissent regrouper deux à deux: "perles" et "diamant", "étoile" et "nuit". Devrait-on pousser plus loin la relation entre ces termes et lire "perles/diamant" comme métaphores d'"étoile", laquelle ne serait qu'une métonymie de "nuit" ? Il demeure que, sans cela, la nomination du corps a une nette valeur érotique qu'amorçait déjà l'épithète "rose" en quoi se lit "eros". Cette valeur érotique irradie à travers la strophe: ainsi le [z] de "rose" est redoublé dans "toison ténébreuse"; la sonorité [e] de "mouillée" se retrouve en "prolongée", et "mauve" se développe en "émouvante".

Mais les réalités cosmiques sont plus qu'intermédiaires; une autre construction syntaxique les transforme: elles sont aussi réalités du corps féminin: "L'étoile mauve de son sein". Ce fait syntaxique a pour résultat d'unir le cosmos et la femme. Ce rapprochement ne doit pas être lu comme un simple phénomène de style. Car nous touchons ici un aspect important de l'évocation de la femme dans la poésie de Grandbois. La "cosmicisation"²¹ ou la "cosmisation"²² de la femme traduit, de la part du locuteur, la perception d'une alliance active de la femme et du cosmos. En effet, souvent la femme joue envers le locuteur le même rôle que le cosmos²³, ou bien elle est, vis-à-vis du locuteur, dans un même rapport que le cosmos. C'est le cas ici. Dans ces deux strophes, 9-10, la femme est, comme le cosmos, l'objet de l'activité du locuteur. Dans les strophes 6-7, le locuteur veut épuiser, pénétrer, connaître, entendre et voir l'univers; ici il affirme qu'il "trouvera" la femme et naviguera avec elle sur des "mers indéfinies". Parachever sa connaissance du monde et trouver la femme et l'amour permettent tous deux, d'égale façon, de repousser la mort jusqu'à demain. Tel est le rôle de l'amour (et de ce passage) dans le mouvement du poème.

21 Jacques Brault, Alain Grandbois, Seghers, p.53.

22 André Vachon, "Alain Grandbois, explorateur", dans Relations novembre 1963, p.329.

23 Comme nous le verrons à la fin du poème "Le Tribunal".

Toute la représentation de ces deux strophes doit se lire dans ces perspectives, y compris la "main mouillée" qui "apporte" en son "creux rose" les "perles", allusion sans doute à la mer considérée jusqu'à ce passage comme un lieu d'engloutissement et d'enveloppement cruel et dangereux, et ici valorisée par ce surgissement mythique et cette plénitude. De même, la fin de la strophe:

Mais je trouverai demain...
 La nuit prolongée
 Par l'ombre émouvante
 De sa toison ténébreuse

"Nuit" ne désignait jusqu'à ces vers que "mon éternelle nuit" c'est-à-dire la mort. Grâce à la valeur érotique qui lui est maintenant accolée, "nuit" s'entend de l'amour et s'oppose directement à l'idée de mort.

C'est dans la même perspective faut lire la strophe 10 où l'amour et la conquête du monde sont fondus en une seule vision. Si "perdus" et "inconsidérées" accordent des dimensions proprement fabuleuses à cette navigation, elles ont surtout pour rôle d'établir le lien avec l'atmosphère (et les épithètes) des strophes 6-7: les "mers inconsidérées" (c'est-à-dire jamais vues) rejoignent les "musiques ignorées", les rumeurs grelottantes pas encore entendues. La comparaison finale "Avec elle comme le coffret des bijoux redoutables" va dans le même sens, surtout grâce au déterminant "redoutables" qui par son rapprochement avec "coeur terrible... Des crépuscules interdits" et "musiques

défundues" pose la femme dans une même situation (et dans une même perception) que les réalités de l'univers et par conséquent confère à sa recherche et à sa rencontre (situées dans l'expérience de repousser la mort jusqu'à demain) la même fonction et les mêmes valeurs que l'exploration de l'univers.

Ce troisième temps (strophes 9-10), énoncé au futur, vient donc appuyer le second temps (strophes 6-8) où le locuteur justifiait son geste de repousser la mort par l'inachèvement de sa connaissance du monde. Le désir éveillé affirme ici l'heureuse issue de la quête. Ce mouvement justifie donc pleinement, dans la conscience du locuteur, le geste posé. Surtout, il signifie une conscience libérée face à la certitude qui avait provoqué sa réaction (strophe 5).

La dernière strophe du poème constitue la troisième séquence. Syntaxiquement, cette strophe continue les deux précédentes par son futur: "Je vaincrai demain", et à première vue elle semble les prolonger purement et simplement, et leur appartenir.

Mais, outre le rapport "bijoux" et "perles" qui a fonction de clôture et soude les strophes 9-10 en un bloc distinct, il y a le vocabulaire de la dernière strophe qui crée aussi une distance entre elles. Car les termes "nuit", "pluie", "mort", "mains" se rapportent au vocabulaire de la première

séquence plutôt qu'à celui des strophes 9-10. De plus, tous ces termes servent à décrire un geste qui est le renversement de celui du début. Tous ces aspects confèrent à la strophe 11 une certaine autonomie qui justifie qu'elle soit élevée à la "dignité" de séquence (comme dirait Greimas).

La première séquence était la perception en quelque sorte passive d'un état d'engourdissement et de faiblesse:

Long murmure étonnant ô pluie
O solitude
O faiblesse des doigts

La troisième séquence est toute différente. Le locuteur se pose en sujet actif: "Je vaincrai demain / La nuit et la pluie"²⁴. C'est une certitude qui provient de ce qu'ayant repoussé la mort au point le plus éloigné du temps, le locuteur a pu donner un autre contenu au temps ainsi libéré. Ce qui transforme aussi le refus en une autre attitude à double aspect. Tout d'abord comme justification de "Je vaincrai", nous voyons apparaître, après un nouvel emploi de la conjonction "car", non plus des raisons qui donnent un sens au geste, mais un jugement fortement dépréciatif de "la mort": "une toute

24 Les termes "nuit" et "Pluie" ont avec "mort" le même rapport qu'ils ont au début (mais à cet endroit le rapport chevauchait les deux séquences). Le rapprochement, ici, ("La nuit et la pluie / Car la mort") n'apprend rien de nouveau au sujet de la "nuit" mais permet de préciser les valeurs de "pluie".

petite chose glacée / Qui n'a aucune sorte d'importance²⁵.
 La conscience du locuteur, toute chargée du projet et de la
 certitude exprimés, peut envisager la mort au travers de
 cette plénitude qui définit maintenant son présent.

Puis le refus se fait acceptation:

Je lui tendrai demain...
 Mes mains pleines
 D'une extraordinaire douceur

Ce geste des mains tendues contraste avec l'affirmation du
 début concernant la "faiblesse des doigts / Tremblants de
 désarroi". Le sentiment de "l'extraordinaire douceur" s'oppose
 au tremblement "de désarroi". Ce qui nous informe que le
 futur de la troisième séquence, tout en continuant celui des
 strophes 9-10, s'oppose bien davantage au présent de la première
 séquence, et se trouve une transformation de celui du
 refus.

Cette acceptation ne va pas sans une certaine hésitation
 que Jacques Brault, étudiant le travail de réécriture du
 poème par l'auteur, formule ainsi: "Le vers initial affirme

25 D'où vient la formulation de ce jugement ? Le manuscrit
 "Soir" jette quelque lumière là-dessus. On y lit:

Je meurs demain mais la mort
 Est une toute petite chose glacée
 Il est assez extraordinaire
 Que le médecin légiste dise de moi
 Que vous avez la roideur cadavérique

une victoire sans conteste et pourtant la reprise insistante du mot demain grève d'un doute la certitude péremptoire. Grandbois a repris le septième vers et l'a séparé en deux vers:

Mais demain seulement
Demain

Comme ce demain paraît venir plus tôt que bientôt !²⁶

Ces rapports entre la troisième et la première séquence montrent assez bien où se situe le point essentiel du poème. Qu'est-ce qui a changé entre le début et la fin ? Ce n'est pas la certitude ni la définition de la mort. C'est essentiellement l'attitude présente du locuteur face à cette certitude. Ce changement provient d'une expérience (il en fait partie) par quoi se définit le poème:

- perception de la mort déjà-là (première séquence);
- libération de la conscience de cette proximité paralysante par un refus qui permet de déployer un projet de vie transformant la perception du présent et du futur (deuxième séquence)
- et rendant possible, enfin, la conversion de ce refus en acceptation (troisième séquence).

26 Jacques Brault, Alain Grandbois, Seghers, p.78.

On peut à la lumière de ces données discuter du sens global du poème. "Demain seulement" dit-il la victoire ou la défaite du locuteur ? Pour Claude Fournier, la dernière strophe du poème "implique l'aveu d'une impuissance²⁷", "l'ambition du sujet devient inopérante et son renversement constituera le terme véritable du poème²⁸". "La seconde partie de la strophe est basée sur une reconnaissance implicite de la mort (...) l'expression "tendre les mains" représente ici une forme de capitulation, une soumission dans laquelle le sujet devient une offrande pour la "mort"²⁹." Si le critique en arrive à de telles conclusions, c'est que pour lui les activités du sujet "apparaissent comme autant de modalités d'action mises en oeuvre pour s'opposer à la mort³⁰".

Il ne s'agit pas dans "Demain seulement" du refus de la mort; le locuteur ne s'oppose pas à la mort. Il est lucide et sait bien que la mort fait partie du destin: il sait qu'il mourra et cette certitude ne se dément pas; elle est aussi vraie à la dernière strophe qu'au début du poème. Il ne refuse

27 Alain Grandbois: poésie et structures mythiques, p.148-149.

28 Ibid., p.149.

29 Ibid., p.149.

30 Ibid., p.160. Le critique se situe, il est vrai, dans la perspective des valeurs mythiques.

pas le fait. Dans "Demain seulement" ses visées ne concernent pas un futur qui viendra certainement. Au contraire, elles concernent le présent. Ce que le poème refuse, c'est qu'aujourd'hui ne soit pas exploité à cause d'un envahissement de la conscience par la certitude de la mort. Le présent du poème "Demain seulement" c'est refuser que "demain" soit totalement bloqué par la conscience de cette mort certaine. Et son refus est efficace puisqu'au début du poème il se perçoit par la "faiblesse des doigts / Tremblants de désarroi", alors qu'à la fin il se perçoit "demain" les "mains pleines / D'une extraordinaire douceur". C'est dire que le désir de vivre s'est ancré en lui et l'a sorti de cet état de passivité où il se percevait. On peut dire que le locuteur travaille sur lui-même: s'il y a quelque chose à changer c'est en lui-même et non pas en dehors de lui. Dans ce poème, il y a deux certitudes: celle de la mort (ressentie dès le début), et celle de l'attitude finale (qu'il se rend capable de formuler). Il ne s'agit pas de chercher une victoire sur la mort mais sur une attitude concernant la mort.

Le locuteur refuse que la vie lui échappe sans réaction aucune de sa part à cause de la certitude de sa mort dont il sent déjà la présence. Au contraire, il entend exploiter à fond cette vie et toutes ses possibilités; pour cela, il repousse une conscience passive de la mort et ce geste motivé par le rappel de ses projets existentiels l'assure déjà main-

tenant que lorsque la mort viendra il saura l'accepter avec une "extraordinaire douceur" (qui lui viendra justement d'avoir vécu en plénitude). En fait, il s'agit de situer la mort non pas aujourd'hui mais demain³¹.

31 Le manuscrit "Soir" apporte sur le sens de "Demain seulement" un éclairage intéressant, précisément à cause de son état d'ébauche et de ses différences.

C'est parce qu'il est vivant aujourd'hui que le locuteur de "Soir" repousse sa mort pour demain:

Je la repousse pour demain ma mort moi
vivant aujourd'hui

Puis il ajoute:

Je la refuse avec ma plus haute clameur
Avec les gestes du commencement des mondes

et il donne la raison:

Car demain c'est trop tôt
Je n'ai pas encore épuisé l'émerveillement
des aubes
Je ne me suis pas encore enfoncé assez
au coeur terrible et rouge des crépuscules
Des musiques ignorées me sont encore
interdites
J'ai voulu entendre tous les bruits
J'ai voulu voir ces visages changeants
D'une immobilité qui marche à pas tranquilles
et feutrés
Vers tous les carrefours de la terre
Demain c'est trop tôt

Et voici la dernière strophe qui rejoint la remarque du "moi vivant aujourd'hui":

Je meurs demain mais la mort
Est une toute petite chose glacée
Il est assez extraordinaire
Que le médecin légiste dise de moi
Que vous avez la roideur cadavérique
Ce ne sera jamais demain

31 (suite)

Mais peut-être mourrai-je aujourd'hui
pas demain mais aujourd'hui
Avec mes mains pleines d'une extraordinaire
douceur

Dans le premier jet de cette strophe, le dernier vers se lisait: "Avec mes mains pleines d'une épouvantable angoisse". Les deux derniers mots ont été rayés et remplacés par "extraordinaire douceur". On sent bien à la lecture de ce dernier vers que le poème est à recommencer. On subit aussi le choc des deux derniers mots, choc qui persiste encore dans "Demain seulement".

Ce que le manuscrit apporte à la compréhension de la version de 1948, c'est la mise en évidence de l'importance de l'"aujourd'hui" pour le locuteur. Cet élément est demeuré dans "Demain seulement". Mais il se dit autrement. Le présent est senti comme miné par la mort. D'où la réaction: repousser la mort jusqu'à demain pour pouvoir vivre pleinement. Alors seulement, on pourra accepter la mort.

Dans la version de 1948, ce qui semble brouiller les cartes, c'est que l'aujourd'hui n'est jamais nommé et que seul le "demain" est présent. Et l'on sait par la version 1947 (parue dans Liaison no 1) que l'emploi de "demain" est tout à fait intentionnel.

En fait, la première version "Soir" appartient au "dire" presque exclusivement; tandis que "Demain seulement" est une véritable expérience par et dans le langage. Le présent d'énonciation est capital.

Les poèmes étudiés dans ce chapitre se définissent tous trois comme une expérience vécue ici et maintenant, par et dans le langage. Globalement, cette expérience peut être définie comme une libération. Elle est à situer par rapport à la réflexion qui se formule au début du recueil. Les deux premiers poèmes, en effet, "le Silence" surtout, mettent à jour un aspect du destin et qui a une portée métaphysique; ils énoncent une certitude: la certitude cosmique et personnelle de la mort, qu'aucune révolte, qu'aucun acte ne modifie. C'est là une donnée négative que tout le positif ne change pas.

La libération, dont il est question dans ces poèmes, doit être comprise à l'intérieur de cette perspective. Elle est une réaction du locuteur face à la certitude acquise. Et les trois poèmes, à ce propos, se complètent et se nuancent.

"Libération" est une réaction contre la mort (ou le désir de mort) dont la séduction, revêtant les formes de la mer et des îles, s'exerce à l'occasion de la mort de l'autre. Le refus se pose par la connaissance que le locuteur en a et par son rejet. Ce refus catégorique et circonstancié se poursuit par un retour sur cette séduction pour mieux en saisir les implications et les dimensions. Ce qui permet au locuteur de consolider son refus en attitude vigilante permanente.

"La Capitale déchirée" reprend l'idée de refus opposé à toutes les forces (et formes) séductrices dont il est question depuis le début du recueil et personnifiées ici par "les doux fantômes de la nuit". On retrouve, liés de quelque façon à ces agents, des termes qui renvoient aux poèmes antérieurs: "destructions", "défaite", "illumination", "captifs", "nuit", "aube", "musiques". La construction du poème met en évidence la connaissance du locuteur qui interrompt la séduction et en affirme la vanité.

"Demain seulement" est beaucoup plus précis et particulier, puisque le locuteur est aux prises avec la certitude personnelle de sa propre mort. Il se saisit déjà dans sa mort. Sa réaction véhémence l'arrache à cette conscience paralysante, libère son présent et l'ouvre à des projets de vie dont la certitude et le contenu permettent au locuteur de transformer son refus en acceptation quasi sereine de la mort.

Aucun des trois poèmes ne met en doute la certitude de la mort. La libération n'est pas absolue en ce sens qu'elle ne se pose pas comme la conviction d'échapper à la mort. Mais chaque poème est une expérience actuelle du vivant qui cherche et trouve comment se comporter maintenant avec cette certitude. Dans Rivages de l'homme, la vie n'empêche pas la certitude de la mort, mais cette certitude n'obnubile pas

la valeur de la vie: "On m'a souvent reproché d'avoir trop abondamment parlé de la mort, mais on ne m'a jamais demandé pourquoi je parlais autant de la mort. Parce que j'ai adoré la vie et que je savais que la vie allait me quitter bientôt, et pour longtemps. Cette pensée de la mort me faisait aimer davantage la vie³²."

L'expérience organise le poème en trois phases: (a) accès à la conscience d'une situation où le locuteur est agi par des forces extérieures; (b) réaction libératrice puis, à la faveur de ce geste, (c) adoption d'une attitude nouvelle. "Libération" et "Demain seulement" répondent à cette description. "La Capitale déchirée" correspond surtout aux deux premières phases. Mais les trois poèmes ont les mêmes caractéristiques d'écriture: phrases participiales ou phrases nominales correspondent à la saisie de la conscience par la perception d'un état de passivité. Elles servent aussi à mettre de l'avant les éléments extérieurs au locuteur et qui agissent sur lui. La réaction du locuteur s'exprime en formules "je + verbe d'action". La résolution du poème est d'ordinaire rapide et ramassée en formules frappées et saisissantes.

32 Réponse d'Alain Grandbois à Guy Robert qui l'interviewait, et rapportée dans Guy Robert, Poésie actuelle, Montréal, Librairie Déom, 1970, p.36.

CHAPITRE 3

A H S O N G E S V U L N E R A B L E S

Plusieurs poèmes de Rivages de l'homme se caractérisent par la relation du locuteur avec la femme, jamais autrement désignée que par le pronom "elle" ou par la métonymie. A la différence des poèmes du chapitre précédent, ce qui occupe alors la conscience du locuteur n'est plus une expérience actuelle mais une expérience déjà vécue. C'est un souvenir.

Le locuteur s'attache parfois à la réalité même du souvenir comme dans "Poème 5", "le Tribunal", "la Danse invisible", ou bien il scrute l'intériorité de la femme du souvenir comme dans "Chrysalide" et "le Cerceau", ou bien, enfin, il réfléchit sur ses rapports à la femme, comme dans "l'Ombre du songe", ou aux valeurs féminines, comme dans "les Trois cyprès".

Une seule fois, dans "l'Aube ensevelie", les relations du locuteur et de la femme sont actuelles; toutefois elles sont vécues dans la proximité du "grand silence inexorable"; et le contenu du poème coïncidant avec son moment d'énonciation lui donne valeur de réflexion.

POÈME 5

Premier de ces poèmes qui portent sur la réalité même du souvenir, "Poème 5¹" présente une structure en trois séquences. La première est déterminée par les phrases nominales qui disent l'accès du souvenir à la conscience. Elle couvre les deux premières strophes. La seconde porte la marque du "je" qui intervient dans le poème et de ce point de vue opère une disjonction avec les précédentes. Cette séquence regroupe les strophes 3-5. Enfin, la strophe 6 est en profonde disjonction sémantique avec celles qui la précèdent; elle constitue pour cela la dernière séquence. Entre ces séquences, des liens s'établissent qui portent essentiellement sur la nature même de l'acte du souvenir.

La première strophe inscrit au début du poème une vision qui emprunte au songe. Elle ne supporte pas en effet une lecture réaliste. Mais à la seconde strophe, où la vision se continue, les participes "perdus", "révolus" et l'épithète

1 Poèmes, p.102-103. De ce texte nous avons trouvé trois manuscrits antérieurs au texte qui donnera immédiatement celui de 1948. Le premier manuscrit, écrit à la main, ne porte pas de titre. Nous le désignerons par les deux premiers mots: "Tu marches..." (204/1/20); le second porte le titre de "Autrefois" (204/1/1); le troisième s'intitule "Lendemain" (204/1/31). Le quatrième est, à quelques mots près, le texte de la version de 1948. Il s'intitule "Poème".

"premiers" renvoient à la conscience d'un locuteur qui rattache cette vision à un passé lointain et révèle ainsi qu'elle est un souvenir.

L'énonciation telle qu'elle se présente dans la première strophe, où la vision est presque indépendante de la conscience du locuteur, équivaut à poser le souvenir en lui-même et à lui attribuer le pouvoir de créer une forme de présence. Le souvenir apparaît alors éminemment positif. En outre, la vision elle-même, en son énoncé, traduit la valeur créatrice du souvenir. Au centre de la strophe, en effet, la formule "tendre cristal"² permet de juger des relations euphoriques établies entre la mer et la femme. La relation "tendre/cristal" ravive un instant l'idée de "liquide et fragile" et fait surgir l'aspect paradoxal de toute la vision. Mais "cristal" est un terme métaphorique qualifiant la mer de façon nettement positive en la transformant en surface porteuse: "son pas" se pose "sur" la mer, la femme marche sur la mer qui ne l'engloutit pas. D'autre part, "tendre cristal" est une hypallage qui indique un échange: la mer est soumise à l'influence de la femme pourvoyeuse de tendresse.

2 "Tendre cristal" a remplacé "cristal liquide et fragile" (manuscrit "Tu marches") et "Sur le trop fragile cristal" (manuscrit "Lendemain").

La comparaison, enfin, scelle les relations euphoriques de la mer et de la femme. A première lecture, le comparant par l'épithète "belle", se rapproche de "mer". Mais que la comparaison ait l'autonomie d'un vers l'en détache aussi, et le comparant, en seconde lecture, pourrait fort bien qualifier aussi "son pas trop lent"³. La femme et la mer partageraient alors les mêmes pouvoirs magiques, ce qui accentuerait l'aspect positif de leurs relations. Quoi qu'il en soit, le caractère euphorique de la vision proposée à la conscience exprime la valeur positive du souvenir, créateur de présence.

Mais dès la seconde strophe, certains éléments du texte amorcent une perception différente du souvenir. La vision s'y continue. Pourtant, l'image des "battements d'ailes / D'oiseaux perdus" rappelant le vers du poème "O Fiancée":

Alors je savais que les grands oiseaux des promesses
s'abattaient d'un coup
dans le feuillage des arbres tristes
avec des battements d'ailes tourmentées (p.76),

les participes "perdus" et "révolus" (ce dernier enveloppé par l'exclamation lyrique), la mention teintée de nostalgie

3 D'après les manuscrits, le comparant s'attache bien à "mer" et non à "son pas". Toutefois, il demeure que la strophe telle que nous la lisons maintenant est indépendante des manuscrits en ce sens que sa forme est achevée et autosuffisante. Sa construction livre un sens complet, indépendamment des manuscrits. Telle qu'elle est maintenant, rien n'interdit d'y déceler le rapport que nous signalons.

des "premiers rendez-vous", tout cela contraste avec l'euphorie de la strophe précédente, laisse percevoir que la souvenir a relation au passé et développe en tonalité mineure le "trop" du premier vers. La valeur positive du souvenir s'accompagne ici de la réaction du locuteur: un certain malaise où les exclamations finales laissent percer comme de la douleur⁴.

Ce phénomène prépare le passage à la deuxième séquence (strophes 3-5) où l'intervention du locuteur est capitale pour l'évolution du poème. Cette intervention se traduit d'abord par la juxtaposition brutale de l'objet du souvenir et de la conscience qu'a le locuteur du caractère négatif de l'acte du souvenir.

La vision inscrite ici, contrairement à celle de la première strophe où elle était posée comme en elle-même, appartient en propre à la conscience actuelle du locuteur. "Le doux métal / De son aisselle" est bâti sur le modèle "Le tendre cristal / D'une mer belle". Cette vision suscite la valeur inverse du souvenir car, transposant à la femme les paradoxes des composantes de la "mer", elle en renverse

4 Dans les deux premiers manuscrits, ces vers quoique formulés autrement sont immédiatement suivis par: "Et je suis plein d'un désespoir innombrable" ("Tu marches"), "Tu me remplis d'un désespoir innombrable" ("Autrefois").

complètement les valeurs. En effet, la formule est une association de valeurs opposées (et non complémentaires comme à la première strophe): d'une part la douceur (rappelant "tendre") qui, par hypallage, relève d'"aisselle" mais s'applique au "métal", et d'autre part, la froideur, la dureté (rappelant le durcissement qu'impliquait "cristal") du "métal" précisément. Ces deux valeurs opposées sont données comme les composantes d'"aisselle" puisque la construction de la métaphore est telle qu'elle soumet le second terme au premier⁵. Le paradoxe non résolu indique que la perception du locuteur est différente voire même contraire à celle du début. Ce qu'il saisit ici se traduit immédiatement par deux vers dont le présent signale la simultanéité avec la vision exprimée aux vers précédents:

Je tue son souffle
Je tue son coeur

Ces vers sont en fait l'explicitation de la portée négative de la vision. Ils signifient une attaque directe de la présence créée par le souvenir. Ce geste ne peut relever que de l'intuition que l'acte du souvenir ne rend pas à la vie

5 Cf. Joelle Tamine, "Les métaphores en de: le feu de l'amour" dans Langue française, no 30 (1976), p.34-43.

l'objet du souvenir, qu'il ne peut au mieux que rendre présente une absence. Appréhender ainsi l'acte du souvenir c'est le saisir comme meurtre⁶, comme assassinat: le souvenir ne rend pas la présence vivante, il l'abolit même.

La seconde séquence est spécifiée non seulement par l'intervention du locuteur mais aussi et surtout par le renversement de la valeur créatrice du souvenir en vision destructrice. Dans les strophes 4 et 5, le locuteur, sous deux représentations complémentaires, approfondit cette conscience du souvenir-meurtre.

Dans la strophe 4, le souvenir apparaît comme une interdiction entre le locuteur et le réel. La relation établie entre "corps" et "feuillages" permet de poser les correspondances suivantes: les "bras" sont au "corps" (de la femme) ce que sont des "feuillages morts" par rapport à des "fontaines jaillissantes". Ce qui signifie que le souvenir ne touche pas le réel ("son corps", "des fontaines jaillissantes") mais que par un curieux retour des choses, il "tue" ("mes bras" sont "des feuillages morts" près "des fontaines jaillissantes") le locuteur en lui interdisant la réalité.

⁶ On trouve quelque chose d'analogue dans le poème "O Fiancée" des Iles de la nuit où la conscience de la perte de la nuit par le locuteur entraîne l'affirmation: "J'étais le meurtrier d'un rêve..." (p.76).

Dans la strophe 5, le locuteur et le souvenir sont situés du même côté par rapport au réel. Et cette fois, l'appropriation du souvenir rend le locuteur assassin du réel. Les deux représentations sont significativement soudées par l'homonymie "morts" et "mord". Tout en "tuant" le réel (car le souvenir est l'abolition même de la présence réelle), le locuteur, par le souvenir, n'abolit pas le réel lui-même. D'où cette interrogation désolée à propos d'une situation qui fait son tourment.

Par leur complémentarité, les strophes 4 et 5 développent donc les deux aspects de la strophe 3: "le doux métal" est une perception qui atteint le locuteur, "je tue" est une agression du souvenir. Toute la séquence finalement donne une assise "réelle" à la douleur qui se manifeste dans la seconde strophe. Il ne s'agit pas d'un épanchement sentimental sur le passé, mais d'une douleur fondée sur la nature même du souvenir. Ce que seule la réflexion sur le souvenir peut fonder.

La dernière strophe, qui forme la troisième séquence, est en profonde disjonction sémantique avec les précédentes. Les termes essentiels ("cathédrales", "songe", "aube") ne renvoient à aucun autre terme antérieur. Tout au plus, "cathédrales" rejoint-il par ses sonorités celles de "tendre cristal".

Par certains aspects, cependant, elle rejoint la première séquence. Celle-ci, par la marche sur la mer, emprunte au songe un élément de merveilleux. La comparaison va dans le même sens par son rapprochement entre deux réalités relevant de perceptions différentes: "la mer" et "le silence de fées". Dans la dernière strophe, à quoi est due l'atmosphère de rêve ? Tout d'abord à la disjonction elle-même, puis à la caractérisation surprenante d'"ogivales" qui normalement ne supporte pas ce genre de caractérisation d'intensité⁷, au dérèglement des perceptions: "le long de" et "à la hauteur de" exigeant un complément adéquat c'est-à-dire concret et désignant un lieu, tandis qu'ici nous avons un terme abstrait désignant un moment. L'agencement sonore contribue aussi à l'atmosphère onirique: "cathédrales" et "ogivales", "songe" prolongeant "long", de même que "l'aube" le fait pour "la hauteur". Mentionnons aussi le rythme binaire de la strophe qui rejoint celui de presque tout le poème.

Plus encore que la première séquence, c'est la seconde que prolonge la dernière séquence. En effet, elle est une

⁷ Voir François Gallays, Les mots et les images dans la poésie d'Alain Grandbois, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Ottawa, 1971, p.73-78.

nouvelle vision qui achève la réflexion du locuteur. Insérée dans un présent intemporel, elle est la représentation de l'essence même du souvenir ("songe") comme distance du réel. Les cathédrales "glissent le long du songe" c'est-à-dire près du songe mais hors de lui. Le mouvement traduit à son niveau la relation entre la première séquence (l'objet du souvenir) et la seconde (conscience de l'inefficacité du souvenir par rapport à l'objet). La strophe sans allusion à la femme ou au locuteur ne peut mieux refléter le souvenir-en-soi. Elle accentue et universalise ce qui constitue le poème: la réflexion sur la nature même du souvenir.

LE TRIBUNAL

Il est difficile de ne pas rapprocher "le Tribunal"⁸ du poème précédent. Tous deux évoquent la femme dans une semblable situation: "son pas" ("Poème 5"); "elle venait (...) ses pieds nus" ("le Tribunal"). D'autres éléments s'y retrouvent

⁸ Poèmes, p.104-105. Ce texte est, d'après les manuscrits, la version très retouchée d'un poème intitulé "le Sourire" et publié, plus tard, dans "l'Etoile pourpre" (p.203-204).

comme la mer, les oiseaux. De plus, les deux poèmes débutent par le souvenir. Leur différence vient de ce que "Poème 5" délaisse le souvenir pour enregistrer la réaction du locuteur face au souvenir, tandis que "le Tribunal" s'attarde à scruter et à définir les valeurs et la signification de l'objet du souvenir.

Le mouvement d'ensemble du poème se laisse facilement percevoir grâce à des articulations bien marquées. Les deux premières strophes (séquence I) énoncent un fait qui pourrait se ramener à "elle venait...", à la suite de quoi un premier temps (séquence II) ouvert par "pourtant" couvre les strophes 3 et 4, tandis qu'un deuxième temps (séquence III) coiffé par "car" ferme le poème. Ainsi sont établis les rapports entre les différents éléments du poème.

En ouverture de la première séquence, une image étonnante: "Le tribunal de nos bras". Par sa configuration même, la métaphore impose un sens à sa lecture: le rapport sémantique est orienté⁹ de "bras" vers "tribunal". Le "de" exprime une identité; les termes appartiennent à des champs totalement

9 Voir Joelle Tamine, "Les métaphores en de: le feu de l'amour", dans Langue française, no 30 (1976), p.34-43.

différents; de plus c'est sur une fonction du "tribunal" que s'établit l'identité. -- De ces deux traits vient sans doute l'étonnement que provoque l'image à première lecture -- En effet, le "tribunal" est le lieu d'où un jugement est émis. Ici, les "bras" sont "le tribunal": les liens entre les amants (c'est le sens de la métonymie "nos bras") jugent tout le reste parce qu'ils en sont la mesure.

Par là même, la perception enregistrée aux deux vers suivants dépend étroitement de la relation amoureuse: "tout" est vu "comme" "fleurs" et "feu de joie" parce que sous l'influence de l'amour tout le devient. La construction phonique de la strophe manifeste cette dépendance: par le redoublement des sonorités ("tribunal" et "bras"; "plein" et "fleurs"), par la ressemblance sonore de "tout était plein" et "tout étincelait", la strophe aboutit à la comparaison où "feu" contracte le terme "fleurs" et permet l'avènement, dans une forme lexicalisée, de "joie" que sa sonorité éclatante et le rythme mettent en relief. Ainsi le sentiment heureux d'une expérience vécue est rattaché à une conscience amoureuse. En soi, ce seul lien dénote déjà un locuteur.

Cette intervention est plus nette dans la seconde strophe. Le passage de "nos bras" à "elle" est déjà significatif: le point de vue se réduit désormais à celui d'un "je" non encore exprimé mais présent par son énonciation. La conscience du locuteur se manifeste encore en ceci que le fait central

"elle venait" est immédiatement suivi d'une remarque "méta-physique":

Elle venait comme si le temps
Ne chassait pas ses pieds nus

La relation spécifique entre le "temps" et les "pieds nus" et définie par "chasser" dépend de la vision du locuteur. Le "comme si" annule les négations et finalement laisse entendre que le temps chasse effectivement les "pieds nus". La reprise en parallèle de "elle venait" continue à décrire le fait. L'action de la femme est directement déterminée par "avec le sourire". Métonymie de "joie", "le sourire" manifeste une façon triomphale d'exister. Par son aspect superlatif, "le sourire / Des plus hautes notes de l'octave" rejoint la tonalité de

Tout était plein de fleurs
Tout étincelait comme un feu de joie

Le circonstant de modalité "avec le sourire" est l'équivalent de la comparaison. Il joue le même rôle. Avec cette différence que les vers de la première strophe sont une affirmation sans restriction, tandis qu'ici le "comme si" fait du "sourire" une façon de paraître vaincre le temps. Dans la réflexion actuelle (car le poème rapporte un fait passé, qui est donc présentement un souvenir dans la conscience du locuteur), la femme est essentiellement définie par "le sourire"; le locuteur, lui, est à distance de l'expérience: de son présent d'é-

nonciation, il reprend à partir de lui-même le "jugement" de toute la situation.

Il faut noter aussi dans cette strophe la "cosmicisation" de la femme. Elle est en effet associée au temps qui, ici, appartient au cosmos. La cosmicisation de la femme ne va donc pas dans le sens d'une description de la femme au moyen d'éléments cosmiques mais dans le sens d'une alliance de la femme et du cosmos. L'alliance n'est ici que posée. Elle dégagera toutes ses implications plus loin¹⁰.

Cette cosmicisation se poursuit dans la seconde séquence et d'une façon beaucoup plus précise. Elle se rattache à la réflexion amorcée par le "comme si" et poursuivie au début de la séquence par "pourtant". Cette dernière articulation logique marque une opposition ou deux aspects contradictoires d'une même chose. Elle touche donc un objet placé avant son énonciation et un autre placé après. Dans le cas, il s'agit du "sourire" de la femme et de la mise entre parenthèses de la conscience du temps. C'est donc ce sourire in-conscient que "pourtant" va opposer à ce qu'on suppose déjà: une cons-

¹⁰ La cosmicisation ainsi entendue relève de la conscience du locuteur. Elle est un effet de la réflexion et s'intègre à un effort de définition.

science claire de la situation. Le parasite va céder la place à l'être.

Les strophes 3 et 4 explicitent donc la strophe 2. Effet de la réflexion du locuteur, l'énoncé de l'opposition va prendre la forme d'une énumération organisée en deux groupes délimités déjà par les strophes mais aussi par la distribution des déterminants: démonstratifs pour "vol d'oiseaux", "péché blanc", "éclair lisse" (strophe 3), indéfinis pour les autres (strophe 4) sauf, significativement, pour "abandon" qui ferme en quelque sorte la boucle en étant ramené à la première série. En outre, les deux groupes se distinguent encore par le fait que chaque dernier élément de la série a plus de poids que les autres et est plus développé:

Cet éclair lisse
Au fond droit de l'horizon

pour la troisième strophe et

La suprême illusion
Des crépuscules perdus

pour la quatrième. A la similitude de position et de traitement s'ajoute une similitude de nature d'où résulte le parallèle suivant:

éclair	≈	illusion
-----		-----
horizon		crépuscules

dont le rapport à "abandon" permet d'éclairer la séquence.

De tous les termes de l'énumération, "abandon" est celui qui est

le plus propre à désigner la femme qui "venait avec le sourire". Le parallèle développe un aspect de ce vers en reliant encore une fois le geste de la femme, l'"abandon", au cosmos. Il établit tout d'abord que l'"illusion" est quelque chose comme un mirage, comme l'éclair rapidement apparu et disparu sans changer le "fond droit de l'horizon". "La suprême illusion / Des crépuscules perdus" qualifiant "cet abandon", "elle venait avec le sourire" est déterminé à son tour par l'idée de mirage, d'apparition/disparition. C'est le développement du "temps... chassait... ses pieds nus". Le geste de la femme, déjà à la deuxième strophe, est une apparition/disparition.

Tous les éléments juxtaposés et reliés par le démonstratif ("vol d'oiseaux", "péché blanc", "éclair lisse") jouent l'un sur l'autre pour susciter les valeurs d'éphémère et de ce qui ne marque pas profondément. Tandis que ceux qui sont reliés par les indéfinis ("sable instantané", "parfait trésor", "rappel d'hier") préparent la valeur de "la suprême illusion", accusent la valeur de tromperie, démasquent le paraître. En dernière position "crépules" connote peut-être une certaine splendeur mais surtout l'idée de disparition, de fin et d'engloutissement dans la nuit.

Explicitation de ce qui était suggéré à la deuxième strophe, toute la séquence révèle que la femme est saisie, emportée, "chassée" par le temps. Par rapport au locuteur, elle est

incorporée au cosmos dont elle partage l'attribut essentiel : celui de passer (le temps chasse).

Sur quoi porte la conjonction "car" au début de la dernière séquence (strophe 5) ? Peut-être sur la dernière partie de la séquence précédente :

Et pour cet abandon
La suprême illusion
Des crépuscules perdus

Ces vers peuvent fort bien se rattacher au caractère triomphal du "sourire" et du "feu de joie". Le "car" donne alors la raison des "crépuscules" en rattachant cet appareil à la science du sourire. Mais le vers suivant "Ou peut-être le savait-elle" modifie immédiatement par un doute cette science du sourire. A leur niveau, ces deux vers reproduisent le mouvement affirmation/restriction en jeu entre la strophe 1 et la strophe 2 d'abord, puis entre les strophes (1-2 et les strophes 3-4. Nous allons retrouver ce mouvement dans la dernière partie de la strophe :

Ses doux doigts des mugets
Houles moirées de la mer
Qui nous rouleront plus tard
Au gel des étoiles décadées

Une première métaphore vient identifier "ses doux doigts" et les "mugets". Ce dernier terme ne peut que renvoyer à "tout était plein de fleurs" et se trouve chargé des significations mêmes de la première strophe, celles d'une joie surabondante. Ici, cette joie est directement liée à la femme

seule. La structure syntaxique de la métaphore "ses doux doigts des muguets" oblige à la lire à partir de "doux doigts" et non l'inverse¹¹; ce qui signifie que l'identification ici établie est très circonstanciée et concerne véritablement l'amour ou plutôt la femme pourvoyeuse d'amour.

La seconde métaphore est parallèle à la première et sa signification doit être tenue en même temps que celle de la précédente. Elle présente cependant une légère différence de construction qui a son importance. Alors que "muguets" était déterminé, "houles moirées de la mer" ne l'est pas, ce qui lui donne une portée plus vaste, plus insistante comme si elle était plus essentielle. La nuance entre les deux formes, du point de vue du résultat, ressemble au rapport entre les deux premières strophes et les deux suivantes. Elle pourrait se traduire ainsi: "Ses doux doigts des muguets", oui, bien sûr;

¹¹ Ces remarques sont fondées sur les réflexions de Joelle Tamine dans ses deux articles: "Métaphore et Syntaxe", dans Langages, no 31 (1979), p.65-81, et "Les métaphores en de: le feu de l'amour", dans Langue française, no 30 (1976), p.34-43.

La métaphore "ses doux doigts des muguets" peut connaître les formes suivantes: "Ses doux doigts, ce sont des muguets", "Ses doux doigts sont des muguets" et "Ses doux doigts sont comme des muguets", mais à cause des déterminants on ne peut permuer et trouver des formes à partir de "muguets". La conséquence sémantique de ce fait, c'est qu'il y a quelque chose en "elle" qui se traduit par "muguets" et par "houles moirées" et non l'inverse. En d'autres termes, le locuteur nous livre vraiment sa vision de la femme et de l'amour. La première métaphore est brève car "muguets" renvoie à "fleurs", mais la seconde, "houles moirées" devra être développée en trois vers.

pourtant ils sont aussi "houles moirées de la mer...", ce qui, comme nous l'avons dit, reproduit le mouvement affirmation/restriction.

"Houles moirées de la mer" reprend en un nouvel agencement les sonorités de "doux doigts des muguets", tandis que "moirées" fait sonner le [R] de "mer" qui se répercute aussi dans "rouleront" et "tard". Quant à "houles", il se voit redoublé dans "nous rouleront", alors que son [l] s'entend dans tous les autres de ces trois derniers vers. La triple répétition du [e] dans "décédées" donne à la fin de l'énonciation quelque chose de définitif que le sens du terme vient fortement appuyer. Le jeu des sonorités comporte déjà toute la signification de ces trois vers.

"Houles moirées" sont les mots pivots qui servent à définir "la mer". Les relations sont complexes. Tout d'abord, "houles moirées" par le jeu phonique et métaphorique s'identifie à "doux doigts"; ensuite, par le jeu de la métonymie, il attire "la mer" du côté des "doux doigts". Et c'est ainsi que "houles moirées de la mer" en vient à signifier l'amour.

Mais il n'y a pas que la métaphore pour définir les "houles moirées de la mer". Il y a aussi la relative qui forme les deux derniers vers. Son poids sémantique est important pour le poème. En premier lieu, cette relative comprend le "nous" (objet du "rouleront", acte posé par les "houles") qui, vu

les rapports établis entre "ses doigts" et "houles", désigne ici le seul locuteur. Il y a ensuite le "rouleront" qui fait du "hous" un noyé, mêlé à la mort du monde, "au gel des étoiles décédées". La signification qui se dégage c'est que le locuteur saisi par (l'amour de) la femme est du même coup saisi par le cosmos; il subit lui aussi l'action du temps, il est entraîné dans sa marche jusqu'"au gel des étoiles décédées". La mer est donc bien ici la représentation de la mort et en même temps du cosmos.

C'est à cette affirmation essentielle que parvient le poème: il n'y a pas que la femme qui soit la proie du cosmos(temps); le locuteur l'est aussi mais par la femme et l'amour¹². A cette première différence entre le locuteur et la femme s'ajoute celle que le locuteur sait. Les strophes 3-5 relèvent de sa propre perception, du "tribunal" que constitue sa propre conscience (manifestée en ce poème-réflexion), tandis que la femme est tout entière livrée à son "sourire", à ce mode d'exister pour qui tout étincelle "comme un feu de joie"¹³.

12 Plus tard, dans l'Etoile pourpre, on pourra lire ces vers qui ramassent en formules très expressives la signification du "Tribunal":

Tu m'apportais ton baiser d'aube
A goût de crépuscule
Tu préparais ma mort
Avec des doigts minutieux (p.196).

13 Situation analogue de la femme et du locuteur dans "Avec ta robe..." (p.46-47).

Ainsi donc au "tribunal" d'une conscience lucide où se mêlent tendresse et sentiment tragique du temps, le souvenir devient un révélateur des liens entre l'amour et la mort. On peut appliquer à ce poème ce que Jacques Brault dit de la troisième strophe d'"Avec ta robe": "On ne saurait mieux sceller au coeur même du dire poétique l'obscur entente de l'amour et de la mort"¹⁴.

LA DANSE INVISIBLE

"La Danse invisible"¹⁵ est le troisième et dernier poème où la réflexion se donne le souvenir comme objet spécifique. Le poème est plus complexe que les précédents puisque avec le "elle", le locuteur lui-même est inclus dans le souvenir sur

14 Jacques Brault, Alain Grandbois, Seghers, p.55.

15 Poèmes, p.113-116. Deux manuscrits: l'un intitulé "Poursuite" (204/1/16) comporte une première strophe qui a été rayée. Elle se lisait ainsi:

Oh seulement un peu plus
De joie d'espoir
De ce que l'on appelait autrefois
La première neige
D'une seule étoile
Brillant en tremblant
Au-dessus du vallon

Le second manuscrit intitulé "la Danse invisible" (204/1/31) est très proche de la version de 1948.

lequel il revient. Les relations entre eux sont même le point central de la réflexion et celui qui engagera, après les deux poèmes précédents, une nouvelle réflexion sur la nature et les pouvoirs du souvenir. La complexité du poème vient encore du fait que l'évocation et la réflexion sont étroitement entremêlées dès le début du poème. C'est peu à peu que la réflexion prend de la distance par rapport au souvenir lui-même.

Dans l'ensemble, on distingue trois séquences, mais les deux premières sont en quelque sorte regroupées par la répétition de termes présentés dans une même tournure exclamative: "Ah pas incertains" (str. 2), "Ah pas doux..." (str. 7). La première séquence se caractérise par l'évocation fortement affective d'un temps où "elle " et le locuteur sont unis par le rêve, la joie et l'innocence (strophes 1-4); la seconde séquence est dominée par une réflexion de plus en plus précise qui mène à la conscience de la séparation du locuteur et de l'être féminin (strophes 5-8); la dernière séquence (strophes 9-10) est une réflexion sur le temps qui rend le souvenir faux.

La première séquence, où l'évocation se double de réflexion, est bâtie sur les catégories expérience vs non-expérience, avec accentuation et valorisation du dernier terme. Ainsi, la première strophe en évoquant l'être féminin évolue de "cherchait" à "trouvait les secrets". Cette dernière expression désigne l'expérience. Par rapport à elle, "cherchait" identifie le

temps de non-expérience. Mais au lieu d'être dévalorisée au profit de l'expérience, la non-expérience est transformée en un temps privilégié d'insouciance heureuse et de rêve. Il y a tout d'abord la négation qui entoure le "cherchait" et justifie la modalité de "peut-être... trouvait-elle". Ce qui accorde tout le poids de l'importance à la non-recherche. Puis celle-ci est qualifiée d'heureuse par la fusion, grâce à la paronomase "paysage/visage", du sourire de son visage et du paysage en fleurs. Cette insouciance heureuse, malgré toute la valeur qui lui est accordée, ne dévalorise pas le temps de l'expérience: celle-ci est également marquée positivement par l'expression "au jour gonflé de feuilles".

La seconde strophe continue la valorisation de ce temps d'insouciance heureuse en l'accentuant: l'être féminin perdu dans son rêve est qualifié ici par "son innocence"; et, phénomène qui trouvera son écho à la fin de la séquence, l'harmonie de l'être et du monde est la grande caractéristique de cette situation heureuse. A l'"innocence" de l'être correspond la blancheur et la douceur des brouillards, aux "pas incertains" correspondent les "pistes vertes / Ne conduisant nulle part".

Alors que les deux premières strophes se concentrent (ou du moins semblent se concentrer) sur l'être féminin, voici que le début de la troisième introduit un contexte nouveau:

Les belles amoureuses
Les navires pleins de départs

sont l'occasion pour le locuteur d'apparaître dans son propre souvenir, mais de façon indirecte seulement, par le biais des possessifs: "Ma mère", "mon front", "ma tempe". Ces cinq premiers vers de la strophe sont une évocation du passé que le locuteur actuel commente ainsi:

Peut-être cela se passe-t-il ainsi
Aux racines de la joie

L'expression recouvre non seulement le geste de la mère (avoir tracé le signe sur le front) mais tout ce qui vient d'être évoqué depuis la première strophe. La réflexion s'éclaire si l'on perçoit que "départs", "amoureuses" et "racines" transforment le contexte en temps d'origine pour le locuteur et le posent en même situation que l'être féminin: joie, attente (car "départs" forge pour lui aussi un maintenant et un plus tard).

Il est possible alors de percevoir dans le "on" du vers "On porte son innocence" non seulement l'être féminin mais aussi le locuteur. La grammaire nous apprend que le "on" peut éventuellement se substituer au "nous": "s'il n'apporte aucune indication sur la personne, il a cependant une quantité d'information plus importante, qui vient de sa fréquence moins grande; aussi, le plus souvent, a-t-il une valeur affective, péjorative, ironique, etc., qui est d'autant plus

accentuée que la substitution est plus rare¹⁶." La deuxième strophe appliquée aussi au locuteur lui crée une sorte de vie antérieure innocente, heureuse et insouciante, un temps semblable à celui qu'habite l'être féminin, dans lequel il faut sans doute voir la mère¹⁷.

Mais le début de la troisième strophe, par la mention des "belles amoureuses" et des "navires de départ", inaugure un début d'expérience pour le locuteur, et esquisse entre la mère et lui une opposition qui se laisse percevoir aussi dans le "signe" qui peut être de protection et d'initiation à la fois, ainsi que dans l'émotion violente signifiée par le verbe dans "ses doigts légers criaient sur ma tempe".

On retrouve donc dans ces trois strophes le couple "innocence" vs expérience qui vaut et pour l'être féminin et pour le locuteur tel qu'il se représente dans son souvenir: pour "elle", le couple est estompé au profit de la seule "innocence", tandis que pour lui, les deux aspects sont également présents. On pourrait dire que "racines de la joie", en plus de désigner le début, vient greffer au couple innocence/expé-

16 Jean Dubois, Grammaire structurale du français: nom et pronom, Paris, Larousse, 1965, p.114.

17 Puisque le poème devient inutilement chargé si "elle" ne désigne pas la "mère", et qu'au domaine de l'interprétation l'économie est la loi.

rience un autre couple: celui de "joie vs douleur". Ce dernier double le premier.

La quatrième strophe revient à l'objet du souvenir: l'évocation est globale et en dépendance du dernier terme de la strophe précédente: "la joie". La vision accentue et valorise le temps d'"innocence" en insistant à nouveau sur l'harmonie de l'être et du monde. "Fantômes toujours purs", expression due à la réflexion présente, désigne la mère et le locuteur représenté dans le temps d'alors¹⁸. Appartenant au passé, ils demeurent à jamais "toujours purs".

La dernière partie de la vision est lyrique et très chargée d'affectivité. "Balancement" et "identification" sont des actes substantivés rattachés à des éléments cosmiques: "azur", "soleil". Ces actes, perçus comme des valeurs positives, sont dans la suite de la perception du monde telle qu'elle nous est livrée aux deux premières strophes. Ce qui va se traduire par une triple exclamation, dénotant une forte intensité, et qui va servir ainsi de clôture à la séquence. "Beaux arbres aux racines mêlées" et "lys d'eau jaillissants"

18 Le manuscrit "Poursuite" donne comme version de ces vers:

Nos fantômes étaient encore purs
Touchés par le printemps.

sont immédiatement sentis comme des perceptions euphoriques. Mais la dernière "O lait comme un coeur écrasé"¹⁹ semble présenter une autre tonalité, due évidemment au participe "écrasé". Et nous croyons qu'il faut laisser à la comparaison sa tonalité

-
- 19 Cette comparaison a suscité le commentaire suivant de Madeleine Greffard: "La comparaison, fulgurante du point de vue stylistique, du type: "La terre est bleue comme une orange" nous plonge au centre d'un monde intérieur où les associations ne sont ni logiques, ni gratuites, mais vitales. Pour le poète, la femme est substantiellement vie et tendresse. Elle est donc, comme un fruit. Ce lait de la tendresse maternelle colore tout l'univers rêvé, il serait la matière même de l'aube. Ce vers est peut-être le centre organique de toute la poésie de Grandbois." (Alain Grandbois, Montréal, Fides, 1975, p.78-79).

Cette interprétation est acceptée par Yves Laliberté: "... il n'y avait qu'un pas à franchir pour que, derrière les images du "lait", du "sel" et de l'"hostie", apparaissent respectivement les variantes humaine, cosmologique et mystique de la maternité." (Livres et auteurs québécois 1976, p.243).

L'interprétation vaudrait si "lait" désignait la mère. Mais est-ce le cas ? Dans la suite des termes auxquels il est uni, "lait" désigne davantage un élément de la nature que le personnage de la mère. "Morceaux d'azur", "soleil", "arbres", "eau" et "lait": il serait pour le moins étonnant que l'évocation de la mère soit ainsi placée, surtout quand on tient compte des trois exclamatifs qui resserrent encore les trois derniers termes.

Bien sûr, on pourrait arguer que la comparaison définit "lait" par un élément humain: "coeur écrasé", mais c'est là relations internes de la comparaison et non référence. Il faut donc traiter "lait" comme un élément de la nature au même titre que l'"eau" dont il était question dans le vers précédent, et en dehors de toute référence à la mère, même s'il en a été question dans le poème.

non pas négative mais douloureuse. Le monde heureux qui vient d'être évoqué provoque la douleur du locuteur qui le perçoit comme sans réalité à l'heure actuelle (cf. "fantômes"). Ce monde est en soi comme un "cœur" qui diffuse sa vie, "lait" est significativement la reprise métaphorique de "lys d'eau jaillissants". Mais maintenant il est cœur "écrasé". Le comparant provoque une chute, un revirement brusque. Il traduit la conscience -- blessée -- que la joie n'est qu'un souvenir; plus exactement il traduit le fait que le souvenir de la joie est essentiellement atteint par cette conscience soudaine. Ce qui prépare la prochaine séquence et spécialement son début²⁰.

Car c'est par une prise de conscience très nette de la nature même du souvenir - de ses souvenirs - que le locuteur commence la seconde séquence. "Songes", écrit-il, "illusions doucement magnifiques", "songes vulnérables" qui peuvent donc être atteints eux-mêmes et le sont déjà en fait par ces expressions qui elles-mêmes constituent un jugement.

Sans qu'il y ait interruption des formes syntaxiques,

20 Il est intéressant de noter qu'au manuscrit "Poursuite" le premier jet des vers qui viennent se lisait ainsi:

Un peu plus encore
De songes vulnérables
D'illusions terriblement magnifiques
D'un peu de sang quelque part

"Terriblement" a d'abord été remplacé par "mortellement" puis par "doucement". L'autre vers par: "De musique bleu-pâle quelque part".

les songes se poursuivent sous l'exigence formulée au vers "Un peu plus encore": "musique bleu-pâle", "repères" et surtout "Ah danses invisibles / La lueur se penche aux vallons des matins" renouent avec l'évocation, mais non sans que la réflexion actuelle ne se fasse sentir. "Invisibles" relève de la conscience actuelle: il signale, à son niveau, que le souvenir n'est qu'une absence. En fait, le souvenir ne peut plus survenir sans s'afficher du même coup comme souvenir et donc absence: "Ah danses invisibles".

Cette nouvelle évocation est interrompue par un passage qui prolonge plus clairement encore la réflexion qui se formulait par "songes vulnérables" et "illusions doucement magnifiques". La représentation métaphorique "Mystérieuse porte" désigne sans doute le souvenir, à en juger par ce qui la précise: "rôles recommencés" et "miroirs / Des bras ouverts"; les deux expressions renvoient à la situation du locuteur vis-à-vis de la mère, telle qu'elle était manifestée dans l'évocation de la première séquence. L'affectivité contenue dans le rappel des "bras ouverts" est elle-même objet de la réflexion actuelle. Elle n'empêche pas la lucidité. Et c'est bien ce qui se manifeste par la préposition "malgré" qui prépare la révélation encore une fois de l'attitude présente du locuteur. "Malgré la clef de l'ange", en effet, le locuteur se décrit "l'oeil brûlé par le feu" c'est-à-dire doué, par rapport à la vision-souvenir, d'une lucidité aiguë. L'"ombre

indifférente" qu'il attend est la contrepartie de "la lueur (qui) se penche aux vallons des matins", de cette "lumière du hasard" qui "n'éclairait qu'elle"; le soupçon-dard qui blesse est en quelque sorte la cause de "l'ombre" et devient la représentation de son attitude actuelle à l'égard du souvenir. En somme, l'image du "soupçon comme un dard" rejoint le début de la séquence qui parle des "songes vulnérables".

Dans ces deux strophes, le locuteur dévoile nettement le caractère illusoire du souvenir. Cette attitude est douloureuse (on pourrait donner ce sens au vers: "L'oeil brûlé par le feu") mais elle est adoptée consciemment.

Cependant, si le souvenir est illusoire, ce n'est pas seulement parce qu'il est souvenir; c'est aussi parce que la vision elle-même se révèle fausse; les "rôles recommencés" ne correspondent pas à la réalité. C'est le sens de la reprise de la vision, en fin de la strophe 7. "Brouillards", "lumière", "pente" et "pas" renouent avec la strophe 5 et avec la strophe 2. On trouve même recréée la même atmosphère de douceur grâce à la répétition de consonnes et de sons qui relie "pente de source", "pas doux pas de velours" et "doux visage", "sourire". Mais il est bien noté ici que cette "lumière du hasard" "n'éclairait qu'elle".

Quant au locuteur, son véritable rôle, sa situation vis-à-vis du "elle" est décrit à la strophe 8. Le "mais" initial

en fait déjà une opposition. Tout d'abord le locuteur se définit par un lieu: "mon île". Et ce lieu détruit, avec une violence perçue ("rongeaient"), "l'abandon des plages" et surtout "ce tendre gouffre / Au regard d'astre"²¹, les "prunelles d'étoiles" ("Ah Terre rongeuse") de celle aux "pas de velours". Loin d'être un "rôle recommencé", l'expérience du locuteur rejette dans "l'ombre indifférente" ce qui a été vécu au temps d'alors. Chacun d'eux est dans une situation particulière: elle dans un monde de douceur, "Sur une pente de source", le locuteur dans un monde désorganisé: "On entendait l'étrange espace / Dans la clameur sans horizons". C'est avec ce monde que le locuteur est aux prises dans la séquence suivante.

21 Il faut signaler ici que le manuscrit "Poursuite" indique que l'emploi du "elle", dans ce poème, est dû à un retour du locuteur sur son texte. En effet, selon ce manuscrit, il y eut effectivement passage du "tu" au "elle". A la septième strophe, les vers

Cette lumière du hasard
N'éclairait qu'elle

se lisaient d'abord:

Cette lumière du hasard
N'attendait que toi.

A la huitième strophe, les vers

Et ce tendre gouffre
Au regard d'astre

se lisaient d'abord:

Et ce tendre gouffre
De ton regard d'astre (changé ensuite en: De son...)

L'affirmation centrale de la dernière séquence est formulée par les vers:

La couleur du temps
Nourrit nos coeurs

Toute la conclusion va établir à partir de deux expériences (l'une universelle, l'autre personnelle) la valeur de ce rapport.

D'une part, c'est l'aspect cosmique du rapport: "les mers", "les mondes", les "anémones de mer". La caractérisation "aux lames aux larmes" indique par hypallage ("larmes" relève du domaine humain) une participation du monde à la douleur humaine. Mais la seconde caractérisation vient dévoiler l'erreur de cette participation: lames et larmes "trompeuses". Cette épithète est justifiée par les deux autres affirmations qui dévoilent la réalité: "sans aucune trépidation", et "oubli". Ce monde se rapproche plus de "l'ombre indifférente" que de celui de la première séquence. Il est le domaine du temps qui rend tout trompeur. Et le détachement²² que manifeste la tournure "Ah que les mers battent..." se

22 Jacques Blais donne une interprétation différente de cette strophe. Il écrit: "Il arrive maintenant que s'éveille l'appétit à l'amour et se fortifie le goût de vivre, par le simple effet de l'oubli". Puis il cite la strophe que nous étudions et continue: "Assurance tranquille du poète prémuni contre les assauts des houles et contre le charme des "anémones de mer", animaux marins dont la beauté dissimule la férocité, petits monstres engloutisseurs et dévorants qui ne sont pas sans évoquer "l'aspiration géante des dieux noyés" (Présence d'Alain Grandbois, p.157).

comprend à partir de cette prise de conscience que tout est "trompeur" puisque voué à l'oubli.

La dernière strophe part de cette constatation et la vérifie dans l'expérience personnelle du locuteur. Elle aboutira à des affirmations aussi catégoriques. L'expérience est formulée, comme souvent dans les poèmes de ce recueil, par une accumulation de données particulières dont l'ensemble a valeur de vue globale. Ainsi, nous avons d'abord "sillage antérieur" qui réactive les allusions aux "navires pleins de départs", puis "visage" et "voix", ces deux termes caractérisés par "de libre angoisse" et "méconnaissable" qui traduisent un changement négatif. L'adverbe "soudain" détache de ce groupe "gel de cratère éteint". C'est un élément extérieur, non à l'expérience, mais au groupe "sillage/visage/voix". Dans l'expérience rapportée, "gel soudain" indique l'événement central. L'expression "gel soudain de cratère éteint" doit se comprendre d'après l'expression du poème "le Tribunal": "gel des étoiles décédées". Elle en reproduit la construction et la signification. "Ce gel soudain..." est un élément actif qui s'attaque à "sillage/visage/voix" pour les faire disparaître, ce qui était déjà préparé par l'altération du visage et de la voix (tels que ces éléments seront perçus aussi au début de "Poème 16").

Cette expérience personnelle du locuteur, vécue à propos de la femme (dont il était question dans la première séquence)

suscite ses réactions. La première affirmation "Ah le temps tombe de la terre" (rappelant celle d'Eluard: "Le temps débordé") se combine aux autres pour former une finale qui trace la courbe de tout le poème: de la vision heureuse -- à la conscience douloureuse du réel. La perception du locuteur consiste à tout relier au temps, à définir "terre/fleuves/mer" par le temps et par le résultat de son passage. L'événement du temps n'est pas seulement cosmique ("Le temps tombe de la terre"), il est personnel ("Mes fleuves clairs me fuient") et universel ("La mer est recouverte de noyés").

C'est là-dessus que se ferme "la Danse invisible". Cette conscience du temps qui rend le souvenir faux parce qu'il altère et détruit et abandonne le "je" conscient à sa propre solitude, cette conscience donc est l'élément qui conduit le poème à son achèvement.

CHRYSLIDE

"Chrysalide" et "le Cerceau" sont encore des poèmes où le souvenir de la femme est important pour le locuteur. Mais cette fois l'un et l'autre ne sont pas en relation. La femme seule habite le souvenir; le locuteur est situé dans le présent de l'acte du souvenir et toute son attention se porte sur l'intériorité de la figure féminine. Dans les deux poèmes, cette intériorité, découverte à partir d'un geste posé (repousser son tendre corps lisse; jouer du piano) révèle une forme d'opposition entre le rêve et le réel ("Chrysalide"), le rêve et l'enfance ("le Cerceau"). Ce rapprochement structurel étoffe la présence d'éléments communs: le jeu du violon chez l'un, le jeu du piano chez l'autre; dans les deux, la mer, les plages, les sables; dans les deux encore, des sentiments comparables: la détresse, la nostalgie. A l'intérieur des poèmes en "elle", les deux poèmes sont donc très proches l'un de l'autre.

Les éléments constituant la première strophe de "Chrysalide"²³ sont de divers ordres. Les uns expriment des sentiments

23 Poèmes, p.119-120.

("détresse", "espoir"), d'autres un état ("torturée d'espoir" et probablement aussi "tumulte" si on lui donne le sens d'agitation dans la vie psychique), d'autres enfin désignent des réalités du monde extérieur ("cloches", "tours", "basiliques", "vagues" et "tumulte" quand on donne à ce dernier son sens concret). Au centre de la strophe, un pronom, seul, comme le sujet (au sens philosophique) de ces sentiments et états: "elle". Par la construction, "détresse" est lié à "cloches" et à "tours/basiliques"; "tumulte" est rapproché de "vagues". L'expression la plus dépouillée serait donc: "elle par l'espoir torturée". Le passif indique clairement que tout est intérieur au "elle" et que cette torture d'espoir engendre la détresse et le tumulte.

Les réalités du monde extérieur ("basiliques" et "vagues") qui n'ont en soi rien pour se rapprocher le sont cependant de diverses façons. Tout d'abord "cloches" et "vagues" produisent un son qui peut être entendu; ensuite elles ont rapport commun à des sentiments: "détresse/cloches", "vagues/tumulte"; mais plus significative est la même caractérisation attribuée aux unes et aux autres par les épithètes "bénies" et "sacré" appartenant au même champ sémantique. La synecdoque généralisante: "cloches"- "tours"- "basiliques" accroît encore l'importance du domaine du sacré. Tous ces rapprochements créent un espace culturel et religieux où se situe presque nécessairement l'"espoir" qui torture le sujet féminin.

"Pourtant", au début de la strophe suivante, introduit une opposition. En effet, l'être féminin n'est plus présenté ici selon ses sentiments mais plutôt en proie à une sorte d'extase: "ses yeux étaient remplis..." Extase qui est un envahissement par le monde extérieur, concret, physique de la mer, des "plages désertes", plus particulièrement des "étoiles saignant du coeur", "merveilles pourpres". Le monde de la mer au lieu d'être assumé par l'espace sacré, comme en la première strophe, s'impose dans sa réalité la plus concrète. Encore une fois, la synecdoque généralisante "étoiles", "plages" puis "la mer" accorde du poids à ce qui s'impose. Et la formulation suggère l'attirance de cet univers.

L'opposition signalée par "pourtant" se joue donc entre ces deux univers: l'un culturel et religieux (première strophe), l'autre concret et physique (seconde strophe). Torturée par l'"espoir", la femme perçoit aussi son lien au réel. Parmi tous les couples catégoriels que suggère le titre, "Chrysalide"²⁴, on peut dire que c'est l'opposition "au delà vs ici" qui est ainsi mise en place.

24 "Chrysalide" suggère intérieur vs dehors; obscurité vs lumière; fermé vs ouvert; empêché vs libre; inchoatif vs parfait; immobilité vs essor.

La perception du sacré et celle du monde physique sont simultanées chez le sujet féminin. C'est même le sens précis de l'adverbe "pourtant" que de marquer l'opposition entre deux choses liées, deux aspects contradictoires d'une même chose, c'est-à-dire, dans le cas présent, les directions opposées (au-delà, ici) de l'attirance ressentie.

cette opposition définit l'intériorité de la femme et structure le poème.

Par rapport aux strophes précédentes, la troisième strophe est plus particularisée: elle semble donner la situation concrète, l'expérience centrale: "ses mains innocentes ... le doux vertige / De son tendre corps lisse". Les mains sur le corps, le doux vertige du tendre corps lisse: il n'en faut pas plus pour y pressentir la troublante découverte du mystère charnel de l'amour²⁵. Surtout lorsqu'au vers suivant apparaissent la mer et les voiles blanches et que dans la poésie de Grandbois l'amour et le voyage sont établis en relation symbolique. Mais ici, la femme est seule, et

25 D'autant plus que "Ah Terre rongeuse" comporte un passage parallèle:

Découvrant la tendre géographie
 -- O vertigineuse douceur --
 De la naissance du sein

ce "doux vertige", elle ne le découvre pas, elle le repousse. En fait, il se pourrait bien que ce soit le pressentiment de l'amour charnel. Mais caractériser ainsi le geste n'a guère d'importance au regard de la façon dont le geste est vécu, au regard des valeurs attachées au "doux vertige".

Car la strophe 3 dans le cadre de cette situation concrète reprend l'opposition formulée aux 2 premières strophes. La strophe est donc construite en deux parties. Les trois premiers vers concernent le "tendre corps lisse" et son "doux vertige"; le dernier concerne une autre réalité: "l'horizon se couvrait de voiles blanches". D'une part la femme repousse le "doux vertige" du corps lisse. Son geste de refus devient alors le choix du rêve qui se formule dans le dernier vers.

Le sens de la strophe se précise quand on perçoit les relations qui s'établissent entre les deux termes de l'opposition telle que représentée: corps, horizon. "L'horizon" s'oppose au "corps" comme le lointain à l'immédiat. Or, dans la seconde strophe, ce sont les "belles merveilles pourpres" qui sont le réel concret et immédiat. Le "doux vertige" du "tendre corps lisse" est donc en position équivalente et devient le lieu où l'opposition se joue à nouveau. Or "repoussaient" traduit le refus du réel.

Dans ce contexte plus large, "l'horizon se couvrait de voiles blanches" s'oppose à tout le processus de rapprochement

de la strophe 2 où les "belles merveilles pourpres" remplissaient les yeux de la femme. Et la blancheur des voiles entre aussi en opposition avec la pourpre des étoiles saignant du coeur aux plages de la mer.

Ce qui s'affirme en cette strophe, c'est le choix opéré par la femme entre le réel et le rêve, entre le monde concret et physique et celui que suggère la première strophe, monde à valeur sacrée et défini uniquement par suggestions. La troisième strophe est donc un point tournant dans le poème. Non seulement à cause de la nature particulière de l'expérience -- et qui est l'assise concrète de tout le poème -- mais aussi parce qu'un choix s'y manifeste.

Ce rôle central apparaît nettement quand l'attention se porte globalement sur les deux dernières strophes. Celles-ci sont parallèles et complémentaires. Parallèles, parce qu'elles comportent les mêmes éléments placés identiquement dans chacune d'elles; complémentaires parce que "voir" et "entendre" se répondent. Or cette complémentarité rejoint celle des strophes 1 et 2. La première strophe par les connotations de "cloches", "vagues" et "tumulte" rejoint le vers "Elle entendait alors" de la strophe 5, tandis que la seconde strophe par "ses yeux étaient remplis..." rejoint le vers "Elle voyait alors" de la quatrième strophe. Ce couplage des strophes isole la troisième et la place en fonction de jonction. Elle opère

le passage entre l'opposition qui se manifeste (strophes 1-2), et la nouvelle situation (strophes 4-5) créée par le choix (manifesté à la strophe 3).

Le choix du rêve se révèle par la nature même des objets du "voir" et de l'"entendre". Si on rapproche les strophes 1 et 5, 2 et 4, on constate que ces objets appartiennent à des ordres différents. Les "cloches", les "vagues", les "merveilles pourpres" appartiennent au monde physique, tandis que les "grands archanges de neige" et le "son de ce violon / Qui ne jouait que pour elle" dépassent les éléments sensibles pour appartenir au monde intérieur.

"L'horizon se couvrait de voiles blanches" constitue la première représentation de ces visions intérieures marquant l'adhésion au rêve. Et des liens s'établissent en particulier entre "voiles blanches" et "archanges de neige"²⁶. Alors que "voiles blanches" se charge du rappel des "vagues", "archanges

26 A propos de l'archange, Madeleine Greffard fait le commentaire suivant: "La figure qui semble personnifier le songe en même temps qu'elle en garde l'entrée, c'est celle de l'archange (...) Symbole du rêve, l'Archange témoigne que celui-ci est un univers sacré."

(Alain Grandbois, Fides, p.71)

Dans ce poème, l'"archange" a partie liée avec le rêve, mais sa présence ici n'a pas pour fonction principale de personnifier le songe; il sert plutôt à entretenir l'aspect "sacré" du rêve. C'est la caractérisation "de neige" qui situe l'"archange" dans le monde du rêve et de l'envoûtement. Voir, à ce propos, notre commentaire des "villes d'ombre de neige et de rêve" ("Demain seulement"); cf. supra p.99.

est un rappel de l'univers culturel et religieux déjà signifié par "basiliques". Voir les "grands archanges de neige" c'est être en contact immédiat avec cet univers qui l'envahit totalement. C'est la contrepartie de la seconde strophe où les yeux étaient remplis des "merveilles pourpres". La formulation des deux strophes traduit cette situation contraire: à la strophe 2, les yeux sont ouverts; ici la femme voit "Sous ses paupières fermées". L'opposition traduit à sa façon la différence de nature entre les deux univers.

La dernière strophe rejoint la première. Mais là-bas, le rêve oppressait la femme: "détresse", "tumulte sacré", "Elle par l'espoir torturée". Le choix opéré, la situation change. Il n'y a plus cette torture d'espoir mais seulement l'écoute intérieure "au léger seuil de son ombre". "Le son (du) violon", nous ramène au même univers qu'à la première strophe, mais il est cette fois intériorisé. La strophe en sa formulation suggère quelque chose d'analogue au phénomène des "paupières fermées": elle entend ce violon "Qui ne jouait que pour elle".

Le parallélisme et la complémentarité des strophes 4 et 5 en font les expressions d'une seule et même réalité: la fascination du rêve aux dépens du réel. Ainsi se définit, dans "Chrysalide", l'intériorité de la femme que recrée le souvenir du locuteur.

LE CERCEAU

Comme "Chrysalide", "le Cerceau"²⁷ est tourné vers l'intériorité du "elle". Cependant, contrairement au poème précédent où le locuteur était tout entier défini par son acte du souvenir et n'apparaissait pas dans le poème, "le Cerceau" comporte en plus du souvenir lui-même (celui de la femme dont le locuteur va représenter l'intériorité), une expérience particulière du locuteur vécue à partir de la réalité même de son souvenir ou "songe". Malgré les rapprochements signalés au début de la précédente analyse, les deux poèmes sont donc bien différents. Avec "Chrysalide", l'énonciation s'installait de plain-pied dans le souvenir (et si "le Cerceau" ne comportait que les strophes 3-5, ce serait le même cas); avec

27 Poèmes, p.120-121.

Dans le manuscrit qui porte le même titre (204/1/31), le poème ne comporte pas l'actuelle seconde strophe. Quant à la première strophe, elle se lit ainsi:

O songe fuyant de ma joie
 O Transparence des chevelures
 O prison de marbre frais
 O balcons sans azur

L'avant-dernière strophe est ainsi formulée:

La pénombre avait tout ressuscité
 La plage inventait son mensonge
 La mer balayait son rêve
 Les déserts se glaçaient

"le Cerceau", elle est amenée à mettre en rapport deux expériences: l'une vécue par le locuteur (strophes 1-2), l'autre vécue par la femme objet du souvenir (strophes 3-5). Le locuteur ne se définit donc pas par l'acte du souvenir (comme en "Chrysalide") mais par la mise en rapport de sa propre expérience présente avec celle que vécut autrefois la femme.

"Le Cerceau" s'ordonne donc en deux brèves séquences: la première au présent et centrée sur le locuteur (str. 1-2), la seconde à l'imparfait et centrée sur le "elle" (Str. 3-5).

La première séquence est consacrée à l'expérience que vit le locuteur. Dès le premier vers, l'essentiel est formulé: "Songe fuyant ma joie". Le centre et le point de l'expérience consiste en ce que le locuteur vit la dissociation (clairement exprimée par "fuyant") de deux réalités qu'il sent par ailleurs devoir coexister (ce que suggère au niveau des signifiants le rapprochement sonore [3] de "songe" et "joie").

La rupture transforme l'une et l'autre réalité en valeur négative, alors que l'une avec l'autre (et chacune en soi) ont valeur positive. La "joie" désertée par le "songe" disparaît; le "songe fuyant (la) joie" prend valeur opposée à "joie" et donc connote tristesse, mélancolie (cf. à la strophe suivante:

"on pleure on pleure"). Le paradoxe de valeurs positives que les circonstances (la rupture entre elles) dévalorisent, est senti par le locuteur; en trois formules apposées au premier vers, il dresse la représentation de l'expérience en cours. Le réel -- le présent -- est une valeur positive renversée en valeur négative. "Belle", "marbre frais" et "beaux balcons" traduisent la valeur positive tandis que "prison", "sentinelle cruelle", "sans azur" véhiculent la valeur négative. Cette formulation reproduit la dissociation et traduit la perception du présent comme prison.

La seconde strophe s'articule à la première au moyen des "balcons", des "roses" et des "allées des jardins". La persistance de la représentation étend à la seconde strophe l'expérience vécue: "roses" et "jardins" sont associés aux pleurs comme la cause à l'effet. La perception du réel-prison cause les pleurs du locuteur.

Mais la représentation "Roses chevelures de roses" approfondit la conscience de l'expérience vécue. Car ce vers renvoie au cliché bien connu des roses où est signifiée la brièveté de la vie, où est rappelé le passage du temps qui flétrit les êtres et les choses. Ce rappel définit le caractère et le contenu de l'opposition entre le "songe" et la "joie". Le songe fuit la joie parce qu'il appartient au passé; c'est de son essence même. Dans la seconde séquence, le souvenir est à l'imparfait,

"Chrysalide" était aussi tout entier au passé; et de même le souvenir qui était au coeur des trois autres poèmes précédents: "O regards révolus" ("Poème 5"), "Elle venait comme si le temps / Ne chassait pas ses pieds nus" ("Tribunal"), "Elle ne cherchait vraiment rien..." ("La Danse invisible"). Le vers "Songe fuyant ma joie" manifeste la conscience actuelle de la fuite du temps, fait universel, toujours actuel, qui s'impose, ne requiert pas d'explication, dissocie inexorablement ce que l'on voudrait voir uni, imprègne le réel de sa négativité. Toutes valeurs liées au participe présent: "fuyant".

La réaction du locuteur à cette expérience va dans le sens de la mélancolie du songe et de la joie-prison:

On pleure on pleure
Pour le prix de sa vie

Mais la formulation qu'on aurait pu attendre à la suite de "ma joie", c'est-à-dire "je pleure je pleure/ Pour le prix de ma vie" cède la place à une formulation impersonnelle: "on pleure (...) Pour le prix de sa vie". Ce fait tient à deux choses: tout d'abord, le locuteur ne se représente pas dans son poème comme il va, en seconde séquence, représenter la femme au piano, la petite fille dans la rue. Son expérience est actuelle; elle se déroule dans le langage et le temps du poème, elle est le poème. Les représentations de la séquence sont des traductions de sa conscience de l'expérience qu'il

vit; elles ne sont pas des représentations objectives, détachées de ce qu'il vit. Elles ne sont pas des "souvenirs" justement. C'est pourquoi d'ailleurs un vers comme "Roses chevelures de roses" a une fonction de signification dans le poème et non de renvoi à (au sens de description) une expérience extérieure au locuteur.

Ensuite, la formulation impersonnelle a valeur d'extension de l'expérience. Alors que "je" la réduirait au seul locuteur, "on" permet de l'ouvrir au "elle" de la séquence suivante. Et cette strophe joue alors le rôle de passage de l'expérience actuelle du locuteur à celle de la femme que son souvenir suscite. En sa formulation, l'expression sert de lien entre les deux séquences et prépare la compréhension de l'expérience vécue par la femme. Le locuteur établit ainsi la mise en rapport des deux expériences. Après son expérience du souvenir, il se tourne vers le contenu de son souvenir. La mise en rapport indiquée ici sera, à ce moment-là, développée.

La seconde séquence représente une femme au piano²⁸.

28 Quoique rien dans le poème ne permette d'affirmer que le pronom "elle" désigne ici la mère, citons ce début de poème inédit:

J'entendais du fond de ma nuit les notes d'un piano
nostalgique (...)
Elles me redonnaient l'enchantement béni de mon enfance
Quand ma mère jouait le soir en rêvant
Et que nous habitions au creux d'un petit village inconnu
L'automne l'hiver et la neige et tapis devant le foyer
Ecoutant les notes grêles du piano sous les doigts
de ma mère (...) (204/1/10)

A l'imparfait, cette vision prend les caractères du souvenir et représente le contenu du "songe" dont parlait la première séquence.

L'activité de la femme, jouer du piano, est formulée de façon à être imprégnée d'affectivité. L'écriture se fait impressionniste: grâce à l'hypallage, l'abstrait est d'abord pluralisé ("nostalgies") puis déterminé par un concret métonymique: "d'améthyste". Ce qui permet de particulariser le banal "jouer du piano" en "jouer d'un piano / Aux nostalgies d'améthyste", faisant porter le poids du tableau sur la détermination. L'effet de ce jeu d'écriture est qu'il faut comprendre "nostalgie" non comme un simple sentiment, mais comme un acte de la vie de la femme, le "jeu" du piano transmettant sa valeur d'acte à la nostalgie. Par le sens même du terme, cet acte est un retour à quelque chose de révolu. Or le seul passé de cette séquence qui puisse être la visée de ce retour est cet "il y avait" de la dernière strophe, cette petite fille "qui jouait au cerceau". Le jeu "d'un piano / Aux nostalgies d'améthyste" suscite le rêve d'une enfant jouant dans la rue.

Cette relation, interne à la séquence, révèle une structure d'enchâssement valable pour tout le poème car un parallèle s'établit entre la femme et le locuteur. Le locuteur se souvient d'une femme qui elle-même se souvient de son enfance.

Les éléments sont donc en place pour que la mise en rapport, préparée par le locuteur en première séquence, puisse se développer sous tous ses aspects.

Dans cette perspective, la strophe 3 (représentant la femme) et la strophe 5 (représentant la petite fille) sont très proches l'une de l'autre, non seulement en leurs ressemblances mais aussi en leurs différences. La première de celles-ci est peut-être l'opposition intérieur/extérieur (la femme au piano/la petite fille dans la rue), mais avec un rapport suggéré entre l'intérieur et l'extérieur par "la fenêtre était ouverte" (ce dernier terme rimant avec "déserte"). La seconde différence est celle du "piano" et du "cerceau" (présent/passé) mais avec un lien à cause du "jeu" (et les vers ont des ressemblances phoniques: "Elle jouait d'un piano"/"Qui jouait au cerceau").

Les ressemblances vont dans le sens de l'identité entre la femme et la petite fille, mais les différences soulignent l'opposition entre la femme et son enfance (incarnée ici par la petite fille). La nostalgie, par toutes ses implications, établit entre elles une opposition insurmontable. C'est cette opposition que dit la séquence, opposition qui justifie le parallèle établi entre le locuteur et la femme et permet la mise en rapport de leurs expériences. La nostalgie, en effet, parce qu'elle implique quelque chose de révolu, repousse nécessairement l'enfance dans un temps lointain, impossible à

réintégrer, irrémédiablement perdu. La vision (de la petite fille) est restituée dans sa valeur de passé; par le fait même elle fuit sans cesse le présent.

La quatrième strophe exprime aussi cette opposition mais en faisant intervenir directement la réalité du rêve. Dans la représentation globale de la séquence, "pénombre" rejoint la "lampe" (strophe 3) et "la nuit" (strophe 5). Une fois ce lien posé, la strophe détermine les valeurs du rêve. La relation "sables" et "mer" rapproche aussi "mensonge" et "rêve". Le premier terme détermine le second qui apparaît alors mensonger. Ce qui ne fait que renforcer les suggestions du terme "nostalgies" et aviver son sens de regret mélancolique, tout comme, au premier vers du poème, la dissociation de "joie" et "songe" fait apparaître ce dernier comme opposé à "joie".

Comme "rêve" rejoint sémantiquement "songe" de la première séquence, c'est encore une fois la fuite du temps qui apparaît. Dans les deux cas le passé fuit le présent, et le songe, avec la même nécessité, fuit la joie.

Tout comme le locuteur, à la première séquence, fait l'expérience du songe s'opposant à la joie, la femme, en la seconde séquence, est montrée en train de vivre une semblable expérience. L'enfance fuit son évocation mélancolique. En résumé, dans les deux cas il y a conscience du caractère aboli

du songe et de l'impuissance de l'acte du souvenir. Les deux agents, locuteur et "elle", manifestent une égale tristesse à l'égard de ce qu'est vivre:

On pleure on pleure
Pour le prix de sa vie.

C'est à l'intérieur de cette prise de conscience, qu'apparaît en finale de séquence la vision de la petite fille au cerceau²⁹. Elle s'impose comme songe mélancolique. En tant que songe, elle apparaît détachée de la conscience d'où elle émane et tire paradoxalement sa valeur onirique des notations d'une très grande précision qui la composent. La mélancolie surgit surtout de l'éloignement dans le temps que supposent "petite fille" et "qui jouait au cerceau". La petite fille incarne l'enfance perdue. A l'intérieur de ce motif mélancolique, l'épithète "nue" prend des valeurs opposées qui, toutes,

29 Les éléments de cette représentation et de celles de la première strophe ont poussé Gabrielle Poulin à rapprocher ce poème et une toile de Giorgio de Chirico. Elle écrit: "... Alain Grandbois, dans un poème qu'il intitule "le Cerceau", reconstitue presque trait pour trait "le Mystère et la mélancolie d'une rue", célèbre toile de Chirico (...). Les éléments oniriques que l'on trouve ici: solidité de la forteresse flanquée d'une tour, fragilité de la petite fille au cerceau née d'un songe, sont précisément ceux de Chirico. Il y a, dans cette mystérieuse ressemblance d'un poème et d'un tableau, l'indice tout au moins d'une inquiétude commune, sinon d'un projet identique. Concilier les contraires, résoudre les contradictions, a toujours été l'ambition ultime des surréalistes, et cette ambition ne semble pas étrangère à Grandbois lui-même." ("La poésie d'Alain Grandbois", dans Relations, janvier 1970, p.22).

avivent la mélancolie. En regard de "petite fille", l'épithète connote l'innocence; en regard de "qui jouait au cerceau", elle connote la liberté et la joie; en regard de "rue déserte", elle connote la faiblesse et la solitude.

De ce tableau, le "cerceau" est isolé et, symbole du passé et de la joie, coiffe le poème de sa valeur de rappel mélancolique. Car à tous égards, "le Cerceau" est le poème de la mélancolie, celle du "songe fuyant (la) joie".

L'OMBRE DU SONGE

Comme tous les poèmes précédents, "l'Ombre du songe"³⁰ s'écrit à partir des relations du locuteur avec la figure féminine. Mais deux aspects le particularisent: la figure féminine est celle d'une disparue: "Elle était belle et morte"; la réflexion porte sur la nature même de l'expérience rapportée et non sur son caractère de souvenir. Le caractère réflexif du poème est donc accentué.

³⁰ Poèmes, p.117-118.

Le participe passé "perdu" constitue le véritable point de départ du poème. Il appartient au langage de l'événement accompli et de la réflexion sur l'événement accompli. Par sa parenté avec le parfait, il a quelque chose de définitif. Ici, il impose l'événement dans sa nudité: cause et circonstances ne sont pas mentionnées. En position initiale, après s'être imposé comme le fait essentiel, le participe dirige la pensée sur l'objet de la perte: "ce sourd secret". La construction donne à chaque élément de l'affirmation un égal poids d'importance.

Le second vers se pose comme l'équivalent du premier et le point de départ d'une reprise métaphorique de "secret". Le premier vers de la strophe se détache donc comme le fait "réel", l'expérience vécue. Les autres vers, formant un bloc, engagent la réflexion. Entre "secret" et "étincelle", l'équivalence s'établit par la construction parallèle des deux vers, - ce qui met en relief le rapport métaphorique des deux termes - et par l'échange des sonorités: le [s] de "ce sourd secret" se répercute dans "étincelle", "cristal", "éblouissant", "possédais", "hostie", "précaution"; le [kR] de "secret" dans "cristal"; le [y] de "perdue" dans "la dure".

Cette équivalence ne sert pas tant à définir le "secret" qu'à dévoiler la valeur que le "je" lui attribuait au temps de la possession. La métaphore de "la dure étincelle / Du cristal éblouissant" ne peut se lire sans la comparaison qui la complète

("cristal" et "hostie" sont construits de semblable façon), ni sans le dernier vers de la strophe. Le caractère précieux du "cristal" et sa valeur inestimable sont assumés par le caractère sacré et absolu de "l'hostie". Si "l'hostie" éveille le tremblement ("Que je portais (...) Avec les plus tremblantes précautions"), on peut parler de fascination devant "la dure étincelle / Du cristal éblouissant" et nous avons là la réaction spécifique de l'humain devant ce qui le transcende. C'est ce caractère précieux, absolu et transcendant qui est reconnu au "sourd secret".

La conscience de cette valeur et de tout ce que représente le "perdu" (dont les sonorités sonnent au début du poème) provoque l'émotion du locuteur qui va maintenant faire intervenir sa connaissance du destin humain: "Je sais ah je sais". Ce mouvement s'étend aux trois prochaines strophes et diffère de celui de la première strophe, même s'il est en étroite dépendance avec lui. La première strophe apparaît alors comme une séquence par elle-même, entièrement définie par l'appréciation de la perte.

Le vers "Je sais ah je sais" impose le ton et le contenu de la seconde séquence. En effet, "je sais" est jumelé à "je vois" et poursuivi par "je connais". Ces verbes, signes d'une connaissance lucide doublée d'évidence, conduisent le locuteur à adopter une attitude précise. La séquence est faite de ce cheminement.

Par leur position initiale dans les vers et par leur signification, les verbes mettent en évidence les objets de cette connaissance lucide qui s'affirme avec émotion. "L'auguste caprice / Du nombre fatal" n'est pas sans évoquer la "mort" mais par le biais de celui qui la fixe. "Auguste caprice" renvoyant à une volonté suprême qui fixe à partir d'elle-même le "nombre fatal"³¹. Le vers "Je sais le saint la foudre" est aussi une affirmation de la mort qui frappe; "l'élan le bondissement du fauve", "l'ombre" aux "mirages du fleuve" sont l'illustration par l'ordre cosmique de cette vérité de l'expérience humaine.

"Que rien ne m'émeuve" prend le contrepied de l'accent émotif contenu dans "Je sais ah je sais", car l'affirmation ici délaïsse la représentation pour l'énoncé direct et sans restriction: "Tout est très inutile". Affirmation qui recouvre l'émotion du locuteur et "même le sourire de clarté / De ses deux bras ouverts". La connaissance lucide, l'émotion et

31 "Auguste caprice" évoque une donnée du poème "Ah Terre rougeuse": celle de cet Etre au "front d'astre et de feu" qui fixe le "jour de notre mort" et pour qui tout va "selon Sa loi".

"Nombre fatal" se retrouve dans les Iles de la nuit:

"et moi , moi mes morts dans mon dos et leurs doigts
lourds
et ce nombre fatal" ("Ces murs protecteurs", p.55)

et cette allusion contenue dans "le Feu gris":

"Guettant le Signe et le Nombre choisis" (p.30).

"le sourire de clarté" sont placés sur le même pied que tout ce qui est signifié par "saint" et par "mirages du fleuve": tout ce qui est positif est soumis à une force supérieure qui le détruit. La connaissance et l'amour n'y peuvent rien (même l'émotion doit céder devant la connaissance). "Tout est très inutile". Cette réflexion est un écho de celle du "Silence". Ce qu'il y a de remarquable ici c'est qu'elle conduit à cette morale presque désespérée: "Que rien ne m'émeuve".

Avec la dernière strophe de la séquence, l'affirmation se reformule au plan universel. La construction du vers, en faisant du "mensonge" l'objet direct de la connaissance, projette la négation que contient le terme sur les connotations de "matins" c'est-à-dire celles de début, de promesses de vie. Quant à l'interrogation, par certaines connotations de "jeu" et par le sens obvie du verbe "égorge", elle transforme l'homme en victime. Toute la séquence tient entre le lien qui s'établit de la représentation de la victime égorgée à celle de l'"auguste caprice".

Tout ce qui est effort positif pour adhérer à l'absolu (cf. "le saint", l'image du fleuve³², l'amour) est voué à

32 La représentation du fleuve sera explicitement reprise avec ce sens au début du poème 13 "Les trois cyprès".

l'échec. C'est à la lumière de cette lucidité amère que s'engage la troisième séquence (strophes 5-6). Leur imparfait renoue avec celui de la première séquence et l'adverbe "alors" renvoie aussi à ce temps. Du même coup sont mises en rapport les réalités principales de chaque séquence: le "secret" et le "songe".

"Songe" est défini par "s'emparer de"; il s'agit donc d'un acte, et comme "songe" et "secret" se rejoignent, il faut dire que "secret" désigne aussi un acte de la vie passée. Cet acte est une saisie: "s'emparer de". Et c'est "elle" qui est l'objet de cette saisie. Le contenu de "secret" se précise donc dans le sens d'un rapport établi entre le locuteur et le "elle" et même d'un rapport amoureux si l'on se fie aux connotations des "bras ouverts" et des "genoux ronds".

Cependant, il faut tenir compte de ce que la séquence s'ouvre par une opposition: "Mais peut-être alors..." On peut noter, en passant, l'impact de ce genre de vers dans Rivages de l'homme. Composés uniquement de termes qui ne sont ni substantifs, ni verbes ni adjectifs, ils reflètent l'importance de la réflexion qui établit des rapports de toutes sortes entre les objets qui lui sont soumis. Ici, l'opposition consiste à dévoiler le "mensonge", l'inutilité de cette saisie: le songe ne saisit pas la réalité mais le "reflet" seulement. L'emploi du terme "songe" se comprend à partir de là: il est en soi une dévalorisation du "secret". A la lumière de la lucidité

manifestée à la seconde séquence, le "secret" perd son caractère précieux et absolu; il est ici redéfini comme "songe" qui s'empare non de la réalité mais du "reflet".

Le vers "Elle était belle et morte" éclaire toute la situation. L'acte désigné par "secret" et "songe" était en fait un effort contre la séparation causée par la mort. Une tentative de rejoindre "le sourire de clarté / De ses deux bras ouverts". La perception de cette relation comme "secret" correspond à un temps de foi en cette saisie; d'où son caractère sacré et absolu; la perception de cette relation comme "songe" correspond au temps de la lucidité qui conclut à la vanité de tout effort de ce genre. Le "songe" n'atteint que "l'ombre".

Aux trois derniers vers du poème, le locuteur représente son attitude d'alors comme l'enchantement mélancolique de son désespoir. Mais sa conscience présente efface même "l'aile mélancolique / Du grand parc": il est désormais "évanoui". De sorte que ne demeure désormais que le "désespoir" sans enchantement.

On peut dire que la démarche globale de "l'Ombre du songe" est un retour lucide et critique du locuteur sur ses propres actes. La lucidité du locuteur s'applique à son effort pour garder contact avec la disparue. Elle le conduit à réévaluer cette tentative et à reconnaître qu'elle n'était qu'un songe mensonger, qu'un inutile enchantement de son désespoir.

LES TROIS CYPRES

Dans "les Trois cyprès"³³, la présence de la femme est très estompée; ne subsistent ici que des valeurs féminines. De l'expérience rapportée, le poème s'emploie à mettre de l'avant surtout l'engagement du locuteur.

La façon dont est transcrite l'expérience correspond, en effet, à un point de vue, à un type de raisonnement familier au locuteur de Rivages de l'homme, et déjà rencontré, en particulier, dans "le Silence": le locuteur décèle dans l'ordre cosmique une structure qu'il va retrouver dans l'ordre humain.

L'ordonnance du poème se conforme à ce rapport: l'expérience revêt d'abord un aspect cosmique et objectif aux strophes 1-2 (séquence I), puis, aux strophes 4-5, un aspect personnel et subjectif (séquence III); entre ces deux aspects, la troisième strophe sert de pivot (et constitue la séquence II).

³³ Poèmes, p.123-124. Le manuscrit que nous avons retrouvé en 204/1/9 ne comporté aucune mention des "trois cyprès".

La représentation des deux premières strophes est celle d'un fleuve qui "mont(e) droit dans la nuit"³⁴. Quel est le sens de cette représentation ? Il se dégage de la fonction attribuée au fleuve: conduire "aux forêts de feu" et "sur les plages consolatrices". En vertu de l'opposition entre "feu" et "nuit", "forêts de feu" et "plages consolatrices" se situent hors de la nuit. Leurs caractérisations portent leurs valeurs. Par ses valeurs de purification et de transcendance, "feu" confère à "consolatrices" une portée métaphysique: la consolation est liée à la purification; elle en dépend même. "Consolatrices", à son tour, adjoint aux valeurs du feu celle de protection. Par cet échange, "forêts" et "plages" deviennent un au-delà mythique de la nuit. Et c'est la fonction du fleuve d'y conduire. Le "fleuve" est montée, voie, guide ("ses parapets d'étoiles") vers l'au-delà de la nuit. Il s'oppose donc à la nuit, non par nature, mais par les valeurs qui lui sont attachées: fondamentalement, la représentation est celle d'un fleuve qui traverse la nuit et l'anéantit en conduisant hors

34 Dans le manuscrit, où il n'y a pas de division strophique, voici ce qui correspond aux deux premières strophes de 1948:

Il ne faut pas nous écouter
 Nous allions aux remparts des villes
 Pour la flamme qu'un souffle étouffe
 La rivière montait droit dans la nuit
 Les parapets d'étoiles
 Ne conduisaient personne à l'arbre de feu,
 Ni sur les plages ni nulle part
 Ces chevelures comme des vagues
 N'appartenaient plus aux belles vagues de la mer

de la nuit. Il s'agit donc d'une tentative positive, et Jacques Blais y lit "l'aspiration à l'au-delà³⁵".

Cette représentation en rejoint une autre: celle de la "colonne libératrice" du dernier poème, "Rivages de l'homme". La tonalité est différente de même que l'agencement des éléments. Mais on retrouve des rapprochements analogues: "colonne" qui s'élève et "feu" anéantissent la "nuit":

Si pour une seule fois
S'élevait cette colonne libératrice
Comme un immense geyser de feu
Trouant notre nuit foudroyée

Dans et par l'action, "fleuve", "colonne" et "feu" ont même position (et mêmes valeurs) par rapport à "la nuit".

Cependant, l'effort du fleuve n'aboutit pas. L'affirmation est nette:

Ses parapets d'étoiles
Ne conduisaient personne
Aux forêts de feu
Ni sur les plages consolatrices

Le début de la strophe préparait cette affirmation, car "fleuve" et "nuit" y sont fusionnés. Cette opération est d'abord

35 Présence d'Alain Grandbois, p.153.

le fait de l'épithète "sombre" appliquée au "fleuve". Cet échange de propriétés fait de "la nuit" la matière même de "fleuve". D'autre part, la "nuit" elle-même devient fleuve: elle est babilisée d'étoiles qui découpent un pont ("parapets") permettant d'aller au-delà; et il faut noter, à ce propos, que "feu" est en continuité avec la lumière des étoiles. Que le "fleuve" se définisse par "nuit" explique que "ses parapets d'étoiles" ne conduisent nulle part, surtout pas "aux forêts de feu".

La seconde strophe ajoute une autre explication à cet échec: le "fleuve" y est rapproché des "longues houles de la mer". Ce rapprochement affecte négativement la représentation du fleuve qui devient "Folles chevelures / Molles collines". A l'agitation vaine suggérée par les "chevelures" s'ajoute l'affirmation d'une contradiction essentielle ("molles" niant la fermeté des "collines"). Le fleuve ne porte pas, ce qui le distingue des longues houles de la mer; celle-ci, par contre-coup, se voit dotée des valeurs niées.

La représentation cosmique initiale met donc en place un affrontement de valeurs semblable à celui qu'on lisait au début du recueil: l'effort positif est annulé. La tentative de dépasser la nuit, de la néantiser par l'accès "aux forêts de feu" et aux "plages consolatrices, cette tentative du "fleuve" ne réussit pas. La représentation livrera toute sa portée et sa signification lorsqu'elle sera mise en parallèle avec l'expérience du locuteur.

La troisième strophe établit cette mise en parallèle. Dans le rayonnement de la représentation initiale, l'expression va associer des éléments cosmiques à des actes très personnels. La construction de la strophe est précise: le premier vers se détache des quatre autres. Il ne comporte pas l'interjection qui unit les suivants; il est phrase nominale, les autres sont des participiales; il nomme une réalité cosmique, les autres, des réalités humaines (fabricats: "porte", ou directement humaines: "mains", "genoux"). S'il est ainsi particularisé, c'est que "combats du crépuscule" sert de pivot entre l'aspect cosmique et l'aspect personnel de l'expérience. L'expression nominale, en effet, sans limitation aucune, permet au contenu du vers de s'appliquer aussi bien à ce qui précède qu'à ce qui suit. En outre, "crépuscule" voit sa définition même, "lumière incertaine qui succède immédiatement au coucher du soleil", actualisée en quelque sorte par "combats" qui suggère une lutte entre le jour et la nuit. Or l'issue est assurée d'avance: le jour cédera à la nuit. Ce qui reproduit le schéma de la représentation cosmique précédente: la nuit n'est pas vaincue malgré l'effort positif. Mais ce qui annonce aussi ce qui vient. Car à la strophe 4, consacrée au locuteur, reviendront les termes de "jour" et de "nuit". Ce premier vers de la strophe 3 établit donc des équivalences entre le cosmique et le personnel. Les éléments positifs de l'un et l'autre se correspondent; de même les éléments négatifs.

Ainsi, les quatre prochains vers de la strophe

correspondent aux deux premiers du poème, tandis que les strophes 4 et 5 correspondent aux négations des strophes 1 et 2.

En vertu de la correspondance établie, les "noirs cyprès" acquièrent des valeurs positives parallèles à celles du "sombre fleuve". Ces valeurs sont ici déterminées et complétées par ce qui entoure leur mention. D'abord il faut reconnaître aux "trois noirs cyprès" la même position verticale qu'au "sombre fleuve": eux aussi montent dans la nuit. Le sens du geste est donné par les déterminations. La préposition "sous" attribue au complément "trois noirs cyprès" une fonction de protection vu les connotations d'intimité et de repos que connotent, par opposition à "combats", la "porte égarée" et les "mains lasses", cette dernière expression déterminée par le terme "magie" senti comme positif, et toutes les deux incluses dans l'exclamation affective. L'ensemble prend donc valeur personnelle. Et l'intimité -- ou l'amour -- devient une tentative identique à celle du "fleuve": un effort positif contre les forces négatives.

La démarche du poème est semblable à celle que l'on trouvait dans "le Silence" où le locuteur lisait au plan cosmique un effort de l'ordre et de la durée contre la destruction, de la lumière contre la nuit, de l'amour contre le mensonge, aspects de la lutte de la vie contre la mort. Un même type d'expérience est à l'oeuvre ici: l'ordre cosmique

fournit une structure, un modèle métaphysique; dans "le Silence", ce modèle se reproduit au plan humain universel; ici, il se reproduit au plan humain personnel, dans le destin du locuteur.

Les strophes 4 et 5 correspondent aux deux premières du poème et sont de construction presque identique. Les deux vers

J'ai rôdé par le bel orage
J'ai dévoré le jour féroce

établissent les relations essentielles: le locuteur d'un côté, des réalités cosmiques de l'autre. L'initiative du locuteur est identique à celle du "sombre fleuve" et comporte les mêmes valeurs positives que celles de la strophe 3. Les verbes "rôder" et "dévorer" sont du registre combatif et vainqueur. "Bel orage" et "jour féroce" deviennent équivalents par position et par leurs connotations propres qui se conjuguent. L'antagonisme signifié de part et d'autre -- le locuteur empruntant pour se représenter l'image de la bête féroce ("rôder" et "dévorer"), les objets eux-mêmes représentés comme séduisants et agressifs -- se résout en faveur du locuteur. Après le "jour féroce", il se trouve en face de "la nuit fabuleuse". "Féroce" et "fabuleuse", rapprochés par l'allitération, sont de valeurs opposées. La nuit est donc une réalité positive. Mais sa valeur positive est aussitôt annihilée par les déterminations des "étoiles". Marquées négativement à la strophe 1, elles le sont encore ici: "présages" est la force

négative et son action sur elles est exprimée par "ronger", verbe analogue à "dévorer". Ce dernier rapport sert à signifier la défaite du locuteur. Sa victoire est annulée. "Présages" est alors rangé du côté du "jour féroce": il en a les mêmes valeurs. Ce qui éclaire la strophe suivante.

La strophe 5, en effet, est centrée sur "l'aube", temps comparable au "crépuscule": ils sont tous deux temps de passage. A l'aube, intervalle temporel entre la nuit et le jour, l'issue est assurée comme elle l'est au crépuscule, mais en sens inverse: la nuit cède au jour. Mais, en cette dernière strophe, les valeurs sont renversées: la "nuit" est ici positive, tandis que "jour" est négatif. Ramenant le "jour", le temps de "l'aube du lendemain" assure la défaite du locuteur. Ses "larmes" actuelles ne comptent plus: toutes ses forces sont braquées sur

la peine
De l'aube du lendemain
Tissée par la soie de ses doigts

La lutte menée sera à recommencer. "Ce ciel vert d'étoiles", dans les Iles de la nuit, contient aussi cette idée des "larmes de l'aube" car "l'usure recommence le monde / Nous recommence..." (p.50).

Ici, le recommencement est lié à une défaite semblable à celle du "fleuve" qui ne peut conduire hors de la nuit. Pour le locuteur, la "nuit" était devenue "fabuleuse" par sa fusion

avec les "noirs cyprès" qui projetaient sur elle leurs valeurs de protection, d'intimité et de repos transformant le contenu de la nuit, l'intimité, l'amour, en une tentative identique à celle qui, dans l'ordre cosmique, se traduisait par la représentation du fleuve qui montait dans la nuit en un effort gigantesque pour atteindre les "forêts de feu" et les "plages consolatrices". Tout comme cette consolation était interdite, le locuteur ne trouve au bout de sa défaite qu'une peine nouvelle.

La femme n'est pas nommée dans ce poème. Mais les forces cosmiques sont personnifiées et féminisées: "L'aube", en un geste traditionnellement réservé aux femmes, "tisse" "la peine (...) du lendemain"; en outre, la métaphore, "la soie de ses doigts" ranime l'image lexicalisée de "l'aurore aux doigts de rose". Cette personnification du cosmique mène à une situation de défaite semblable à celle que nous trouvons à la fin du "Tribunal" et de ces autres poèmes où la femme est associée au cosmos pour la défaite du locuteur. Les mêmes valeurs accordées au "elle" sont ici en jeu.

Dans "les Trois cyprès", l'ordre cosmique fournit non seulement le modèle mais forge aussi la conscience et l'expression de l'expérience vécue par le locuteur. Les lois cosmiques sont vécues au plan personnel. Les "plages consolatrices" sont hors d'atteinte: ne demeure que "la peine / De l'aube du lendemain".

L'AUBE ENSEVELIE

En regard des autres poèmes analysés dans ce chapitre, "l'Aube ensevelie"³⁶ est un poème à la fois semblable et différent. Semblable parce que, par la parole et le silence qui forment les pôles du poème, se rejoignent l'amour et la mort et que le poème livre un autre aspect de cette "obscurité".

Différent parce que, pour la seule fois dans le recueil, le locuteur et la femme sont présents dans l'instance du discours³⁷. La valeur de ce fait est remarquable et on peut, pour l'évaluer, se situer dans la perspective du poème tout entier au présent (ce qui est évidemment le cas de "l'Aube ensevelie"). Jean-Louis Major développe des réflexions intéressantes à ce sujet, à partir de "Pris et protégé". Dans ce

36 Poèmes, p.128-129. Dans le manuscrit que nous avons retrouvé (203/1/31 et 204/1/9), le dernier vers actuel n'existe pas. A sa place nous lisons: "Avec de grandes douceurs précautionneuses". Le poème d'ailleurs n'est pas construit de la même façon. Les strophes 4-5-6 du poème actuel forment la première partie, et les strophes 1-2-3-7 du poème actuel, la dernière. Entre les strophes 4 et 5 de la version actuelle, le manuscrit comportait une strophe qui n'a pas été conservée.

37 Les manuscrits démontrent que, dans les autres poèmes, l'auteur est intervenu pour transformer le "tu" en "elle".

poème des Iles de la nuit, le "présent rend incompatibles la représentation du poème et son énonciation"³⁸. Ici, par contre, cette incompatibilité n'existe pas. Parole ayant pour objet la parole et l'amour, le poème identifie son contenu et son déroulement. Soumettre la parole et l'amour au silence conduit à la fin même du poème dès qu'apparaît le "grand silence inexorable".

D'autre part, ce qui est dit de "Pris et protégé" s'applique aussi à "l'Aube ensevelie":

Le "présent (...) efface toute distanciation entre la lecture et l'énoncé: la lecture n'est pas d'un récit; elle est, elle doit être une façon d'assumer immédiatement et totalement le vécu du poème en le réactualisant à chaque lecture, en le rendant concomitant à chaque lecture. Du même coup c'est la durée du poème qui est orientée par ce présent. Il n'y a pas ici succession mais superposition"³⁹.

Et il est vrai que les divers exhortatifs (qui ne sont pas seulement des verbes en ce poème) s'ajoutent les uns aux autres "comme s'il n'y avait qu'un seul acte ne se dédoublant ou se multipliant en des énoncés divers que pour se réitérer"⁴⁰.

38 Jean-Louis Major, Le Jeu en étoile, Ottawa, EUO, 1978, p.132.

39 Jean-Louis Major, Ibid., p.132.

40 Idem, ibid., p.132.

Avec cette différence qu'en "l'Aube ensevelie", ce "seul acte" est essentiellement orienté vers (et justifié par) un état à venir: "Pour le grand silence inexorable" (ce qui n'est pas le cas de "Pris et protégé").

Cette particularité du poème ne lui donne pas une division en séquences nettement marquées. Le poème est plutôt scandé par la reprise légèrement modifiée, à la strophe 4, du premier vers du poème: "Plus bas encore mon amour taisons-nous" (premier vers de la str.1) et "Plus bas encore mon amour" (premier vers de la strophe 4). Chaque groupe de trois strophes est dominé par une exhortation: "taisons-nous" (str. 1-3); "regardons" (str. 4-6). La dernière strophe est en étroite dépendance des deux groupes.

Le présent de ce poème se définit essentiellement par cette exhortation au silence qui sera répétée tout au long du poème. "Taisons-nous" relie les trois premières strophes. A cette exhortation est chaque fois juxtaposé un développement qui révèle des valeurs de l'amour et se trouve par le fait même à justifier l'abolition de la parole.

La première strophe est construite autour de l'expression "les yeux ouverts" décomposée et recomposée de façon à dégager les valeurs de l'amour. "Ouvert" est enveloppé dans un ensemble métaphorique: "ce fruit" donne au participe valeur de partage tandis que les deux comparaisons dotent la présence

amoureuse de valeurs complémentaires: "l'haleine de l'aurore" suggère la douceur et sans doute aussi la "fraîcheur"⁴¹ de l'aube; "le sel des buissons révélateurs", grâce surtout à l'épithète, ouvre plutôt un tout autre champ de suggestions. Il accorde à la présence amoureuse de la femme le pouvoir d'agir sur la conscience et d'y faire apparaître

une certaine connaissance qui a déjà commencé de se formuler indirectement dans l'appel au silence: "Plus bas mon amour taisons-nous"⁴².

Le premier élément de cette connaissance affluant à la conscience du locuteur au contact de la femme s'exprime à la strophe suivante. Directement lié au double "taisons-nous", "il y a quelque part" intègre l'amour du "je-tu" dans une expérience universelle où l'amour, la douleur, la mort sont intimement liés. La strophe n'entend pas être anecdotique mais elle éveille dans l'esprit le rappel des couples amoureux célèbres où la mort de l'un entraîne par amour la mort de l'autre. L'intérêt de cette généralisation ("un coeur qui pleure sur un coeur": les indéfinis assurent la généralisation voulue) est de lier l'amour à "la dernière aventure", au "déchirement total", formules dont le caractère absolu

41 Madeleine Greffard, Alain Grandbois, Fides, p.78.

42 Dans le poème "Avec ta robe" des Iles de la nuit, la vue de la femme dans toute sa jeunesse et ses promesses provoque chez le locuteur cette connaissance révélatrice de ce qu'il appelle alors "l'oubli" et qui lui fait voir dans la présence même l'inexorable absence: "O toi pareille à un rêve déjà perdu" (p.47).

s'applique à la mort.

Mais l'amour suscite la présence de la mort parce qu'il partage avec elle le même caractère absolu: "Notre délice nous foudroie" dit la troisième strophe et ce vers énonce le lien secret qui relie toutes les parties du poème. Il explique que "rien ne peut recommencer" et c'est à partir de cette réalité, de ce pouvoir même de l'amour que le locuteur exhorte non seulement au silence mais aussi à l'oubli. La parole qui est ici l'expression même de l'amour, cette parole en quoi existe le couple est par là-même destinée à être abolie. Dans ce "foudroiement" tout s'abolit.

Si la quatrième strophe ouvre un autre groupement, elle reste étroitement liée aux précédentes. D'abord par la reprise de la première partie du premier vers du poème: "Plus bas encore mon amour"; "taisons-nous" qui apparaissait alors est ici remplacé par deux autres vers: "Ah plus bas mon cher amour/ Ces choses doivent être murmurées". C'est alors qu'intervient la comparaison "comme entre deux mourants" où le comparant sert de pont entre les deux parties du poème, entre son début et sa fin. "Comme deux mourants" explicite ce qui était contenu dans la seconde strophe et se rattache en même temps au vers "Notre délice nous foudroie". C'est peut-être la première fois que dans la poésie de Grandbois nous voyons apparaître la représentation des "morts" ou des "mourants" pour décrire

les amants accédant par l'amour à ce que le poème "Ce ciel vert d'étoiles" des Iles de la nuit appelle

O Bonheur enseveli
Inaccessible Absolu
Vertiges d'assomption (p.51)

Cette représentation sera explicitement reprise dans le recueil suivant. L'Etoile pourpre contient les deux passages suivants:

O belle étoile la plus jeune
Tu nous prends tu nous enveloppes
De ta flamme la plus douce
Tu nous attires à toi
Nos yeux bientôt se voilent
Nos poumons bientôt se roidissent
Comme pour la mort
Et cependant dans ton incandescence
Nous retrouverons enfin
La grande délivrance du Jour (p.177-178)

Rigides et lisses comme deux morts
Ma chair inerte dans son flanc creux
Nos yeux clos comme pour toujours
(...)
Nous plongeons à la mort du monde
Nous plongeons à la naissance du monde (p.212).

"Comme entre deux mourants" a aussi comme fonction de préparer la représentation de la mort en elle-même, telle qu'elle se formulera au dernier vers sous les espèces du "grand silence inexorable". Le comparant fonctionne donc sur deux niveaux: le niveau analogique où l'amour est comme la mort, et le niveau réel où l'amour-mort annonce "le grand silence inexorable".

Les deux premiers vers de la cinquième strophe appartiennent à cette représentation des "deux mourants". A ce niveau,

ils traduisent la même attitude volontaire, réfléchie, qui ouvre la voie au "préparons" final, attitude qui s'exprime depuis le début dans les exhortatifs et qui est le résultat de la connaissance éveillée dans la conscience du locuteur par la présence amoureuse de la femme.

Cette prise de conscience déclenche un mouvement contraire qui pousse le locuteur à vouloir s'arrêter au présent amoureux: "les étoiles" qui bondissent "Aux justes secrets de nos doigts" renvoient à une conception heureuse de l'amour⁴³. Les mains unies se parent d'étoiles étincelantes en suggestions heureuses comme le faisaient les premiers vers:

Ce fruit ouvert dans le soleil
Tes yeux comme l'haleine de l'aurore

Il y a ce rapport. Mais peut-être faut-il aussi lire ces vers en relation avec la strophe suivante où "l'or détruit du souvenir" transforme déjà en passé ce qui forme le présent des amoureux. Il y a dans l'expression "Regardons ce que refuse" la volonté de s'arrêter sur ce qui, précisément, ne sera tantôt qu'un souvenir (et déjà la formulation emprunte le point de vue du souvenir: "ses bras" comme si le présent amoureux

43 "N'étions-nous pas partis lestés d'étoiles étincelantes" (Iles de la nuit, "le Feu gris", p.30).

n'appartenait plus qu'à cette "chambre insolite"). La conscience du présent et la conscience de ce "bientôt" où le présent ne sera plus que du passé habitent simultanément la parole amoureuse du locuteur. En fait, celui-ci se définit essentiellement par cette "révélation" ou cette manifestation des valeurs de l'amour, de ses dimensions, de ses relations secrètes avec les autres réalités du destin humain, particulièrement avec la mort. C'est par sa plénitude que l'amour s'unit à la mort dans "l'Aube ensevelie". C'est par là que la parole est conduite au silence, le rêve à l'oubli, l'aube à la nuit et l'amour lui-même au "grand silence inexorable". On peut appliquer à ce poème ce que Jacques Brault dit du poème de Bernard de Ventadour: "Mouvement d'abandon et de perdition, tombée extatique, dissolution du désir en un plus-que-désir, autant de ruptures de l'être amoureux qui scandent la respiration du poème⁴⁴." L'amour foudroie est plus loin que tous les mots, que tous les gestes, que toutes les réalités. Le vers "Notre délice nous foudroie" est le coeur même du poème, et c'est par lui que le locuteur parvient, en un renversement paradoxal, à faire de la mort la figure même de l'amour-plénitude. L'alliance "délice foudroie" se retrouve dans celle

⁴⁴ Jacques Brault, "Le secret d'amour dans la lyrique courtoise", dans Bruno Roy, L'Erotisme au moyen-âge, Montréal, Ed. de l'Aurore, 1977, p.32.

des "tendres cendres". Et la reprise, à la dernière strophe,
des exhortations fondamentales du poème

Taisons-nous oublions tout
Noyons les mots magiques

est intégrée à une acceptation sereine, parce que s'appuyant sur la plénitude amoureuse, de la mort comme telle. Car le dernier vers par les connotations qu'il soulève surtout à cause de l'épithète "inexorable" (significativement placée à la fermeture même du poème) revêt d'un sens second toute l'attitude amoureuse développée dans le poème. L'abolition de la parole et du rêve n'est pas seulement choisie parce que l'amour-foudroiement est au-delà des mots et des réalités mais aussi parce que l'amour s'accompagne de la mort, comme la vie (dont il exprime un aspect -- le bonheur -- en plénitude). L'amour comme la vie va vers la mort, avec la même nécessité. Cette relation est exprimée par la préposition "pour" qui réoriente tout vers "le grand silence inexorable". Par sa proximité avec ce vers, la formule "tendres cendres" est une vision du point de vue du futur des amants conjoints en leur présent amoureux. Par rapport au vers d'"Avec ta robe": "O toi pareille à un rêve déjà perdu", "tendres cendres" correspond au "rêve déjà perdu". L'expression est la formulation dans le présent d'un état perçu comme proche. Le second groupe des strophes est habité par cette perception métaphysique.

A la lumière de ce double point de vue (l'amour-foudroie-
 ment comme une mort, et l'amour déjà saisi par la mort) qui
 structure tout le poème, le titre apparaît comme une image-
 poème, comme une métaphore unissant toutes les valeurs du
 poème. L'"aube" appartient au langage du poème: "Tes yeux
 comme l'haleine de l'aurore", et constitue une définition de
 l'amour. Quant à "ensevelie", il est la figure du "taisons-
 nous", de l'oubli, de "l'or détruit du souvenir"; d'autre
 part, il rejoint "mourants" et "tendres cendres" au sens mé-
 taphorique, tandis qu'au sens premier il actualise l'idée de
 mort contenue dans "le grand silence inexorable".

*
 * *
 *

Les rapports du locuteur et de la femme forment le dénominateur commun des poèmes rassemblés en ce chapitre. Mais chaque poème les développe à sa façon. Dans les uns, ces rapports surgissent à travers le souvenir; en d'autres, ils sont le rappel d'une expérience vécue; dans quelques autres, comme "Chrysalide" et "le Cerceau", ils font partie d'une évocation. "L'Aube ensevelie", enfin, donne à ces rapports une valeur telle que seul le présent pouvait être utilisé.

La plupart du temps, la réflexion actuelle du locuteur cherche à dégager les valeurs et la portée d'une expérience amoureuse. Dans tous les cas, le poème enregistre une distance entre le locuteur et la femme. Dans "Poème 5", c'est la conscience de la nature même du souvenir qui dissocie à jamais le locuteur et la femme. "Le Tribunal" s'ouvre par l'affirmation du lien amoureux: "nos bras". Mais sous l'impact de la conscience du locuteur, le "nos" se fragmente en un "nous" (désignant le locuteur) et un "elle" qui signifient leur opposition. Dans "les Trois cyprès", les valeurs attachées à la femme sont reportées sur une réalité cosmique, "l'aube", qui, personnifiée et féminisée, assume la fonction d'ordinaire dévolue à la femme.

Car c'est là une donnée remarquable de ces expériences amoureuses: le poème associe toujours la femme au cosmos. Et les rapports entre elle et le cosmos sont inverses à ceux qui existent entre elle et le locuteur. Ce rapport de la femme au cosmos

n'est pas un simple moyen d'illustrer la signification de l'amour. Il relève du type d'expérience à l'oeuvre dans tout le recueil. Le cosmos est soumis à une loi inexorable dont le temps est la figure principale: il est soumis à la mort. L'expérience amoureuse, à cause de son prix, est la révélation douloureuse de ce destin inéluctable. L'association de la femme au cosmos doit se comprendre dans cette optique. La femme pose vis-à-vis du locuteur des gestes où elle ne se distingue plus du cosmos:

Ses doigts...
 Houles moirées de la mer
 Qui nous rouleront plus tard
 Au gel des étoiles décédées (p.105).

Mais cette non-distinction n'est pas confusion. Jamais dans ces poèmes la femme ne cesse d'être là pour elle-même; elle n'est pas le symbole d'autre chose, elle est toujours la femme, l'amoureuse. Cependant, c'est à elle qu'il est dévolu de révéler les liens de l'amour et de la mort. Pourquoi rattacher à la femme seule ce rôle révélateur ? Parce que le locuteur, en ces poèmes, se situe dans la solitude de la conscience réflexive. Il est celui qui, dans son présent d'énonciation, reçoit le choc de la révélation du cours irréversible du destin humain. Il est dans la situation de celui qui sait.

Dans "la Danse invisible" où la figure féminine est celle de la mère, le poème enregistre aussi une séparation du locuteur

et de la femme. Cette fois, l'éloignement de la femme, sa transformation ("cette voix méconnaissable") sont causés par l'aventure personnelle du locuteur:

Mais les murs de mon île
Accrochés au ciel
Rongeaient l'abandon des plages
Et ce tendre gouffre
Au regard d'astre (p.115).

L'expérience rapportée alors n'est évidemment pas d'ordre amoureux; elle tient plutôt à la perception des rapports entre les deux êtres et à la différence de leur destin.

Deux autres poèmes constituent des évocations de la femme. Dans "Chrysalide" la relation du locuteur et de la femme se réduit au seul acte du souvenir qui suscite la femme en elle-même; "le Cerceau" est un peu un poème du même type; la seule différence vient de ce que le locuteur est par rapport à son "songe" dans une situation semblable à celle de la femme par rapport à son enfance.

CHAPITRE 4

LE TUMULTE AVEUGLE

Les disparus ou les morts occupent une grande place dans la poésie d'Alain Grandbois. Sur les dix-huit poèmes de Rivages de l'homme, huit en contiennent la mention. Parmi ceux-ci, il en est où le rappel des morts se fait à l'intérieur d'un ensemble plus vaste qui définit le poème. Ainsi "le Silence", "la Route secrète" et "Libération" où le rappel des morts est un élément de la réflexion sur le destin ou fait partie d'un effort libérateur. Mais d'autres poèmes se définissent entièrement par le contact que le locuteur établit ou cherche à établir avec les disparus: tels sont "Ah Terre rongeuse", "les Absentes", "Poème 16", "Corail".

A la fin de "Libération", le locuteur affirmait tenter de libérer la mort de la Belle disparue. Cette libération est l'objet central du poème "Ah Terre rongeuse". Quant au poème "les Absentes", il constitue l'expérience vécue de la fraternité avec les morts dont parlait la fin de "la Route secrète"¹.

¹ "Fraternité" fut un des premiers titres de "la Route secrète".

Dans "Poème 16", la mère disparue est recherchée avec une véhémence qui s'explique par la recherche plus profonde du "secret éternel".

Par rapport à cet ensemble, "Corail" se présente comme une synthèse et une réflexion générale sur les relations du vivant et des disparus. A cet égard, il est une des grandes conclusions de ce recueil et c'est pourquoi nous en reportons l'analyse au prochain chapitre.

AH TERRE RONGEUSE

C'est autour de l'idée de libération que se nouent les relations du locuteur et des mortes dans "Ah Terre rongeuse"². Leur mutuelle volonté de communication doit céder à l'inflexible loi qui fixe le destin. Le poème évolue donc de l'effort du locuteur (strophes 1-5) à celui des disparues (strophes 6-7).

Le poème débute par une strophe entièrement construite de phrases nominales qui se laissent regrouper en deux blocs au-

² Poèmes, p.106-108

tour de la conjonction "et". "Souvenirs" est le point d'assise "réel" du premier groupe. Il permet de comprendre que la conscience du locuteur est saisie par les "souvenirs". La strophe tente de rendre cette perception dans son état originel. Les représentations des "orgues moussues" et des "houles voraces de la mer" définissent "souvenirs"; elles mêlent le visuel et le sonore pour suggérer un impact vaste et puissant sur la conscience. Les sonorités, le sémantisme, la juxtaposition conjuguent leurs effets pour fondre en une seule les deux représentations³ et transformer "souvenirs" en un large milieu indistinct qui entoure et assaille la conscience.

Cette perception est soudain interrompue par un autre phénomène de nature équivalente au premier mais différent. Le vocabulaire change radicalement: l'action substantivée, "haut jet droit" se complète par la représentation: "De fleur de cristal émerveillée".

Quelle relation s'instaure entre le groupe "souvenirs" et ce "haut jet droit / De fleur" ? Entre les deux blocs, la conjonction "et" unit et disloque; elle oppose un événement à une sorte d'état, mais elle les rapproche aussi comme les deux

3 "Moussues" pourrait se dire des "houles" et "lancinant murmure" s'applique aux orgues aussi bien qu'à la mer. Les représentations sont apposées comme si elles se comprenaient l'une par l'autre.

composantes d'une expérience unique et saisie encore globalement. De cette expérience, "souvenirs" et "haut jet droit" sont saisis en leur action sur la conscience et leurs contenus demeurent encore indéterminés; par contre, leur "modalisation"⁴ les distingue. Les trois métaphores du début donnent un caractère agressif aux "souvenirs", tandis que les épithètes "haut", "droit", "de cristal", "émervueillée" marquent positivement le "jet... de fleur". Ce contraste correspond à celui qui existe entre les "orgues", les "houles... de la mer" d'un côté et la "fleur de cristal" de l'autre.

Par la présence de "deuils" et de "lys" qui se trouvent en relation métonymique avec "souvenirs" et "fleurs", la seconde strophe est de construction parallèle à la première et sert à la déterminer.

"Deuils" précise "souvenirs": il les rattache au domaine de la mort; en outre, la caractérisation "trop voilés / Pour nos regards mendicitaires" fait comprendre que le terme désigne les objets du deuil, c'est-à-dire les disparus eux-mêmes en leur état même de disparus. Ce qui indique aussi que "deuils",

4 "Modalisation" est un concept mis de l'avant par le Groupe Mu dans Rhétorique de la poésie: "... Nous voudrions introduire (...) le concept de modalisation, particulièrement utile pour des textes comme les poèmes lyriques, qui comportent fréquemment des termes à fonction évaluatrice. Le sujet énonciateur attribue une valeur, positive ou négative, aux isotopies dominantes et c'est cette double attitude d'acceptation et/ou de refus que nous cernons par le terme de modalité. Certains termes évaluatifs portent ainsi l'empreinte du procès d'énonciation à l'intérieur de l'énoncé." (Rhétorique de la poésie, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, p.254-255).

comme "souvenirs" à la première strophe, est défini par son action sur la conscience et non par son contenu qui reste à préciser. La caractérisation apporte de plus une autre précision importante: les "deuils" sont l'objet d'une action qui essaie de les percer. "Mendicitaires", forgé sur "mendicité", peut connoter une certaine condition difficile (que vient rendre plus difficile le "trop voilés") mais il met surtout de l'avant la volonté de pénétrer ces "deuils trop voilés". La correspondance entre ces deux vers et les trois premiers du poème (auxquels ils sont parallèles) peut se définir par immanence-transcendance. La première strophe dit l'immanence des "souvenirs"; la seconde strophe précise que ces "souvenirs" sont des "deuils" et met de l'avant leur transcendance par rapport à la conscience.

Tout comme "deuils" précise "souvenirs", "lys verticaux" précise "fleur de cristal". Et la strophe se terminant sur l'image culturelle et religieuse de la transcendance, c'est-à-dire "le ciel", permet de comprendre les deux passages. Cette représentation des "lys verticaux" est dans la suite des "regards mendicitaires". Mais elle va plus loin en affirmant une certaine victoire sur la transcendance:

Les lys verticaux de demain
Ont ébranlé la colonne
Qui bouleverse le ciel

La teinte surréaliste de ces vers vient de la combinaison des trois aspects du temps à propos de l'action: futur ("de demain"),

passé ("ont ébranlé"), présent ("bouleverse"). Entre "ont ébranlé" et "bouleverse" la relation est assez simple à saisir: le passé récent produit un effet qui se poursuit dans le présent. La difficulté de lecture surgit quand cette action passée est mise au compte des "lys verticaux de demain". Pourquoi les caractériser ainsi alors qu'à la première strophe la "fleur de cristal" jaillit simultanément à l'agression des souvenirs ? Le seul autre futur du poème est celui de la délivrance et du jour de la mort du locuteur. Il faut donc rattacher les "lys" à l'au-delà et à l'idée de triomphe. La conscience du locuteur enregistre dès maintenant et comme actuelle cette victoire qui n'aura lieu que demain. La représentation de la "colonne blessée" double celle du "haut jet droit / De fleur de cristal" ou des "lys verticaux" mais parce qu'elle appartient au temps présent les valeurs en sont inversées. La "colonne blessée" est du même ordre que les "regards mendicitaires".

Mais c'est au résultat de cette action que va maintenant s'arrêter le locuteur: "La colonne blessée" "bouleverse le ciel". La troisième strophe prolonge "ciel" par un terme phoniquement proche: "S'il". Encore une fois, c'est la métonymie: car si le ciel suggère la transcendance, c'est parce qu'il est le lieu où siège l'Etre transcendant par excellence, Dieu, qui dans ce poème ne sera pas autrement désigné que par le pronom avec majuscule et par deux autres adjectifs possessifs traités de la même façon.

La troisième strophe développe ensuite l'expérience antérieure en reprenant le terme "bouleverser" par un autre terme qui en marque un effet: "trembler". Cette fois, il n'est plus question de "souvenirs", de "deuils" ni de "lys verticaux" et de "regards mendicitaires", mais seulement du "Il" et du "je". Et toute la suite du poème sera au "je". Ce qui contribue à porter au compte du locuteur l'expérience consignée dans les deux premières strophes. A la fin de la strophe 2, cette expérience est définie comme un geste téméraire: "bouleverser le ciel". Au début de la troisième strophe, cette témérité est désignée avec plus de précision: "Il tremble". Le locuteur se tourne ensuite vers lui-même pour dégager les conséquences de ce geste de vouloir percer les deuils ou de vouloir bouleverser le ciel. L'effet de sa témérité se retourne contre lui: "S'il tremble je tremble bien plus encore". Et la suite de la strophe dégage les caractéristiques de cette expérience: "instant surhumain" dépend du caractère transcendant de l'objet du geste; "joie" et "désespoir" décrivent l'attitude complexe de celui qui s'approche du sacré; "l'inépuisable angoisse" semble être la caractéristique la plus globale et la plus profonde qu'éveille cette expérience.

En fin de strophe, deux expressions correspondent entre elles. Liés par leurs consonnes d'attaque, "rivage" et "racines" se répondent comme les deux termes d'un parcours. "Rivages" n'est pas autrement caractérisé que par sa désignation comme

lieu "de l'homme", alors que "racines" se confond presque avec "fixité" qui en redouble la voyelle centrale. Il s'agit dans ce cas de la fixité de l'homme. Conformément au système du poème, le terme est posé en attente: il appelle et amorce un développement.

La "fixité" de l'homme, c'est son "inflexible destin": leur équivalence est inscrite dans les sonorités. Et le vers "Je sais qu'il est selon Sa loi" rattache ce "destin" à ce qui est énoncé comme la cause profonde de cet état de choses: "Sa loi". La majuscule renvoie au "Il" de la strophe précédente et par là au "ciel" de la seconde.

La strophe 3 et le début de la strophe 4 démontrent que le locuteur pose son geste en pleine connaissance de cause. L'"instant surhumain", la présence simultanée de la "joie" et du "désespoir", "l'inépuisable angoisse" qui définissent son tremblement s'expliquent par la connaissance qu'il a de "l'inflexible destin", connaissance acquise à partir d'une autre expérience qu'il va maintenant rapporter. En fait les vers

Je sais l'inflexible destin
Je sais qu'il est selon Sa loi

sont une déduction de "Je sais d'humbles choses" et de tout ce qui est rattaché à ce vers par la suite. L'anaphore des "je sais" est donc fortement significative.

Le sens de l'évocation correspond aux dures leçons que le locuteur en tire, mais il jaillit surtout de l'organisation de l'évocation. C'est lui qui justifie la séparation de l'évocation en deux strophes. A la strophe 4, les "humbles choses" dressent un paysage affectif d'où émerge l'image heureuse des mères.

La strophe 5 reprend le "sourire" pour en faire la forme même de la vie qui se découvre avec toutes ses promesses. Au point culminant de cette évocation, le vers "Mais elles sont mortes" cause un choc brutal qui produit la connaissance de "l'inflexible destin". Ce choc justifie l'autonomie de la strophe 5.

Toute l'évocation est l'équivalent des réflexions de la première séquence du "Silence": la vie est impitoyablement soumise à la dure loi de la mort. Dans "le Silence" la connaissance prend l'allure d'un constat universel tiré de l'ordre cosmique et de l'ordre humain; ici, elle jaillit de l'expérience même du locuteur ("Nos mères" dit assez son implication). Aussi, avouer à partir de là "Je sais l'inflexible destin / Je sais qu'il est selon Sa loi" prend valeur de connaissance incontestable mais se teinte aussi d'acceptation. Cependant cette valeur apparaîtra surtout à la dernière strophe du poème.

Si nous revenons sur la séquence, nous comprenons mieux maintenant qu'elle est construite de façon que chaque

partie s'éclaire. La séquence procède par étapes: les "souvenirs" sont précisés par "deuils" lesquels sont à leur tour précisés par le vers "Mais elles sont mortes". Mais si le destin des mères mortes est le contenu des "deuils" et finalement des "souvenirs", leur fonction n'est pas la même par rapport au locuteur. Les "souvenirs"- "deuils" provoquent le locuteur à forcer l'au-delà, tandis que l'évocation du destin des mères disparues lui rappelle le caractère inflexible des lois de l'au-delà. La première séquence soumet donc le locuteur à la même loi qui s'imposa jadis à ces "fées souveraines" que furent les mères.

La seconde séquence est dominée par la connaissance qui s'est ravivée au contact des "deuils trop voilés". Elle constitue l'inverse en quelque sorte de la première, car l'effort pour vaincre la loi du destin part des mortes et non plus du locuteur. L'évocation des mortes est sous le signe du "peut-être": le locuteur "sait" le destin d'êtres vivants, mais il ne peut que supposer leur situation de disparus. C'est un phénomène constant du recueil: jamais les morts ne sont évoqués dans l'absolu; toujours ils le sont par le truchement du locuteur qui imagine, interprète et vit, à partir de son expérience personnelle et particulière, l'attitude des morts à son égard. Car le vivant et les disparues sont séparés de façon absolue. Ici, la "terre rongeuse" est la figure concrète de la frontière qui sépare vivants et morts. Cette "terre rongeuse" en plus de

rappeler l'ensevelissement, introduit la notion de dissolution des disparus passés au-delà du monde des vivants. "Avec leurs ongles secrets violets" continue la représentation de la "terre rongeuse". "Secrets" traduit la réclusion des mortes et la difficulté de perception de la part du vivant, alors que "violets", couleur culturellement liée à la mort, renvoie à leur condition de mortes. Les multiples rapprochements entre les deux épithètes (même nature, même fonction, même sonorité) insistent encore sur la mort-séparation. Toute cette vision s'ordonne autour de l'action supposée de "creuser de sourds couloirs". Parallèlement au locuteur qui voulait forcer les "deuils trop voilés", les mortes, elles aussi, veulent entrer en communication avec le vivant. Le sens de leur effort sera révélé par le terme "délivrer"⁵. Ce qui nous fait bien voir que c'est là une projection de la part du locuteur, une sorte de mise en scène de la relation qu'il veut établir avec elles. La formulation de la strophe laisse entendre que l'effort des mortes est impuissant et qu'il se réduit au cri. Mais comment ne pas être saisi par le caractère intime et pressant des deux derniers vers où "appelant épelant" s'adresse directement

5 "Les morts sont exigeants. La fidélité ne leur suffit pas. Ils ne retrouveront la paix que par la réunion, c'est-à-dire le passage des êtres aimés dans l'au-delà, puisque l'inverse n'est pas possible" (Madeleine Greffard, Alain Grandbois, Fides, p.93). La critique cite ensuite les derniers vers de "Ah Terre rongeuse".

au locuteur ("notre nom") ?

On ne peut nier à cette strophe son caractère réaliste. La "terre rongeuse", les "ongles violets" et bientôt les "phalanges disjointes" contrastent fortement avec l'image des mères "fées souveraines", "jeunes filles rieuses". La conscience de la réalité brutale du destin ("Mais elles sont mortes") envahit l'énoncé. Tout en signifiant l'impuissance des disparus à revenir à la vie d'ici, ces formules redisent la courbe du destin. D'une part la jeunesse, la grâce, le bonheur des promesses de la vie, d'autre part la décomposition dans la mort. A la dernière strophe, le terme "délivrer" permet de qualifier la situation des mortes. "Délivrer" suggère un corrélat: l'emprisonnement⁶, que laissait entendre déjà la préposition "sous" dans le vers "sous une terre rongeuse". La préposition met les mortes en position identique au vivant dont l'effort est représenté par cette élévation vers "le ciel": "haut jet droit", "lys verticaux", "colonne blessée". Ce qui permet d'induire que les mortes, comme le vivant, veulent forcer l'inflexible destin et la "loi" du "ciel".

6 "L'être mort, comme le vivant, est victime de claustrations" (Sylvie Dallard, L'Univers poétique d'Alain Grandbois, Sherbrooke, Ed. Cosmos, 1975, p.73).

C'est pourquoi la dernière strophe s'ouvre par l'affirmation de l'impuissance du geste des mortes. A l'expression "phalanges disjointes" correspond celle du "plomb de nos mains". La distinction vivant-morts est bien signifiée mais tous se rejoignent dans la caractérisation qui marque bien que, pour chacun, l'action est frappée d'impuissance.

La seconde partie de la strophe en affirmant que la délivrance aura lieu "à l'instant écrit" revient à la connaissance exprimée à la séquence précédente, celle de "Sa loi". Ici, la connaissance se fait reconnaissance: ce qui est affirmé derrière le report de la délivrance au "jour de notre mort", c'est l'acceptation de cette "loi" suprême à laquelle nul ne peut échapper. Au dernier vers, la majuscule du possessif ramène la présence du "Il" de la première séquence. Sa représentation, "Son front d'astre et de feu", en soulignant la transcendance absolue de cet Etre souligne du même coup l'inviolabilité du destin humain qu'Il a fixé⁷. Le fait de ne jamais nommer cet Etre renforce son éloignement, correspond au "trop voilés" des "deuils" et rend plus implacable, s'il se peut, "l'inflexible destin" fixé selon "Sa loi".

7 Un passage de Né à Québec ressemble à la fin de ce poème:

Chaque objet portait en lui les possibilités d'un innombrable destin. Mais son destin véritable, le destin inscrit là-haut, de tout temps, au front même de Dieu, quel serait-il ?

(Né à Québec, Montréal, Fides, 1969, p.130).

Tel est le sens de "Ah Terre rongeuse": le vivant et les disparues également soumis à l'inflexible loi demeurent séparés. Entre eux, la "terre rongeuse" demeure le signe de l'inséparable distance. Aussi, il nous semble qu'il faudrait nuancer un peu le commentaire que Sylvie Dallard écrit après la citation des deux dernières strophes de ce poème: "Unis par la détresse d'une même solitude, tous deux (l'être mort et le vivant) deviennent solidaires, et leur désir mutuel de se rejoindre, même s'il se heurte à une identique impuissance, aboutit à une sorte de communauté, de confusion entre la vie et la mort"⁸. Le terme "confusion" semble aller trop loin; "communauté", par contre, est le terme juste; communauté de destin en ce sens qu'ils sont animés du même désir de se rejoindre et qu'ils sont soumis à la même loi qui sépare impitoyablement les disparus et les vivants.

LES ABSENTES

La communauté de destin du vivant et des disparues est le fond même du poème "les Absentes"⁹. Mais ici cette notion

⁸ Sylvie Dallard, o.c., p.74.

⁹ Poèmes, p.125-127. Dans les deux manuscrits que nous avons retrouvés, il n'est pas question des disparues. Le poème exprime la solitude des "jours sans toi".

est à comprendre dans l'éclairage que lui donne la fin de "la Route secrète": la communauté de destin est un support mutuel. Le poème "les Absentes" en illustre un aspect.

Le poème procède par oppositions constantes qui peuvent se regrouper globalement en deux séquences: une première (strophes 1-3) enregistre une situation qui sera renversée dans la seconde (strophes 4-6). Chaque séquence à son tour est marquée d'un mouvement interne qui la rend paradoxale. Chaque fois, le paradoxe est lié aux relations du vivant et des morts.

La première séquence s'engage par deux vers, à construction nominale, qui livrent une perception totale et immédiate d'une situation heureuse. Le chiasme consonantique du premier vers [v][d][d][v] vient enrichir la double synesthésie: verte
odeur -- odeur du vent. Equivalent du premier par le rythme, le second vers en élargit le sens: il fait du bien-être physique une perception heureuse du temps: "les jours¹⁰". Les autres vers élargissent cette perception du temps en une perception heureuse de l'existence. L'accent est mis sur la plénitude, une plénitude sentie dans ses moindres détails: "chaque matin...", "nous vi-

10 Dans le premier manuscrit, les deux vers étaient inversés. Le vent intervenait comme comparant:

Je sens le frôlement des jours autour de ma tête
Comme l'odeur du vent

Le deuxième manuscrit donne:

Ce frôlement des jours autour de moi
Comme l'odeur verte du vent

vions mille fois...", "nous entendions mille fois..." La situation euphorique du locuteur vient de sa participation aux "adorables naissances" du matin.

A ces deux strophes de sensualité heureuse s'oppose une strophe d'une autre tonalité. Elle vient introduire dans la situation décrite un élément paradoxal. Tout l'ensemble ne trouvera sa solution qu'à la séquence suivante. Ce qui crée une espèce d'ambiguïté dans le texte, ambiguïté résultant des multiples suggestions mises en place et subissant déjà la secrète attraction de la fin du poème lui-même.

Le "mais" initial amène l'énoncé d'une condition exigée pour que la situation dure ou soit pleine et absolue:

... il nous eût fallu
Aligner nos morts debout
Aux murs de notre joie

La métaphore "murs de notre joie" recrée l'espace des deux premières strophes et relie ainsi la situation et la condition. L'expression "aligner nos morts debout / Aux murs" peut recevoir une double interprétation. La première met en évidence "les morts debout". Les morts sont d'habitude couchés, ensevelis. La condition, sous cet aspect, équivaut à une sorte de "résurrection" des disparus. La seconde interprétation met en relief le cliché sous jacent: "aligner debout au mur", comme pour fusiller. La condition équivaut alors à assassiner les morts: ou bien les oublier, ou bien les rendre vivants. Dans

ce cas, ce serait "tuer la mort", selon le voeu qui s'exprime dans les Iles de la nuit, au poème "Nos songes jadis":

O Mort pour nous jusqu'à ton ombre même est morte
 en chemin
 Nous t'avons tuée avec la pourpre même de notre coeur
 ... morte la Mort et morte son ombre... (p.56-57).

Les deux interprétations se rejoignent sur un point: rendre la vie aux morts. Ce que la tournure "il nous eût fallu..." affirme, c'est que cette condition est irréalisée. Il faut noter aussi que la réalisation de cette condition relève étroitement du locuteur: "Il nous eût fallu".

Cette mention des morts signifie que le locuteur les perçoit comme morts précisément et que cette perception brise la situation heureuse où il se trouvait. Il y a donc chez le locuteur une forme de présence des morts qui ne peut être que leur souvenir s'affichant comme souvenir¹¹. La formule "les morts debout / Aux murs" a l'avantage de s'appliquer au souvenir-assassinat et de contenir également l'idée de la résurrection des disparus, aspect qu'elle privilégie.

11 Nous retrouvons ici une situation semblable à celle du "Poème 5" où la conscience du souvenir est un assassinat. Voir p. 123.

C'est le "souvenir" qui est désigné par les formules: "étrange message" et "signe dévoré par le temps", cette dernière marquant bien que le souvenir est une forme de faiblesse chez celui qui se souvient et une forme d'absence de la part de l'objet du souvenir. Il est affirmé que si la condition eût été réalisée, "l'ombre" (terme désignant une réalité opposée à celle des deux premières strophes, et terme souvent associé au domaine de la mort chez Grandbois) était libérée de cette réalité négative c'est-à-dire de cette présence des morts par le souvenir. Le dernier vers "La preuve de notre absolution" est apposé à la strophe entière. Redonner présence vivante aux disparus aurait constitué dans sa conséquence la preuve de la libération de l'ombre, de la faute originelle qu'est la mort et du reproche ou de la menace que sont les morts par rapport à la vie.

La seconde séquence amène le renversement de la situation heureuse. Ce renversement s'inscrit comme la conséquence de la non-réalisation de la condition énoncée à la strophe 3. La situation nouvelle est donc la résolution de la tension créée alors, qu'elle éclaire du même coup.

Les premiers vers de la strophe 4 sont un rappel de la situation heureuse. Les formules se répondent, créant un parallélisme avec la première séquence. "Jour" et "matin" font de la première partie de la strophe le parallèle, mais à valeur contraire, des deux premières strophes du poème. Le "frôlement"

est devenu blessure; le "matin" est "déchiré" par des "mains trop distraites". En vertu de la correspondance établie, il faut lire sous les "mains distraites" la présence du locuteur.

La dernière partie de la strophe correspond à la troisième strophe, le lien étant établi, dans le texte, par la représentation des "murs" qui se retrouve aux deux endroits. Cette partie est construite de trois vers parallèles par construction et par l'expression d'une très forte émotion. "Châteaux sans créneaux" et "murs sans remparts" se lisent en correspondance directe avec la représentation des "murs de notre joie" et constituent par le fait même une allusion nette aux "morts" alignés aux murs. Les morts étant perçus ici comme "créneaux", "remparts", comme ayant fonction de protection par conséquent. Le troisième vers parallèle à ces deux-là est la traduction directe de la réalité: "Jours sans elles". Ce pronom apparaît pour la première fois dans le poème et sans autre détermination. Mais sa présence s'entendait déjà dans "espace d'ailes". En vertu de cette homonymie, l'opposition des situations est nette: la première situation, heureuse, est ainsi définie heureuse par la présence d'"elles"; la seconde se définit par leur absence. La tension qui apparaît à la fin de la première séquence, et produit le renversement de la situation, vient de l'incapacité du locuteur de garder cette présence, incapacité qui se traduit en clair par le "fuyant faisceau / De mains trop distraites". En continuité avec la représentation du

"fuyant faisceau" il faut donner au terme "distraytes" son sens concret étymologique, c'est-à-dire écartées, ouvertes, tirées en sens divers. Etant donné le renversement de la situation, "sanglots de pierre" est le correspondant exact de la seconde partie de "murs de notre joie".

La strophe suivante se développe en deux représentations qui dégagent les valeurs de cette nouvelle situation et son effet sur le locuteur. La première représentation engagée par "nous marchions" se referme sur "nos pitoyables pas" en une construction circulaire mimant la réalité décrite par l'"anneau" des villes. Après l'aveu des "jours sans elles" et des "sanglots de pierre", la marche est une quête précise. Conscient du "fuyant faisceau / De mains trop distraytes", le locuteur en un geste correspondant et renforcé par la métonymie, "tend les bras / Vers les images décolorées du souvenir". La représentation des "villes détruites" est un rappel des "châteaux sans créneaux", des "murs sans remparts" et entraîne nécessairement dans la représentation plus large de la "marche" l'idée de la vulnérabilité du "nous": à quoi correspondent "l'anneau" (la marche tourne en rond: elle est annulée), "s'allongeait indéfiniment" et l'épithète "pitoyables" (effet de la vulnérabilité).

La deuxième représentation est toujours tournée vers le locuteur livré à lui-même. Cette fois au lieu d'agir, le locuteur est agi par sa "solitude". La représentation de la solitude-

volcan constitue un paroxysme dans l'expression qui correspond à celui de la situation: elle équivaut à une mort. L'état décrit répond à celui du début. Ils sont à l'extrême opposé l'un de l'autre.

Par un mouvement semblable à celui de la première séquence, un "mais" initial, à la dernière strophe, introduit, à l'intérieur de la situation qui semble ne devoir jamais changer, un élément de contradiction:

Mais cependant saignant
Par toutes ces blessures impérieuses
Nous ne mourions pas encore

Ce paradoxe appelle une explication qui devient la résolution de tout le poème. L'explication revêt la forme d'une affirmation mais extrêmement modalisée. Elle prend l'allure d'abord d'une interrogation, puis l'interrogation devient une affirmation nuancée par le "peut-être":

Peut-être pleuraient-elles
Avec des yeux pleins de sourires voilés
O Belles cachées

Le "peut-être" est important: en lui tient toute l'attitude du locuteur. L'affirmation de ce dernier ne relève pas d'une certitude absolue; elle est une supposition; c'est dire qu'il y a là une sorte d'acte de confiance envers les disparues. Et à la vertu de cet acte, locuteur et disparues se rejoignent. "Pleurer" est, chez les "Belles cachées", l'équivalent des "sanglots" du locuteur. Ces termes marquent le point de rencontre, tandis que les "sourires voilés" deviennent la protec-

tion qui compense leur non présence aux "murs de notre joie".

C'est donc à même sa situation douloureuse que le locuteur parvient à transformer le souvenir en élément de réconfort. Le locuteur réussit ainsi à surmonter la condition non réalisée ou l'obstacle que cette condition irréaliste posait à sa joie. Ce qui ne corrige pas la situation mais permet de la supporter. Sa confiance, absolue même dans la supposition, rend présentes "les absentes", les "belles cachées" "aux frontières / De quels grands brouillards / De quels secrets univers". On pourrait parler, à la lecture de tels vers, d'une confiance aveugle et d'une sorte de mystique envers les disparues. Le titre et le dernier vers se répondent mais tout le poème -- tout en ne reniant pas la réalité qu'ils recouvrent -- en fait des antiphrases.

POÈME 16

Cette mystique envers les disparues, "Poème 16¹²" la reprend et en dévoile un autre aspect.

12 Poèmes, p.130-133.

Tout le poème constitue, en effet, une réflexion lucide du locuteur sur sa quête véhémente de la mère disparue. L'exposition de cette recherche spécifie et délimite la séquence centrale évoluant entre "je la cherchais" et "elle était insaisissable" (strophes 3-6). Les deux premières strophes¹³ du poème situent le souvenir de la mère dans la vie du locuteur,

- 13 Nous suivons la disposition des strophes telle que nous la trouvons dans les éditions de l'Hexagone. Signalons qu'elle diffère de celle de tous les manuscrits. Voici comment se présente le début du poème, selon les manuscrits:

Roulant doucement sur les pointes de la nuit
Ces voix d'hier trop cruellement profondes
Et ces trop beaux visages détruits

Parmi les violons les plus charnels
Les valse lentes des draps froissés
Soudain soudain les jardins bleus de l'enfance

On pleure sa mère
Qui était une belle jeune femme rieuse
Il y avait les grands ormes ombreux de l'allée
Les parterres frais de dix heures
Et soudain ce silence parfait

Je parcourais alors les parcs nocturnes
Des hautes musiques secrètes
Je l'apercevais soudain
Elle était voilée d'un sourire de pleurs
Elle m'échappait dans l'odeur des lilas.
Elle m'échappait par mille lys foudroyants

O belle pure danseuse innocente
Ses doigts comme la flamme du Bûcher

Pour ce qui est des autres strophes, dans la suite du poème, leur disposition dans l'édition de l'Hexagone concorde avec celle des manuscrits. -- En examinant soigneusement l'édition de 1948, on constatera qu'elle est conforme aux manuscrits.

tandis que les deux dernières (strophes 7-8) reviennent sur le sens de cette quête.

La première séquence relève du présent d'énonciation. Elle établit les souvenirs dans leur rapport à la vie. Au contact des nominales, le verbe initial voit sa valeur d'action atténuée; sa forme (participe présent), sa modalisation ("doucement"), son lien pas très précisé avec "voix" et "visages", servent à faire comprendre que la conscience se perçoit comme le lieu d'un événement où ce qui importe n'est pas tant l'événement en lui-même que les réalités agissantes. Celles-ci en effet occupent les deux vers suivants et sont fortement déterminées: "d'hier" et "détruits", rapprochés par l'allitération, se complètent et sont la source de l'émotion qui entoure l'évocation des "voix" et des "visages". La perception de l'altération de ces réalités est vive: "trop cruellement profondes"; dans la seconde expression le déplacement du "trop" accentue l'émotion en reportant sur "beaux" ce qui en fait détermine "détruits". L'émotion jaillit autant de la présence de ces réalités que de la perception de leur altération.

La construction des vers suivants oppose aux représentations de l'amour ("violons... charnels", "draps froissés") les "jardins bleus de l'enfance". Il ne s'agit pas d'une opposition de qualité mais d'une substitution. Les souvenirs font intervenir "les jardins bleus de l'enfance" au sein même de la vie qui se trouve par là même néantisée en quelque sorte.

Représentation plus large que les précédentes (l'article remplace les démonstratifs: "les jardins", "ces voix", "ces visages"), "les jardins bleus de l'enfance" ravivent un événement qui revit à travers les pleurs du présent: "on pleure". Le rappel de la mère, comme dans "Ah Terre rongeuse", ne se fait pas sans celui d'un paysage et d'un temps heureux (on retrouvera une telle évocation dans "Corail"). Ici, parallèlement à la vie du locuteur par les souvenirs, mère, paysage et temps sont néantisés par "ce silence parfait".

Et c'est là l'élément le plus significatif de cette séquence: les objets du souvenir n'apparaissent qu'avec ce caractère d'anéanti; ce qui éclaire le sens de leur présentation: "ces voix d'hier trop cruellement profondes", "ces trop beaux visages détruits". Les déterminations sont autant de coups de burin qui font ressortir cette néantisation. Les pleurs du présent ("on pleure sa mère") manifestent que le locuteur saisit cette état de choses.

C'est donc comme anéantis et comme définitivement séparés de la vie présente et dans une impossible simultanéité avec elle (les souvenirs néantisent la vie en quelque sorte) qu'apparaissent "les jardins bleus de l'enfance" et les visages d'hier. Déjà la mère est perçue comme insaisissable, et c'est pourquoi la seconde séquence est à l'imparfait: le locuteur ne rapporte pas une recherche présente mais une quête effectuée "alors". C'est pourquoi aussi il peut, en exposant sa

recherche de la mère, en dévoiler la signification profonde.

La seconde séquence est bâtie sur une opposition signifiée par des expressions comme "j'allais la saisir elle disparaissait". Ce langage est celui de la réflexion: le locuteur va maintenant dégager les valeurs et la signification de ce que fut la recherche de la mère disparue.

Les strophes se laissent regrouper. Ainsi les deux premières livrent un double aspect, opposé et complémentaire, de la disparue, tandis que les deux dernières insistent plutôt sur sa fuite au-delà de toute atteinte possible par le vivant.

La première représentation de la recherche sert à mettre en relief la transcendance de la disparue. Et tout d'abord la métaphore initiale: sa construction renvoie l'un à l'autre "parcs nocturnes" et "hautes musiques secrètes". Si "parcs" émane en quelque sorte de "parcourir", "musiques" devient le terme principal; mais c'est surtout par leurs épithètes que les deux termes se complètent et signifient. "Nocturnes", en effet, se définit, sur un autre plan, par "hautes" et "secrètes". Or ces trois épithètes sont les composantes, métaphoriques et directes, du "mystère": chose secrète, cachée, obscure, parfois sacrée. La métaphore situe donc la recherche dans le domaine du mystique où les sens sont à la fois sollicités et dépassés, où l'objet désiré peut se manifester à leur niveau tout en les dépassant par nature.

La première description de la disparue signale aussi sa transcendance. "Apercevoir" pourrait laisser croire à une certaine matérialité du geste mais tout vient la nier. Il y a d'abord l'adverbe "soudain" qui rejoint "foudroyants" pour renouveler le cliché: d'une soudaineté foudroyante, arrachant ainsi la vision au temps. Puis le parallèle qui s'établit entre les trois vers suivants:

Elle était voilée d'un sourire de pleurs
 Elle m'échappait dans l'odeur des lilas
 Elle m'échappait par mille lys foudroyants

"Elle était voilée" correspond, sur le plan dynamique, à "elle m'échappait", ce qui rend équivalents "sourire de pleurs", "dans l'odeur des lilas" et "par mille lys foudroyants". Déjà les sonorités [l], [i], [œ + R], relie ces expressions. "Lilas" et "lys" sont affectés de la même contradiction (mode supérieur d'existence) qui existe entre "sourire" et "pleurs": ils livrent et soustraient la disparue aux regards du locuteur. Ce qui traduit de la part de la morte un nouveau mode d'exister¹⁴.

La représentation finale, enfin, démontre clairement

14 Peut-être l'emploi de "lilas" (couleur violette) et "lys" s'explique-t-il par une certaine association culturelle au funéraire.

que le locuteur est conscient de la situation de la disparue. "Danseuse" correspond aux "hautes musiques secrètes" et poursuit les suggestions de cette première représentation. Toutefois, c'est la comparaison "comme la flamme du Bûcher" qui est la plus signifiante. Elle suggère une existence où toutes les valeurs du feu sont celles de la morte. "La flamme du Bûcher" n'est pas sans faire allusion à la valeur symbolique du bûcher mortuaire où l'humain est saisi et dévoré par le feu de la transcendance (d'où la majuscule du "Bûcher"). Mais la tonalité des deux vers est celle d'une possession heureuse. L'analogie établie entre "ses doigts" et "la flamme" définit la disparue essentiellement par les attributs du feu: "pure", "innocente" (purifiée par le feu), mais "danseuse" l'identifie au feu lui-même. Elle ne s'en distingue plus: ses doigts sont ardents, diaphanes comme la flamme; elle-même n'est que flamme. Ce qui est l'existence transcendante.

Etablissant un contraste avec cette perception de la nouvelle identité de la mère morte, la strophe suivante se tourne vers la mère du souvenir, celle "qui était une belle jeune femme rieuse" parmi "les grands ormes ombreux de l'allée" et "les parterres frais de dix heures". En même temps, la strophe révèle le premier mobile de la recherche de la mère disparue. L'équivalence établie par l'anaphore du "parmi" a valeur d'une multiple définition. D'une part, le destin du locuteur identifié aux "creux des atmosphères" c'est-à-dire la mer (le terme

sera repris en ce sens dans "Noces", p.210) peuplés de ses "caravelles naufragées" et de ses "vieux noyés anonymes", ce destin donc est celui d'un profond désespoir. D'autre part, ce désespoir signifie le sentiment d'une perte et transforme le destin lui-même en recherche de ce qui fut perdu: "La frêle douceur / De son épaule berceuse de rêve". Ce n'est plus l'être transcendant mais l'être proche, intime et proprement maternel qui occupe ici la pensée du locuteur. Le rapprochement du "désespoir" et de la "douceur" leur donne un relief d'autant plus marqué qu'ils sont opposés: le désespoir est relié à l'expérience douloureuse, la douceur au rêve (par l'épaule).

Cette strophe renoue donc avec l'événement signifié à la fin de la séquence précédente: la disparition de la mère, et avec la première dimension de cette disparition: la perte d'une forme d'existence marquée d'abandon et d'apaisement, de douceur et de rêve, intimement liés à la personne même de la mère. Cette perte transformant le destin en recherche, c'est par le "récit" de cette recherche véhémence (le terme "véhémence" revient par deux fois en cette séquence) que le locuteur sera amené à en percevoir une autre dimension encore plus fondamentale.

Alors que "je la cherchais" relance le poème, la séparation de la morte et du vivant constitue le point central des deux dernières strophes. Quel sens attribuer à cette quasi-

saisie de la disparue sinon celui de mettre en évidence, comme repoussoir, "elle disparaissait". La présence de la mère n'est sentie que dans et par son absence. Le locuteur accumule les représentations pour traduire cette expérience. "Ombre" comme tous les disparus, la mère n'est saisie que disparaissant: "Elle jouait dans l'ombre de son ombre" (ce qui est une disparition absolue) et tout effort de saisie, de la part du locuteur, est inadéquat et vain: "Mes chaînes tombaient d'elles-mêmes".

La comparaison (seconde représentation de la strophe) "Bruissant comme le sel dans la mer" permet à l'affirmation d'aller plus loin. "Bruissant" reprend les sonorités de "son ombre" (en les renversant), de "disparaissait" et les relie à "sel" puis "éparse". Identifier le sel par l'auditif alors qu'on se serait attendu à ce que ce soit par le visuel contribue à marquer l'impalpabilité et l'insaisissabilité de la morte. Ainsi est préparée l'expression: "Elle était éparse dans..." "Eparse" n'est qu'une autre forme de la disparition, plus exactement de "l'état" disparu (le verbe "être" introduisant un état et non une action).

L'insaisissabilité de la disparue est signifiée d'abord par son identification à des éléments qui, par leur opposition, suscitent les valeurs de ce qui disparaît et ne se possède pas. La dernière partie de la strophe ne fait que poursuivre l'affir-

mation centrale en lui donnant une allure définitive. Tous les éléments convergent vers une même suggestion: le dynamisme de "fuyait", l'irréversibilité de "toujours", l'impossibilité de se représenter le "Partout ailleurs", tout cela dit que la disparue échappe irrévocablement au vivant, en fait qu'elle a dépassé les conditions d'existence du vivant. Cette affirmation sous-tend la strophe; elle est aussi le fondement de la suivante.

C'est à partir du temps, autre élément de la condition humaine, que se développe la strophe 6. L'espace servait à exprimer la "fuite" de la disparue. Le temps va être l'occasion et l'objet, de la part du "je", d'une activité qui ira jusqu'à la véhémence. Les verbes se font nombreux et connotent tous une grande violence; comme si le temps était l'obstacle majeur entre le vivant et la disparue. Et c'est bien ce qui se fait jour à travers les représentations successives de la strophe.

Le temps est d'abord minéralisé: son exploration prend les caractères d'une gigantesque plongée dans la terre et dans le passé. Le locuteur décrit ensuite son attitude vis-à-vis du présent d'alors et de l'avenir. La représentation est abandonnée au profit d'une expression plus directe de la réalité:

Je niais le temps j'assassinais le temps
Je violais avec véhémence
Les grands siècles futurs

La formulation prend une tournure nettement morale. Car la conscience du locuteur avoue la tentative ultime, celle qui touche au noeud même de la distance qui sépare le vivant et les morts. Le souhait de la mort

Je niais le péché sans rémission
Je me livrais au bourreau
Nu le cou déshonoré par la corde

est l'aveu que le temps est l'ultime frontière qui sépare vivants et morts. Ceux-ci sont "au delà des régions dévorées par le temps" comme il est dit de la morte, dans le poème des Iles de la nuit, "le Rêve s'empare..." (p.52).

Le vœu de la mort, comme seul moyen de rejoindre la disparue, produit un changement majeur dans le poème. Énoncer la véhémence de sa recherche l'éclaire sur la véritable portée de celle-ci. Prenant une certaine distance par rapport à son attitude d'alors, il la commente:

Mais je voulais la rejoindre
Par elle je voulais rejoindre
Le secret éternel

Le "mais" initial sert à introduire ici une précision jugée indispensable. Elle l'est au point de réorganiser, même au plan syntaxique, les relations entre le locuteur et la disparue et de réorganiser du même coup les données du poème. Jusqu'à présent, la disparue était l'objet direct de tous les verbes signifiant la quête: "Je voulais la rejoindre". Le changement syntaxique dévoile maintenant son rôle de média-

trice: "Par elle je voulais rejoindre..." La place occupée jadis par la disparue l'est maintenant par un autre élément qui devient la clé de voûte du poème: "Le secret éternel". Clé de voûte non de la représentation mais de l'interprétation que le locuteur fournit lui-même de sa recherche. L'énoncé lui-même (strophes 3-6) part de la connaissance du caractère inattingible de la disparue (séquence I et strophe 3), mais en mettant d'un côté l'expérience douloureuse de son destin (strophe 4), en faisant de l'autre ressortir les données fondamentales de sa recherche (strophes 5-6), le locuteur parvient à lui donner ses véritables dimensions qui sont proprement métaphysiques: la recherche de la mère est une interrogation sur la condition humaine (ou plutôt l'occasion d'une interrogation sur la condition humaine) et la recherche de son explication dernière qu'il sait bien être au-delà de cette même condition, explication à laquelle il garde sa transcendance en la dénommant: "le secret éternel".

L'élucidation de cet aspect fondamental de la recherche met fin à son énoncé. La fin de la strophe revient à la situation de la disparue qui se formule clairement et en conformité avec les données de cette strophe:

Mais elle était insaisissable et présente
Mêlée pour toujours aux confusions gémissantes
D'un univers sans commencements

Le "mais" marque bien ici l'opposition fondamentale; et les derniers vers sont parallèles à ceux de la strophe précédente.

Mais alors que la disparue ne faisait que fuir au-delà de "toutes les frontières vraisemblables", demeurant en quelque sorte partie de l'espace (qui unit et sépare), ici elle partage l'existence d'un univers hors du temps. Dans les deux cas, elle est irréductiblement séparée du vivant mais le second aspect est plus radical¹⁵.

Après l'élucidation du sens profond de cette expérience où la recherche de la mère équivaut à une mystique vécue dans la nuit et l'absence (car l'union du vivant et de la mère disparue est impossible -- affirmation sous-jacente à "Terre rongeuse" où la rencontre du vivant et des mortes est reportée à la mort du vivant), la dernière séquence revient à l'obstacle fondamental: le temps.

Parvenu au point de réflexion où l'a conduit l'énoncé de sa recherche, le locuteur est plus conscient des implications de la situation. D'une part, il reconnaît la persistance du

15 Dans le Temps des poètes, Gilles Marcotte donne une interprétation de cette sixième strophe. Il affirme que "dans l'ensemble de l'oeuvre (de Grandbois) la recherche de l'Absolu, du point de fusion où s'abolissent les contraires, ne fait pas appel à un Au-delà (...) cet Absolu est cherché dans la poésie même, dans l'immanence de la parole poétique (...) la poésie-Absolu, la poésie-transfiguration, le poète la demande aux "jardins bleus de l'enfance", aux profondeurs du souvenir, et en même temps à l'avenir, "au delà de toutes les frontières vraisemblables". Le critique cite alors la strophe que nous venons d'étudier. (Le temps des poètes, Montréal, HMH, 1969, p.55).

Il s'agit là d'une interprétation particulière, exigée par la synthèse qu'établit le critique.

temps. Il traduit sa résignation et comme un certain détachement par la double exclamation enveloppant la vision d'un monde mort livré à la désolation d'une durée indéfinie. A ce temps (que l'énoncé de la recherche a révélé être l'obstacle majeur) le locuteur oppose "l'immortel instant" c'est-à-dire le temps sans durée, celui des "mémoires abolies", des "temps révolus". Il y a une différence de nature entre eux. "L'immortel instant" s'oppose au temps-durée qui aboutit à la mort comme l'expriment les expressions: "rivages désertés", "plaines chauves", "noire planète terre", "astres décédés" et surtout le vers: "Les jours (pourront) chercher leurs aubes". La formule "immortel instant" a un lien évident avec "le secret éternel"¹⁶: même rapport avec la disparue, même recherche de la part du vivant. Elle ne définit pas le "secret" mais le rattache à l'éternité.

16 A propos du "secret éternel", Normand Beauchemin fait la remarque suivante: "Notons encore un autre cas où l'absence d'accent nous permet à elle seule d'interpréter le vers selon la volonté du poète:

Le secret éternel

le mot "secret" qu'on pourrait prendre d'abord pour un substantif n'est en réalité, d'après l'accentuation, qu'une épithète du substantif "éternel" suivant. La facture de ce vers devient alors semblable à celle du vers 65:

L'immortel instant

et les deux vers s'éclairent réciproquement pour le sens." ("Etude du rythme d'un poème de Grandbois, d'après la lecture de l'auteur", dans Le Vers français au 20^e siècle, Paris, Klincksieck, 1967, p.236).

Chez Grandbois, jamais "éternel" n'est substantif; il est toujours adjectif. Quant à "secret", il est ici manifestement substantif.

D'autre part, le locuteur jette un doute même sur la possibilité réelle de la possession. C'est cette attitude qui se traduit par le "mais" oppositionnel, le "peut-être" qui entraîne le conditionnel. Ces éléments causent, entre les deux strophes, une disjonction qui déroute la lecture. Le doute relève de la perception du lien entre "elle" et "l'immortel instant". Ce lien est désigné au dernier vers où "instant" est déterminé par "silence de sa nuit". "Silence" et "nuit" conjuguent leurs valeurs d'absence; les deux termes reconnus comme le mode d'existence de la disparue et la forme de sa présence auprès du vivant, rendent douteux qu'une rencontre aurait pu permettre la possession de "l'immortel instant", d'autant plus douteux que le vivant se reconnaît toujours soumis au temps.

"Poème 16", en chacune de ses trois séquences, est le poème du locuteur vivant, dans la douleur ou la véhémence, la présence-absence de la morte. Le souvenir en livre les traits rieurs et anéantis; la recherche illustre l'impossible rencontre où se fait jour aussi l'impossible possession du secret éternel; la réflexion finale, plus que jamais consciente du "silence de sa nuit", jette un doute sur le succès même de la rencontre si elle avait eu lieu, et pourtant voulue autrefois avec tant de véhémence. "Poème 16" est le poème d'une mystique d'absence, d'une quête nocturne, où l'objet et l'union désirés échappent sans cesse.

*

* *

Rivages de l'homme affirme entre le vivant et les disparus une communauté de destin. Le sort de l'humanité ne peut se vivre sans les morts. Dans "le Silence", ils interviennent (même si c'est en vain) pour soutenir les vivants dans leur désespoir et se porter garants de la vie malgré les forces destructrices de la mort¹⁷. En comparaison de l'indifférence désespérée de la masse des vivants, le locuteur avoue, à la fin de

17 Chez Supervielle, que Grandbois a personnellement connu, qu'il a lu et dont il dit, dans l'interview accordée à Guy Robert: "Supervielle, dont je n'oublierai jamais cette très belle page où il parlait de sa mère" (Grandbois pense probablement alors au "Portrait" paru en 1925 dans Gravitations), chez Supervielle donc, on retrouve le même souci des morts. Avec des ressemblances parfois étonnantes, avec des différences aussi. Pour un aperçu de la présence des morts (et de la mort) chez Supervielle, consulter James A. Hiddleston, L'univers de Jules Supervielle, Paris, Corti, 1965, 236p.

Il y aurait un parallèle intéressant à établir entre les deux poètes. Supervielle écrira de la mince cloison qui sépare les vivants et les morts:

Nous ne sommes séparés
Que par le frisson d'un tremble

Grandbois écrira au sujet de la morte qu'il veut saisir:

Elle m'échappait dans l'odeur des lilas
Elle m'échappait par mille lys foudroyants

Chez Supervielle, ce sont les vivants qui "décline(nt) la vie" aux morts qui en ont un éternel regret. Dans "le Silence", ce sont les morts qui déclinent la vie aux vivants désespérés par leur destin.

Enfin, la recherche de la mère se retrouve chez les deux poètes mais avec des différences notables. Supervielle recherche la mère en son propre espace intérieur pour retrouver son vrai moi. Grandbois recherche la mère et par elle le "secret éternel" en une exploration à la fois intérieure et cosmique.

"la Route secrète" une relation privilégiée entre lui et ses morts.

Les trois poèmes de ce chapitre illustrent chacun à leur façon cet échange fraternel avec les morts, il faudrait écrire: avec les mortes. La mère y joue un rôle central¹⁸; c'est à travers leur affection mutuelle qu'ils communiquent¹⁹.

18 Dans tous les poèmes où il est question de la mère, jamais le locuteur ne dit: "Ma mère". Toujours une tournure particulière est mise à l'oeuvre pour garder aux poèmes leur caractère réflexif. Le locuteur se désigne par "on" ou utilise le pluriel "nos mères". On pourrait évoquer des données extérieures au poème comme la pudeur de Grandbois, la mort de sa mère survenue le 8 septembre 1944, pour ne voir partout que du singulier. Mais ce serait trahir le recueil.

19 Parmi les inédits de Grandbois, un poème se termine ainsi:

Ah clairs soleils de printemps
 Ah beau visage adorable de ma mère jeune
 Ses yeux brillants
 Ses bras comme une prison de douceur
 Elle me disait je t'aime dans le feuillage vert
 du jardin et j'avais trois ans ou quatre ans
 et j'ai compris son amour et je l'ai aimée
 et quarante ans après elle est morte et
 quarante ans après elle m'aimait encore d'amour
 et je l'aimais encore d'amour
 Elle est dans un monde différent que je ne peux pas
 atteindre
 Mais nous nous parlons tous les jours
 Nous nous parlons à chaque instant
 Elle est demeurée sainte
 et je suis demeuré pécheur
 Mais nulle force au monde et au-delà du monde
 Ne pourra jamais empêcher ce dialogue.

Complètement différent de ton des poèmes de Rivages de l'homme cet inédit comporte cependant un même climat affectif et une relation analogue entre le vivant et la morte.

Dans "Ah Terre rongeuse", le locuteur veut forcer les "deuils trop voilés" et son expérience lui révèle l'inflexible destin qui gouverne tout être; imaginant chez les mortes un semblable effort auprès du vivant pour échapper à leur sort, le locuteur avoue que toute libération de la mort dépend du jour fixé par celui dont le front est "d'astre et de feu". Dans "les Absentes", le locuteur, soumis aux conditions du vivant, dont le temps et l'oubli, ne peut rester présent à ses mortes; sa solitude lui fait un destin de "blessures impérieuses" et de mort. Mais la pensée que les "Belles cachées" l'entourent de leur tendresse lui sert de soutien et lui permet de vivre malgré ses blessures mortelles. Comme le dit un poème inédit: "Les morts sont plus forts que les vivants"²⁰. "Poème 16" est l'effort du locuteur pour rejoindre la mère décédée et posséder par elle "le secret éternel". Mais la disparue échappe aux conditions du vivant et toute rencontre est impossible. On peut donc parler d'une mystique envers les disparues: tous les poèmes sont animés du désir de la rencontre. Le partage connaît parfois des moments d'intense confiance ou de grande véhémence. C'est que la recherche des disparues est aussi la recherche du secret de l'éternité.

20 "O Fiancée morte" (204/1/15).

CHAPITRE 5

LE PITOTYABLE PERIPLE

Certaines lignes de force parcourent l'ensemble des poèmes: réflexion sur la présence de la mort dans le destin humain, fraternité avec les morts. Ce sont celles-là que reprennent les deux derniers poèmes du recueil: "Corail" et "Rivages de l'homme". Le premier en fait même une synthèse audacieuse; le second, correspondant en cela au "Silence" qui ouvrait le recueil, part de l'expérience collective de l'humanité.

Comme toujours dans le recueil, la réflexion, même celle qui englobe la collectivité humaine, ne se sépare pas de l'expérience personnelle du locuteur. Nous allons retrouver cette dimension. Et cette fois, les deux poèmes prennent l'allure d'un bilan.

CORAIL

"Corail"¹ est un vaste poème-synthèse et forme une des premières grandes conclusions de ce recueil. Il se rattache à ce groupe de poèmes où le locuteur évoque les disparus, plus particulièrement la mère. Une séquence centrale, encadrée de deux passages lyriques, adopte le mode narratif pour évoquer le "passage" de la femme au-delà (strophes 5-10). Cette évocation cependant se fait à l'intérieur d'une réflexion plus générale portant sur l'expérience propre du locuteur (strophes 1-4, et 11-13).

La première séquence (strophes 1-4) est construite autour de quelques réalités qui vont du général au subjectif, si l'on suit l'ordre des déterminants: "l'espoir", "les musiques", puis "une paix", "mon sang". Les indices de la réflexion sont abondants: l'usage de l'abstrait, celui des pluriels, et surtout la présence des mots de liaison: "car", "et peu importe que", "pourtant". Il y a aussi cette allure de constat que dégagent

1 Poèmes, p.134-138. "Corail" provient de trois poèmes d'abord destinés au recueil Passage de l'homme. Le premier s'intitule "Musiques" et a fourni les premières strophes (1-3); le second, "l'Attente", correspond au passage de la mort de la mère (strophes 6-9); le dernier, "Ce sang de l'agneau" correspond aux dernières strophes (10, 12-13).

les différentes affirmations et l'intervention du locuteur.

Le terme abstrait, "l'espoir", au début du poème, donne le ton des deux premières strophes. Sans aucune restriction de sens, le terme commande deux formules syntaxiquement liées mais de constructions fort différentes qui disent toutes deux son absence. La strophe suivante, chapeautée par "car", offre de cette absence une explication. "Musiques" et son terme métonymique "accordéons" poursuivent l'idée de danse suggérée par les "cercles mouvants de la femme rousse". "Musiques" est rattaché à "nuques", terme relié à "peur", "fardeau" et "outrage", dans les Iles de la nuit, et à "blesser" dans Rivages de l'homme. Ce qui donne à l'expression "jouer sur toutes les nuques" l'allure d'une condamnation. D'ailleurs, une semblable valeur négative de "musiques" se trouvait déjà à quelques endroits des Iles de la nuit. Après avoir évoqué les jours qui "tissent la tunique de l'absence", le locuteur du poème "les Jours" décrit ainsi leur action:

Ah jours d'ange sournois
 Dans quelle musique fatale
 Avec votre patience de meurtrier
 Versez-vous l'invisible poison... (p.37)

Dans "Nos songes jadis" (p.56-57), la mort est définie comme la "musique monacale de signes condamnés". "La Capitale déchirée" de Rivages de l'homme emploiera "musique" dans un contexte tout aussi négatif:

Les doux fantômes de la nuit
 Créant ces musiques sournoises... (p.100).

Là valeur négative de "musiques", dans "Corail", est confirmée par la proposition qui la suit, où "naufnage" se présente comme une conséquence inéluctable de "jouaient sur toutes les nuques". Une action fatale analogue est signifiée par la troisième proposition de la strophe. "Accordéons" ne fait que reprendre "musiques"; les termes de temps "d'hier" et "de demain", qualifiant les objets du verbe "refoulaient", rappellent l'action inexorable du temps qui, malgré les "sanglots", repousse impitoyablement les êtres. Les expressions

Les sanglots des genoux d'hier
Et ceux des miroirs de demain

s'éclairent par d'autres passages du recueil. Les deux vers cristallisent deux univers: celui des femmes abandonnées (dont il sera question dans "Rivages de l'homme"), et celui des jeunes filles pressentant en elles-mêmes les mystères de l'amour (comme dans "Ah Terre rongeuse" et dans "Chrysalide").

De façon imagée, ces deux strophes posent comme point de départ du poème cette action inéluctable du temps qui, en une musique fatale, refoule les êtres hors de l'existence. Le temps prend valeur de musique ensorcelante, et la musique celle de naufrage implacable. La conscience de ce fait bannit tout espoir. C'est le constat de départ.

Cette constatation en attire une autre où, cette fois, le locuteur intervient brusquement dans son discours, comme si d'avoir rappelé cette absence d'espoir ranimait chez lui

"cette soif d'une paix inaccessible" qu'il avait chassée.

"Paix" est le second terme général que livre le poème; rapproché phoniquement d'"espoir", il lui correspond. Ils forment couple. Alors que le premier est très général et dépend du destin de la collectivité humaine², le second est fortement particularisé. "Paix" est d'abord qualifiée doublement, et par "inaccessible" et par "tirée de mon sang..." Par là même, elle est intégrée à une histoire personnelle, celle du locuteur. La recherche de cette paix avait d'abord été chassée; ici elle est reprise, le premier geste est annulé: "Et peu importe que..." La motivation de cette annulation est contenue dans: "J'ai trop saigné".

Ce vers, "j'ai trop saigné", est le rappel d'une expérience. Surtout en ce poème qui se veut une synthèse. En effet, souvent dans l'oeuvre de Grandbois, le locuteur caractérise son expérience de la vie en des formules apparentées. Dans les Iles de la nuit, s'adressant aux disparus, le locuteur

2 Le manuscrit "Musiques" donne cette version de la seconde strophe:

Les musiques jouaient sur toutes les nuances
 Les doigts étaient calmes d'accord avec les regards
 Cet accordéon refoulait dans l'espace et le temps.
 Les sanglots présents
 Et ceux à venir
 Les bagues du premier désir
 Le dernier anneau d'argent
 L'ASTRE

du coeur
 des pleurs
 La belle folie douce des matins inexprimables

affirme: "Mais plus que vous j'ai saigné de mes abandons" (p.33);
 ailleurs, la douleur de la séparation s'exprime en ces vers:

Et mes genoux ne s'enfoncent jamais assez profondément
 dans la terre
 Pour célébrer ce veuf inoublié
 Cette clameur de la marée montante
 Et ce sang même coulant des mille blessures d'un
 poignard jamais satisfait (p.81).

L'humanité même présente des "visages baignés de sang sous
 les sourires" ("Ce feu qui brûle", p.62).

Dans Rivages de l'homme, "Libération" contient une expression proche de celle de "Corail". Elle se glisse, significativement, dans une énumération qui fait le tour du destin de l'homme et du locuteur: "Un sang rouge comme apprivoisé". L'épithète "rouge" y supporte les connotations de vitalité et de force. Mais le sang répandu, même "apprivoisé", signifie toujours une expérience douloureuse. Le poème "les Absentes" définit cette expérience par la "solitude" c'est-à-dire par la séparation des "belles Mortes adorées" créant une solitude qui blesse mortellement et laisse le locuteur "saignant / Par toutes ces blessures impérieuses". Dans "Corail", le sang est relié à la paix; le locuteur paye cette "paix" de son sang³

3 Le manuscrit "Musiques" donnait:

Je fouillais avec humilité les besoins
 d'une paix inaccessible faite de mon sang
 et du sang des autres
 qui ne me reconnaîtront jamais
 mais il n'importe je sais pour avoir saigné
 la couleur de mon sang

"ou d'un sang plus rouge encore". Ce qui laisserait entendre que quelqu'un d'autre a aussi payé pour cette paix. Mais l'aveu "J'ai trop saigné" est aussitôt recouvert de silence, de la part du locuteur: "Je sais ce que je veux dire", comme si la confiance eût été trop grande. Immédiatement après, cependant, le terme "Pourpre", se rapportant de toute évidence au "sang", vient pousser plus loin l'aveu en révélant la blessure actuelle. Le participe présent rend simultané au moment d'énonciation l'acte signifié par "assassiner" et dirigé vers "le coeur secret". Cette dernière épithète rejoint la réticence du vers précédent et annonce la "trace anonyme de mon sang".

Entre "signé" et "saigné" le rapprochement est si évident que la seconde formule est la reprise de la première; elle assume, cette fois, la restriction dont fait montre le locuteur et fait d'elle une donnée fondamentale de l'histoire personnelle évoquée par le "sang". Comme si l'anonymat recherché avait pour but de préserver "le coeur secret" de l'attaque de la "Pourpre". Mais alors, le "coeur secret" ne serait-il pas celui d'où vient "un sang plus rouge encore" ? Cette dernière lecture permettrait le passage entre cette séquence et la suivante:

Le discours du locuteur sur son expérience personnelle reprendra à la troisième séquence. La mention du "sang" s'y retrouvera. Mais toutes les données seront alors mises en relation avec l'absence de cette femme dont la seconde séquence fait le récit de la mort.

Alors que la première séquence se fermait sur l'évocation du sang répandu "sur tous les parcours de la terre", la seconde débute par l'évocation lyrique d'un lieu connu du locuteur. Un paysage se dresse, rappelé par quelques éléments: "toits", "herbe", "maison", "ruisseau", "jardin". Au centre de l'énumération - et comme le foyer d'attache de toutes ces réalités - l'évocation d'un personnage désigné seulement par la synecdoque des "doux doigts de corail". L'unique verbe de la strophe appartient à la définition de ce personnage. C'est un participe présent dont toute la fonction s'épuise dans le lien absolu qu'il tisse entre les "doigts" et "l'immense paix des présences".

Ce passage n'est pas sans rappeler ceux qu'on trouve en deux autres endroits de Rivages de l'homme. Déjà, "Ah Terre rongeuse" reliait directement au souvenir de la mère

... d'humbles choses
 Le chant du clair ruisseau
 L'ombre du bel arbre vieilli
 La nostalgie des maisons d'abandon
 La forêt rouge l'automne
 L'égarement de l'enchantement
 Qui faisait sourire nos mères
 Avec des grâces de fées souveraines (p.107).

"Poème 16" qui précède immédiatement "Corail" contient des vers analogues:

On pleure sa mère
 Qui était une belle jeune femme rieuse
 Il y avait les grands ormes ombreux de l'allée
 Les parterres frais de dix heures
 Et soudain ce silence parfait (p.130).

Dans une conférence que Grandbois publiait en 1946, se trouve un passage qui est comme une annonce de ces extraits:

... Nous étions revenus soudain à une enfance à odeurs de trèfles mûrs et de sapins, à couleurs fraîches de neige et de rubis d'automne, à une enfance dont l'innocence de cristal est irremplaçable comme nos mères mortes, comme les temps abolis⁴.

Ce qu'il y a de remarquable dans ces trois textes, c'est leur caractère de souvenir. Alors que le texte en prose signale très clairement le mouvement: "Nous étions revenus soudain à une enfance...", les poèmes se contentent d'utiliser l'imparfait en relation avec un présent d'énonciation ("je sais" dans le premier cas, "on pleure" dans le second)⁵.

4 "Terres étrangères", dans la Revue populaire, no 39 (mars 1946), p.64.

5 Jacques Blais, dans Présence d'Alain Grandbois, parle des Rivages de l'homme comme d'une étape provisoire où "les forces adverses s'y trouvent comme en équilibre. Une sorte de trêve, où tout est neutralisé: souvenir, avenir, au profit d'un présent pour la première fois peut-être appréhendé ("l'immense paix des présences"). (p.156).

Cette "immense paix des présences" ne signifie pas un présent. Dans le mouvement d'ensemble de la séquence, il s'agit manifestement d'un passé, réanimé avec beaucoup d'acuité, il est vrai, mais d'un passé rattaché à celle qui "respirait pourtant à peine". Cette "paix des présences" relève du présent d'énonciation mais elle ne fait pas partie de ce présent. Elle est du passé.

Le souvenir aborde ensuite la description du passage de la femme "au delà des régions dévorées par le temps" ("Le Rêve s'empare", p.52). Et cette description est menée de façon très ordonnée. Une première strophe est consacrée au "elle", une seconde, aux réactions du "nous" et l'on revient au "elle". Deux strophes décrivent son "passage": l'une l'envisage comme "effraction", l'autre comme "libération". Cet ordre est l'effet du souvenir qui veut dégager les significations et les valeurs de cette expérience extraordinaire.

"Elle respirait pourtant à peine" commande deux propositions, parallèles à presque tous les points de vue. Phoniquement d'abord: les multiples [R] se répercutent d'un mot à l'autre pour rassembler dans "respirait" tous les liens sémantiques qui vont du "coeur" aux "souvenirs", du "coeur" à la "poitrine", des "souvenirs" au "front", du "front" et du "coeur" à la "pureté" et finalement du "trop lourds" au "trop gonflé". Le parallélisme syntaxique et sémantique est commandé par cette intériorisation du "respirait". Une notation d'ordre extérieur et construite surtout avec le [s] ferme la strophe.

La mention de "la nuit", puissance cosmique liée à la mort, introduit une sorte de rupture consonantique dans les deux strophes, figure peut-être de la séparation qui s'opère. Après quoi les [R] et les [s] réapparaissent lorsque sont énoncés les rapports du "nous" et de la mourante; le retour de formules à construction analogue à celles de la strophe

précédente mais développant surtout les sonorités [s] et [ε] de "son sommeil" met fin à la description de la mourante par le "nous".

Les deux strophes suivantes concernent principalement le "passage" du "elle" comme le démontre la fréquence des formules énonçant une certaine activité de la morte où tous les verbes s'inscrivent dans une sphère opposée et complémentaire à "l'immense paix des présences":

Elle s'enfonçait (...) dans les cavernes
 Elle pénétrait (...) dans ces lieux fatidiques
 Elle poursuivait ces routes souterraines
 Elle s'évadait soudain
 Elle voguait sur la mer vers le large
 Elle rejoignait les derniers horizons

Mourir, dans Rivages de l'homme, c'est retourner au-delà des origines du monde, se mêler, comme disait le "Poème 16", "aux confusions gémissantes / D'un univers sans commencements", c'est atteindre ce point absolu qui dépasse tous les contraires, parvenir "à la mort du monde", "à la naissance du monde" ("Noces", p.212). Dans "Corail", la mort se présente donc d'abord comme une épreuve violente (et le passage rappelle celui de "Poème 16" où le locuteur s'enfonçait "au fond des âges" bouleversant "les couchés brûlés des millénaires"). "Elle s'enfonçait peut-être alors" est développé par la seconde proposition de la strophe où "petits poings fermés", "effraction" et "fatidiques" s'accumulent pour faire du "pénétrait" un geste d'affrontement des "plus hautes condamnations". Et

la dernière représentation de la strophe, celle des "routes souterraines / De la forêt des racines" renvoie à un monde ombreux, inversé, image des commencements de toutes choses.

Dans ce contexte, le rappel de "la nuit profonde" devient une représentation de la mort elle-même. Plus bas, dans la strophe, le locuteur parlera de "ses yeux pathétiques de morte". Ce rappel sert aussi de transition, car la strophe suivante décrit le "passage" non plus comme une effraction mais comme une libération. Le discours du locuteur emploie le mode narratif. Mais la valeur de tous ces imparfaits et la nature de l'expérience en question empêchent toute successivité dans le temps. Les verbes, ici, signifient tous de quelque façon le "départ" mais ils se succèdent et varient selon les représentations qui, elles, sont voulues pour les valeurs qu'elles portent. La représentation centrale de cette strophe est celle du voyage sur la mer, et tous les éléments convergent vers l'idée de triomphe et de libération. Les "premières chansons" et ces "longues colonnes de cristal"⁶, matérialisation en

6 Dans le poème "l'Etoile pourpre", la mention des colonnes de cristal est explicitement liée au triomphe:

Je construisais mes vastes portiques
J'élevais mes hautes colonnes de cristal
J'allais triompher...

Avant d'être intégré au poème "l'Etoile pourpre", cet extrait faisait partie de la suite "Le poète enchaîné". Cette suite avait paru en 1949 dans la Revue canadienne, puis en 1956 dans Cahiers de l'Académie canadienne-française. Aux deux endroits, l'image est absente. - Dans "Corail", "cristal" a une attache évidente avec la mer.

quelque sorte de la mer, suggèrent un bonheur triomphal. Cette impression vient aussi et peut-être surtout de "elle voguait sur la mer vers le large", représentation comparable à celle de poèmes antérieurs où la femme marchait sur la mer. Le rapport entre la femme et la mer est celui d'une alliance heureuse. Tenir "dans ses deux mains / Deux longues colonnes de cristal" traduit une affinité avec la mer, un accord total au cosmos. "Le large" ou "les derniers horizons" entrent alors en opposition avec le "nous" (auparavant il était noté: "La nuit la volait nous la volait") qui affirme:

Nous ne savions pas que son repos
La baignait de grands astres rouges

Le "passage" de la femme obéit à une nécessité et à une logique contre lesquelles le vivant ne peut rien.

Une strophe lyrique ouvrait cette séquence. Elle procédait par images précises, recréant un paysage autour de la femme aux "doux doigts de corail". Maintenant que le souvenir de la mort est venu recouvrir cette première vision, le lyrisme s'imprègne de réflexion. Cette seconde strophe lyrique fermant le rappel de la mort de la femme comporte deux propositions. La première est construite entre "ô douces" et son écho "trop douces". "Neiges" et "enfance", rapprochées par l'apposition et le pluriel, se rencontrent par la sonorité du [s] contenue dans "douces" (épithète de "neiges"). L'émotion qu'elles suscitent se dit dans la saturation sonore du vers: "O douceur

violemment trop douce" où l'équilibre des sons "ô douceur - trop douce" ne fait que reprendre les sons antérieurs. La seconde proposition est apposée à la première. Par son pluriel, "chemins perdus" s'applique au terme "enfances"; et comme au "Poème 16", le "rêve" s'unit à la présence charnelle et innocente de l'"épaule".

La fonction de cette strophe lyrique est de faire le passage entre le souvenir et la réflexion actuelle; elle est un moyen d'inclure ce souvenir dans la réflexion du locuteur sur son propre destin. Et ainsi est assuré le passage à la dernière séquence.

La troisième séquence revient donc à la réflexion amorcée à la première séquence. Ce qui produit une rupture de ton dans le poème: présent d'énonciation, présence du "je", affirmations directes. Et la première est celle de pouvoir "parler librement". Affirmation qui concerne la parole telle qu'exercée dans le poème. Elle explicite une attitude déjà adoptée à la première séquence et manifestée par "Je sais ce que je veux dire". Le locuteur fait alors montre de maîtrise sur sa parole, signe de sa liberté d'action. La raison apportée pour fonder cette liberté de parole attire l'attention: "Car je possède ma mort". D'autant plus que le locuteur s'oppose à d'autres qu'il ne désigne que par le pronom "ils" et qui se caractérisent justement par ce fait qu'"ils ne possèdent point" leur mort. Ce qu'il faut entendre par "posséder

sa mort", la suite de la strophe en fournit une explication. Les termes "Il faut avoir..." introduisent un éclaircissement. Le locuteur procède de façon elliptique en mettant sur un même plan "de beaux visages si mal aimés" et "ces nuits d'étoiles dans les jardins", lieux de désespoir suicidaire. Deux attitudes qui sont en rapport de cause à effet. Le pluriel des "beaux visages" est peut-être un véritable pluriel, mais quand on perçoit que cette strophe comme la suivante aboutit au seul personnage du "elle", la morte de la séquence précédente, on soupçonne que ce pluriel cache, par pudeur, un seul visage: celui de la mère. Avoir mal aimé ces "beaux visages" par ailleurs adorés conduit le locuteur (qui s'efface ici derrière le "on" impersonnel) à avoir "adoré" aussi la tentation du suicide, en d'autres termes, à avoir envisagé sa propre mort. Et cette expérience a changé les rapports avec la mort qui n'est plus quelque chose que l'on attend et subit, mais un événement dont il est possible de fixer le jour et l'heure. "Posséder sa mort", c'est l'avoir envisagée, dévisagée; c'est pouvoir aussi -- et ainsi -- en parler sans émotion.

Cette dernière remarque surgit de l'opposition qui ferme la strophe. Opposition à première vue surprenante. Car à quoi faut-il opposer "pleurer" ? La construction "il est peut-être permis" rappelle le "je peux" du début de la strophe, laquelle peut alors se lire ainsi:

Je peux parler librement
 Car je possède ma mort
 Mais il est peut-être permis aussi
 De pleurer sur elle

"Pleurer" connotant émotion, "parler librement", mis en opposition, connote nécessairement la non-émotion. Dans ce cas, c'est sur le "pleurer" qu'insiste le locuteur, et ce verbe renvoie autant à la séquence précédente enveloppée par l'émotion des deux strophes lyriques, qu'à la strophe qui suit où les marques d'émotion, précisément, sont abondantes.

Cette avant-dernière strophe adopte la forme énumérative que l'on trouve souvent dans le recueil. Tous les termes disent l'expérience du locuteur, depuis ce "sang trop souvent sacrifié" jusqu'à la désolation de ne pouvoir rejoindre les morts. Aussi n'est-il pas étonnant d'y rencontrer partout le démonstratif qui indique un rapport spécial entre le locuteur et les objets ainsi déterminés. Le locuteur insiste sur les divers aspects de son expérience.

Les deux premières formules se répondent point par point: substantifs - adverbess et verbes. Depuis "la Route secrète" en passant par "les Absentes", "sang" et "blessures" sont les signes d'une expérience fortement douloureuse. Ici, l'insistance porte sur la répétition de cette expérience. La constitution sonore des deux vers se retrouve dans les autres.

"Tendresses" et "signes", même s'ils ne sont pas sémantiquement unis, sont tout de même insérés phoniquement dans une

série qui, par sa sonorité centrale [s] signifie la douleur. Et par le moyen du [R], "interrogations" et "ces routes d'étoiles ouvertes" subissent la même intégration.

Cette série aboutit à l'exclamation où les deux termes principaux sont également phoniquement reliés: "Ah nous rongés (...) et nos amours découragées". L'allusion au rite oriental des "pleureuses", introduit dans ce passage l'idée qui se trouvait déjà dans "les Absentes": celle d'une mort causée par des "blessures impérieuses". Le rapprochement phonique signalé plus haut insinue entre les deux expressions une relation de cause à conséquence. Le locuteur est blessé mortellement précisément parce qu'il ne peut plus par son amour atteindre la mère disparue⁷. La situation est identique à celle du poème "les Absentes". La solitude du locuteur se retrouve, mais par une hypallage audacieuse elle est rejetée sur l'élément cosmique de la mer, subissant par là le même traitement stylistique que dans "les Absentes" où elle devenait un volcan nourrissant ses laves du sang même du locuteur. Quoique les "solitudes de la mer" peuvent aussi être la représentation inversée de "elle voguait sur la mer vers le large". Etant disparue

7 On peut dire de l'expression "nos amours découragées" qu'elle joue, par rapport au "nous", la même fonction que le "désespoir" par rapport au "coeur" dans ce vers des Iles de la nuit:

ces désespoirs rongent comme un vigilant cancer
nos coeurs désertés ("Ce feu qui brûle", p.63).

au-delà du cosmos, la morte ne laisse que "les solitudes de la mer". Et peut-être y a-t-il un rapprochement entre la mer et la femme par la notation de couleur dans le vers qui évoque l'être même de la disparue: "La frêle veine bleue de sa tempe".

Toute l'expérience du locuteur se ramène donc à cette douleur, à ce "pitoyable périple" dont parlera le prochain poème. "Corail" peut se lire comme un bilan où le locuteur rejoint les deux éléments principaux de son actuelle réflexion: son expérience humaine, ses relations avec les disparus.

En quelques poèmes, "la Route secrète" et "l'Ombre du songe", par exemple, le locuteur, après avoir réfléchi sur son expérience de la vie, adopte une attitude en accord avec ce qu'il a perçu. Ce peut être:

Hélas mon délire
Ne conduit nulle part
Marchons au pas des hommes (p.94)

Que rien ne m'émeuve (p.118).

Dans "Corail", il en va de même. La conscience du "j'ai trop saigné" ravive la soif d'une paix inaccessible, et la constatation consignée dans

Ah nous rongés par ces pleureuses (...)
Et nos amours découragées
Qui n'atteignent plus
Sous le lent passage rythmé
Des solitudes de la mer
La frêle veine bleue de sa tempe

conduit le locuteur à une conclusion qui vise un mode d'exister

dont il reconnaît l'inéluctable obligation. Cette conclusion est d'autant plus importante qu'elle implique les relations du vivant et des morts, sur lesquelles le locuteur ne reviendra plus dans ce recueil.

La strophe finale est donc bâtie à partir d'éléments qui sont complémentaires. D'une part, les morts et leur silence; d'autre part, le locuteur et son coeur. Entre eux, le tumulte aveugle (qui relève du silence des morts) et le ravage (situé dans le coeur du vivant). Au centre de la strophe, le verbe "ravager", à forme passive, marque la nature du rapport entre le vivant et les morts.

La forme superlative "plus nus que la nudité" évoque le dépouillement, la solitude surtout, la faiblesse, le désespèrement, la vulnérabilité (surtout si on le met en relation avec la formule: "soient plus ravagés encore"). Mais cette forme superlative n'est qu'un degré vers une situation plus forte encore (les "plus" se font écho et conjuguent leurs effets). Car déterminé par "aveugle", le "tumulte du silence de tous ces grands morts" prend les dimensions d'une force impitoyable⁸. L'expression "tumulte aveugle" rappelle ces vers

8 Supervielle parle du "silence assourdissant" mais il lui accorde une fonction tout à fait contraire à celle que Grandbois accorde au silence des morts. Supervielle écrit dans "le Portrait":

Je parle durement aux morts (...)
 Pour dominer le silence assourdissant
 Qui voudrait nous séparer, nous les morts et les
 vivants.

des Iles de la nuit:

et moi moi mes morts dans mon dos
 et leurs doigts lourds (...)
 et leur bruit dans mon silence
 et leur effrayant silence dans mon désert (p.55).

C'est là-dessus que porte cette dernière strophe: sur cette douleur extrême qu'éveille dans le coeur l'absence-présence des disparus. Leur silence tumultueux est comparable à l'une de ces grandes forces de la nature qui détruisent tout. Il faut noter l'élargissement qu'opère le dernier vers. Dans la séquence principale, il est question d'un "elle" seulement. Maintenant, il s'agit de "tous ces grands morts". Le poème prend ainsi racine dans le recueil, principalement dans tous les poèmes où il est question des morts. Le "silence" est un élément capital dans l'expérience du locuteur: il est la forme de présence des disparus, celle qui englobe toutes les autres, celle avec laquelle le vivant doit se résigner à composer. "Silence" et "nuit" sont les visages de l'Absence. L'absence silencieuse et nocturne des disparus les dissocie à jamais du vivant⁹.

9 Dans un long poème inédit et -- sous bénéfice d'inventaire plus complet -- unique en son genre, Grandbois imagine les morts:

Je les vois innombrables et pressés en groupes frémissants
 Ils n'ont pas de robes blanches mais on dirait qu'ils sont
 vêtus de blanc
 La lueur étonnante autour de leurs épaules n'éblouit pas
 mais force mes paupières à se fermer (...)
 Ils sont tous sans yeux avec des regards de braise
 incandescente

9 (suite)

Ils ne parlent pas mais s'expriment avec un silence
 étonnant qui pèse comme du plomb fondu
 Je les vois jusqu'au bout de mes yeux (...)

Le locuteur s'adresse à eux ensuite pour savoir s'ils possèdent encore tout ce qui compose la vie humaine:

Et vous les morts avec vos traits indiscernables (...)
 Sourds ô sourds ô vous tendres sourds bénis
 Avez-vous au moins frissonnantes de ferveur des épaules
 pour vos trop lourdes peines
 Avez-vous l'arc du front qui éclate soudain comme une
 lumière dans l'aube d'avril
 Avez-vous des yeux qui se détournent devant vos larmes
 pour vous aider à pleurer
 Avez-vous cette mobilité des lèvres qui captent avec
 une haleine chaude le poison de la souffrance mortelle
 (...)
 Avez-vous cette langue tuée par la pierre sèche des
 détresses épuisées
 Avez-vous ce souci de la lente caresse au ventre éternelle-
 ment mouvant de la seule belle femme aimée de cette
 femme avec le regard pensif coulant (...)
 Avez-vous au moins comme nous cet épouvantable besoin
 de crier parfois au secours
 D'ensanglanter vos genoux sur un sol de pierres
 De déchirer avec des ongles de rage une poitrine
 sous quoi le coeur bat trop violemment (...)
 Possédez-vous cette pourpre ô morts de la source du frisson
 La possédez-vous

Ce long poème (54 vers très amples, comme on peut en juger) est inachevé. Mais dans cet état, il correspond quand même à la strophe 12 de "Corail" où le locuteur, chargé de son destin, ne peut rejoindre la morte. Ici, les morts et leur destin ne peuvent rejoindre le vivant. Et le locuteur les interroge (et s'interroge) pour savoir si leur sort garde quelque chose d'humain.

RIVAGES DE L'HOMME

Un dernier poème se voit investi d'un rôle particulier dans un recueil¹⁰. Il ne peut être lu sans que viennent retentir

10 Il est intéressant de voir comment les critiques parlent d'un dernier poème de recueil.

Jean-Louis Major commence ainsi son commentaire d'"Accompagnement": "Accompagnement est le dernier poème de Regards et jeux dans l'espace. Et cette position a son importance dans une oeuvre dont l'équilibre d'ensemble a été longuement préparé. Accompagnement n'entre dans aucune des sept sections qui découpent le recueil: en fait, il s'impose d'emblée comme le point de rencontre et d'accomplissement de certaines significations sous-jacentes à l'ensemble de l'oeuvre.

Le seul poème avec lequel on puisse concevoir un rapport positionnel est le poème liminaire C'est là sans appui (...) À un malaise, à un mal être, chacun de ces poèmes oppose un mouvement dans l'espace: un "équilibre impondérable" dit le premier poème; des "jeux d'équilibre", dit le dernier. Toutefois, C'est là sans appui se contente d'amorcer le mouvement; Accompagnement met en oeuvre ses ultimes conséquences. Par-delà tout le recueil et à travers lui, ces deux poèmes s'appellent et se répondent." (Le jeu en étoile, p.102-103).

Dans son étude sur Paul-Marie Lapointe, le même critique écrit: "Ainsi J'ai des frères à l'infini, dernier poème du Vierge incendié, en est aussi le premier. Car chaque poème se lit en l'autonomie de son langage mais aussi par tous les autres et à travers eux." (Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, Montréal, PUM, 1978, p.87).

Pierre-Hervé Lemieux, dans son étude Entre songe et parole, écrit: "Le Tombeau des rois (il s'agit du poème) est la grande plaque tournante, l'articulation capitale, "la suprême épreuve" (SE, p.144) et la clef de voûte de toute cette poésie du devenir (...) Avoir situé cette épreuve en fin de recueil est donc plein de signification. C'est en effet vers ce rendez-vous capital que converge toute la série finalisée des textes antérieurs. Si ce XXVII^e poème fournit son titre à tout le recueil, c'est pour bien indiquer que tout ce qui précède tend vers un but précis que ce tout prépare, annonce et attend." (Entre songe et parole. Structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert, Ottawa, EUO, 1978, p.199-200).

en lui les autres poèmes du recueil, leurs significations, leurs valeurs et parfois leurs représentations. Grandbois semblait le savoir. Pour clore Poèmes, publié à Hankéou, il place "O Tourments"¹²; à la fin des Iles de la nuit, il met "Fermons l'armoire", poème que Jacques Brault tient "pour le sommet poétique de Grandbois et pour la clef de toute son oeuvre. Tout s'y trouve: thèmes, prétextes, nuances et modulations préférées, mots et tournures à haute fréquence, etc."¹³. "Cris" termine l'Etoile pourpre par une vaste synthèse de l'expérience du locuteur.

"Rivages de l'homme"¹⁴ donne son titre au recueil qu'il ferme. On peut déjà lui soupçonner un rôle particulier que seul l'examen du poème peut déterminer avec précision; mais que "Rivages de l'homme" soit le seul avec "le Silence" à être mis au compte du "nous" de la collectivité humaine, laisse prévoir une réflexion sur le destin humain.

12 Dans la réorganisation que suppose l'intégration de Poèmes aux Iles de la nuit, "O Tourments" garde une place privilégiée: il ouvrira le recueil.

13 Alain Grandbois, Seghers, p.83.

14 Poèmes, p.139-141. Nous n'avons trouvé aucun manuscrit de ce poème.

La forme, le contenu, la représentation centrale de cette réflexion sont en puissance dans la première strophe du poème. La logique de cette strophe est celle des mots tout autant que celle des choses représentées. En effet, le rythme et les sonorités de "Longues trop longues" se prolongent dans "profondes", que "trop parfaits" poursuit à sa manière. "Voûtes exagérément profondes" décompose et recompose "ténèbres voraces". "Cercles" reprend "voûtes" et tous les deux donnent forme à "ténèbres". Les trois expressions mettent en place la perception d'un emprisonnement inexorable, d'un encerclement fatal et parfait.

Une semblable perception ouvrirait "Libération". Le "cachot dévorant", le "très bien muré" disaient clairement la conscience d'un emprisonnement parfait. Cette forme de langage, nous la retrouvions encore au début du "Silence" et de nombreux autres poèmes du recueil. Elle est le signe et la forme d'une perception qui s'impose à la conscience du locuteur. Souvent, ce qui est perçu est une situation où le locuteur est en état de passivité. D'où ces épithètes qui signalent l'activité de l'agent extérieur: "voraces", "dévorant", "triomphateurs", "lancinant", etc. Il arrive parfois que la situation perçue soit heureuse, comme au poème "les Absentes":

Verte odeur du vent
Frôlement des jours

Ce langage procède par phrases nominales, par juxtapositions, par appositions souvent métaphoriques; les sonorités et le rythme créent des équivalences entre les images. C'est peut-être la forme la plus significative du recueil, celle qui l'éclaire en révélant son mouvement constant, celui d'une écoute de la conscience. Plutôt que de vouloir donner une image de la réalité et de trouver là sa logique et son mouvement, le poème se modèle plutôt sur ce qui naît dans la conscience, sur ses remous et sursauts. Ainsi, dans cette première strophe de "Rivages de l'homme", la situation naît comme vision-perception; l'activité extérieure exercée sur la conscience ne se traduit pas par des verbes mais par des épithètes elles-mêmes modifiées par des adverbes. Parmi ceux-ci, le "trop" porte souvent la réaction de la conscience, comme c'est le cas ici, et sert de lien entre les différentes parties du poème. Ce qui correspond à la réaction notée par "longues trop longues" et "trop parfaites", en ce début de "Rivages de l'homme", est le sursaut de la conscience, le souhait qui occupe toute la suite du poème et dont la formulation va provoquer une profonde disjonction entre cette strophe et la suite des autres. Car dès le début de la seconde strophe, le souhait prend corps et c'est lui qui désormais accaparera le champ de la conscience et du poème. La première perception aura été le choc détonateur.

Une reprise formant inclusion fait des strophes 2 et 3
la formulation du souhait:

Qu'une seule colonne
Nous soit enfin donnée (...)
Cette frêle colonne d'allégresse (...)
Qu'elle lui soit enfin donnée

Le mouvement est précis. Les sonorités de l'attaque: "Qu'une seule colonne" modèlent la première partie de la strophe: "Qui ne jaillisse pas...", "Qui pour une seule fois"; après quoi, "du" et "de", par leur parallélisme de sens et de fonction (ils orientent vers l'idée d'origine de la colonne), mènent la strophe à son terme, par le moyen de ces autres "de" marquant cette fois la définition des termes qu'ils déterminent: "homme", "fièvre", "incantation". Ensuite l'anaphore du "parmi" et du "sans", dans la strophe suivante, conduisent jusqu'à la reprise du début en "Qu'elle lui soit enfin donnée" où se réentendent les sonorités de "Qu'une seule colonne". L'inclusion est à la fois rythmique, phonique et sémantique.

L'image centrale du poème, celle de la "colonne", n'est pas nouvelle dans la poésie de Grandbois. Les Iles de la nuit en offrent quelques exemples. Dans "les Tunnels planétaires", les souvenirs prennent forme de "hautes colonnes de joie" mais pour s'écrouler sous l'action d'un feu destructeur" (p.20). Ailleurs, comme dans "Parmi les heures", il s'agit du jour "coulant entre les colonnes des nuits comme un fleuve clair" (p.28). Dans "Pris et protégé", les "colonnes du ciel" sont

un élément de mise en place des forces qui s'exercent sur le locuteur (p.36). Dans le contexte amoureux de "Pâleur étincelante", les colonnes, parmi "les miraculeux enchantements", se dressent parfaites "comme les géométries totales" (p.65). De ces emplois, il ressort que les colonnes sont un élément de représentation de la situation où est impliqué l'homme. A chaque fois, un autre terme, "ciel", "jour", "joie", "géométries", vient leur donner sens et valeur. Et l'emploi de la "colonne" est toujours relié à une fonction: "s'écrouler", "presser", "se dresser".

Dans Rivages de l'homme, la représentation est plus complexe puisque des attributs humains sont appliqués à la "colonne". Ainsi dans "Ah Terre rongeuse", la "colonne" subit l'assaut de "ce haut jet droit / De fleur de cristal émerveillée" ou des "lys verticaux de demain". Ils l'ébranlent; "blessée", elle bouleverse, à son tour, le ciel. Dans "Corail", la morte, s'évadant au-delà de ce monde, tient dans ses mains "Deux longues colonnes de cristal", éléments de triomphe.

Ici, la colonne n'est pas possédée; elle est désirée. La suite du poème permet de mieux saisir la signification de la représentation. Lors du premier emploi, l'image de la "colonne" s'oppose globalement aux "longues ténèbres voraces", aux "voûtes exagérément profondes", aux "cercles trop parfaits". Le second emploi la définit par l'"allégresse". Le dernier

emploi est le plus significatif de tous, car le terme est sujet d'un verbe, "s'élever", et d'une valeur, "libératrice", qui vient en préciser la fonction.

Le souhait du don de la colonne est d'abord précisé par une opposition entre "miracle" d'un côté, et "sourde terre", "mer", "ciel", "mains d'homme" de l'autre. Opposition renforcée par la synonymie des verbes "jaillisse" et "surgisse" qui commandent ces termes. "Donner" pourrait laisser entendre que quelqu'un de l'extérieur exauce le souhait de l'homme. L'opposition porte précisément sur le refus de cette interprétation: "Qui ne jaillisse pas du miracle". Ce dernier terme, dans l'acception commune, a valeur religieuse et suppose une intervention d'une puissance transcendant les forces de l'homme. Par là même il s'oppose aux autres termes qui forment bloc et décrivent la totalité du cosmos, fixant ainsi l'origine de la "colonne" dans le lieu de l'homme. "Ciel" par sa relation aux deux autres termes n'a pas de valeur religieuse, ce qui renforce par contre-coup celles du terme "miracle".

La dernière partie de l'opposition met en évidence le terme "homme". Deux expressions l'entourent: d'une part, "belles mains fortes", d'autre part "de fièvre trop franche...". L'allitération met en rapport "fortes" et "fièvre trop franche" comme si la force de ces mains était liée directement liée à cette ferveur issue

De son long voyage insolite
A travers l'incantation du temps.

Le terme "homme" est fortement particularisé, presque singularisé. C'est un homme, cet homme. Pourtant, l'expression garde toute son extension. C'est de la collectivité humaine qu'il est aussi question.

La strophe suivante reformule le souhait et l'insère dans une définition du destin humain dont la tonalité justifie la valeur qui sera attachée à la colonne et prépare aussi un revirement dans le poème.

La synonymie de "voyage" et de "périple" joue comme point de jonction des deux strophes. Mais leur caractérisation est totalement différente. "Pitoyable" est de valeur opposée à "incantation". Il met de l'avant le difficile destin de l'homme. Les vers suivants, unis par cette rime antérieure que constitue l'anaphore, unis aussi par le rapprochement des termes "vie" et "mort" placés en fin de vers et soudés comme l'expression d'une seule réalité, ces deux vers donc donnent figure concrète au "pitoyable périple": "mirages", par ses connotations d'illusions insaisissables ("O tourments plus forts de n'être qu'une seule apparence"), s'oppose à "grottes prochaines" dont le caractère immédiat et concret s'impose trop puisqu'il s'agit de la mort. Cette représentation du destin humain modèle de l'intérieur le vers suivant: "frêle colonne" exprime un doute issu directement des trois vers précédents; "colonne d'allégresse", par contre, constitué un sursaut de la conscience qui précise par rapport au "pitoyable périple" une valeur

du don de la colonne. Les vers suivants

Polie par des mains pures
 Sans brûler de ses fautes.
 Sans retour sur le passé

opposent les valeurs de purification et d'innocence souhaitées (qu'ils unissent à "allégresse") aux "fautes" et au "passé" qui deviennent aussi des éléments du "pitoyable périple"¹⁴.

Ces deux strophes forment un ensemble fortement charpenté: le souhait, répété, en est l'armature soutenant les valeurs qui viennent se greffer à la représentation de la "colonne". Le souhait est formulé à nouveau aux strophes 5 et 6; cependant il est alors englobé dans un ensemble plus vaste. Entre ces deux ensembles, intervient la quatrième strophe, syntaxiquement indépendante. De sorte que le poème présente une architecture parfaite dans sa symétrie: la première strophe, brève; les strophes 2 et 3 formant bloc; puis la quatrième en plein centre du poème; ensuite les strophes 5 et 6 étroitement unies et correspondant aux strophes 2 et 3; enfin, la dernière strophe, brève, sommet du poème.

La strophe 4 est en disjonction avec les deux strophes précédentes. D'autre part elle se situe dans leur prolongement.

14 Jacques Brault, après avoir cité cette strophe, écrit: "Tout cela dit une conscience blessée dans le sentiment irréductible d'être au monde; et dans la fermeture même de la négativité, l'espérance s'ouvre en termes de salut." (Alain Grandbois, Seghers, p.83).

Elle constitue une explicitation de la saisie initiale à la lumière de ce qui perce dans l'énoncé du destin de l'homme. Les représentations du début suggéraient un encerclement fatal. Le présent énoncé est plus net. La préposition "contre" ordonne les réalités: d'un côté, le "rouet du deuil", allusion aux Parques qui filent et tranchent le fil de la destinée humaine. C'est l'image de la mort. De l'autre, la révolte ("cris", "secours du ping") ou l'amour se perdant dans les bonheurs illusoires. Entre elles, les négations qui viennent délester des attitudes de toute importance face à la mort. C'est affirmer clairement que toute force positive est anéantie par la mort (ce qui constitue une reprise en termes directs des observations du poème "le Silence"). Ce qui apparaît dans cette strophe, s'inscrivant à la suite de l'énoncé du souhait, c'est l'impossibilité du souhait qui doit alors se transformer en exigence.

Les trois dernières strophes du poème constituent un ensemble très articulé. Le "mais" initial de cette partie signifie un renforcement de l'idée. Car l'exigence qui va se formuler ne vient pas annuler le souhait; au contraire, elle s'appuie sur lui.

Les strophes 5-6 en revenant aux données du destin humain conduisent la représentation de la colonne à sa signification la plus précise, car ce sont toujours les valeurs du "pitoyable périple" qui relancent le souhait.

La strophe 5 rend un son connu car elle reprend le vocabulaire des poèmes des Iles de la nuit concernant la collectivité humaine. "Le fléchissement du geste", "les ruses pathétiques" retrouvent le ton du poème "Parmi les heures" (p.25-28), tandis que la suite de la strophe rappelle avec insistance le grand poème "Ah toutes ces rues" (p.67-73). Les données qui s'y accumulent disent, comme l'écrivait Jacques Brault, "une conscience blessée dans le sentiment irréductible d'être au monde". Elles disent la difficulté de ce qu'est vivre. Aussi ne sent-on pas une condamnation du destin, dans ces strophes, comme dans le poème d'ailleurs. "Pathétiques" rejoint "pitoyables": les deux épithètes marquent une émotion intense et pénible à la vue des conditions d'existence de l'homme. C'est la même réaction que porte la représentation des "rivages de l'homme". "Poison des routes", "glace des villes noires" décrivent une situation pénible; les images cosmiques

... la pluie le vent
Balayant les rivages de l'homme

portent la désolation des "rivages désertés" ("Poème 16"). "Rivages" se prolonge dans la paronomase "ravage/naufnage" où la "nuit" (autre figure du destin humain) devient l'équivalent de l'espace dangereux ("naufnage") de la mer. L'anaphore unit en un même tableau "le naufrage", "ce trop vif battement de son artère" et "la forêt de son éternité": cette dernière représentation acquiert des valeurs analogues à celles

des vers précédents: celles de péril et d'angoisse. L'"éternité" comme la "nuit" devient un lieu où l'homme s'égare et périt.

Ce moment de grande intensité (dans les représentations et dans le rythme - devenu ternaire) produit la formulation la plus précise du souhait même s'il est enveloppé dans l'hypothèse de sa réalisation: comme si le sentiment de son impossibilité permettait au locuteur d'aller au bout de sa pensée: le terme "colonne" est précédé de "s'élevait" et suivi de "libératrice". Les deux termes déjà significatifs sont suivis et déterminés à leur tour par la comparaison¹⁵:

Comme un immense geyser de feu
Trouant notre nuit foudroyée

"Feu trouant" et "foudroyée" se répondent, même phoniquement, comme l'action et le résultat de l'action. Les termes s'accroissent pour livrer toutes les valeurs essentielles de la représentation de la colonne qui s'élève; "geyser de feu"

15 "Colonne" rapproché de "geyser de feu" fait penser à ces textes de la Bible (dont Grandbois était un fervent lecteur), au livre de l'Exode plus précisément où les Hébreux voyageant de nuit sont précédés et guidés par une colonne de feu, symbole de la présence de Dieu. On ne peut affirmer avec certitude que cette représentation vienne d'une telle lecture. Mais ce ne serait pas étonnant dans un poème où l'humanité et Dieu sont en relation. Cependant, l'image aurait été adaptée. Il est demandé ici qu'elle jaillisse des seules puissances de l'homme, contrairement à la colonne de feu biblique qui est proprement miraculeuse.

prend sa valeur par rapport à "nuit". La libération est donc une destruction ("trouant", "foudroyée") de toutes les valeurs de nuit ("mort", "fautes", "passé", "fléchissement du geste", "villes noires", "nauffrage") qui s'attachent au destin de l'homme. "Nuit" comme représentation est donc la Mort et toutes ses formes dans le destin humain (ce qui rejoint la première séquence du "Silence").

Mais sous l'influence de la strophe 4, ce souhait est intégré à une forme hypothétique: la conscience de plus en plus vive du destin humain soumis à la mort contrebalance le souhait de telle façon qu'elle en révèle l'impossible réalisation. Et, en cette fin de poème, les deux éléments vont de pair. La formulation du souhait est menée à son terme (et le souhait à son plus fort degré) malgré cette conscience qui dit son impossible réalisation par les "deux belles mains fortes / D'homme".

Cette situation se résout, à la dernière strophe, en un dépassement que doit faire le locuteur. A la première séquence du "Silence", la perception de la domination de la mort conduisait à une constatation teintée de désespoir surtout à la vue de l'humanité écrasée par les forces de mort. Ici - et c'est en quoi "Rivages de l'homme" correspond au "Silence" - le locuteur ne s'en tient pas à sa constatation. Le souhait, même s'il est entravé et parce qu'il l'est, provoque une réaction encore plus forte: le locuteur, fort de toute la

collectivité humaine ("Avec nos bouches marquées d'anonymat"), s'adresse à Dieu même comme au suprême recours.

Le vers "nous exigerions cependant encore" traduit une nécessité intérieure plus forte encore que le souhait. "Cependant" est tourné vers le souhait à quoi il oppose l'exigence vers laquelle "encore" est tendu. Les deux mots marquent le passage d'une réalité insuffisante à la seule efficace, nécessaire et indispensable. "La plus véhémence maladresse" forme une association de mots apte à faire ressortir la nécessité de l'exigence. En réalité, "véhémence" s'applique surtout aux cris, mais qu'elle caractérise. "maladresse" traduit une poussée irrésistible. L'objet de cette exigence ferme le poème: "Le dur oeil juste de Dieu". Les mots courts, la correspondance des [d], la présence du yod dans "oeil" et "Dieu" font un vers dur comme les cris ("Nous lèverons nos bras dans des appels durs comme les astres", dans "Parmi les heures"; p.28).

Que faut-il entendre par "le dur oeil juste de Dieu" ? Est-ce le Dieu intransigeant et justicier ? Mais une telle attitude ne serait possible que contre l'homme. "L'oeil de Dieu", symbole de la Connaissance divine, est exigé non contre l'homme mais contre la mort. "Dur" véhicule peut-être l'idée que Dieu est responsable du destin humain et de la Mort, mais "juste" ajoute l'idée que Dieu fera justice à l'homme et fera justice de cette Mort dont la présence réduit le souhait de la "colonne

libératrice" à n'être toujours qu'un souhait" "parmi (le) pitoyable périple" de l'homme.

La représentation de la "colonne" qui est au centre de ce dernier poème du recueil prend le relais de ces "Tours chancelantes et pourtant dressées / Dans un courage surhumain" dont parlait le locuteur dans "le Silence". On retrouverait dans "la Route secrète", dans "Libération"; dans "Ah Terre rongeuse", dans "l'Ombre du songe", dans "les Trois cyprès", dans "les Absentes" et dans "Corail" enfin, de nombreux passages qui rejoignent la perception du destin humain telle que la livre "Rivages de l'homme". Que ce soit le destin du locuteur, comme dans "Corail", ou celui de la communauté humaine comme ici, toujours le destin est un "pitoyable périple", où ne manquent pas les efforts pour vaincre les forces de mort, mais ces efforts reviennent sur le locuteur en blessures mortelles. Ce destin humain, le dernier poème du recueil l'assume et l'intègre dans une réflexion qui justifie l'attitude finale consignée dans les derniers vers.

Et cela vaut tant pour le destin personnel du locuteur que pour la collectivité humaine. Tous deux se rejoignent dans leur effort pour dépasser la mort. "Rivages de l'homme" est la résolution de tous les poèmes du recueil.

CONCLUSION

En 1944, l'année même de la parution des Iles de la nuit, Grandbois annonçait un autre recueil: Passage de l'homme. Les témoignages sont formels:

Le poète Alain Grandbois doit faire paraître dans quelques mois un autre recueil de vers, qui portera, nous dit-on, le beau titre suivant Passage de l'homme¹.

Avant de terminer cette entrevue, Grandbois nous dit qu'il publiera un jour prochain un autre recueil de poèmes sous le titre "Passage de l'homme". Il avait d'abord choisi un autre titre, celui de "Rivages de l'homme" mais ce titre avait déjà été employé par Léo Larguier pour un livre de souvenirs sur sa vie parisienne. Le second titre choisi vient aussi d'être employé par un nouvel auteur du Sud de la France mais Alain Grandbois est bien résolu à en tenir à celui-là².

Quand le recueil paraît, quatre ans plus tard, en 1948, il porte le titre Rivages de l'homme.

1 Roger Duhamel (sous le pseud. de Paul Laliberté), "Echos", dans le Bloc, 14 oct. 1944, p.4, cité par Jacques Blais dans Présence d'Alain Grandbois, p.145.

2 André Langevin, "Alain Grandbois", dans Notre temps, 22 mars 1946 p.2, cité par Jacques Blais, op. cit., p.145-146.

Or la Bibliothèque nationale du Québec possède, parmi les manuscrits du "Fonds Alain Grandbois", un dossier intitulé Passage de l'homme (204/1/27). Afin de mieux caractériser Rivages de l'homme, nous voudrions interroger ces manuscrits. Que représentent-ils ? et, par comparaison, que nous apprennent-ils du recueil Rivages de l'homme ?

Le rapprochement des deux dossiers démontre que les poèmes de Rivages de l'homme ne viennent pas tous de Passage de l'homme. D'après nos recherches, sept seulement des dix-huit poèmes qui composent le recueil publié viennent de Passage de l'homme³. Les manuscrits des onze autres poèmes, quand nous les avons retrouvés (nous n'avons rien trouvé pour "Poème 16" et pour "Rivages de l'homme"), portent la mention Rivages de l'homme ou ne sont coiffés d'aucun titre d'ensemble.

Le dossier Passage de l'homme comporte au moins 27 titres, et la très grande majorité d'entre eux sont coiffés des initiales P(assage) de l'H(omme). Certains poèmes sont datés: "Voix tombant de la nuit" (1934), "J'aimais les êtres et ma propre vérité" (30 juillet 1939), "Nous nous enfonçons prodigieusement

3 En fait, neuf poèmes de Passage se retrouvent dans Rivages. C'est que dans "Corail", trois poèmes de Passage ont été fusionnés.

dans la nuit" (2 août 1939), "Ton sourire soudain" (9 octobre 1939⁴), "Tu étais la force et les colonnes et la voûte" (janvier 1940), "Le soir s'infiltré et tombe" (1940).

On trouve dans ce dossier le texte des vingt-trois premiers vers de "Ah toutes ces rues"⁵, de même que le manuscrit fortement corrigé des huit derniers vers du poème "le Rêve s'empare". La présence de ces deux manuscrits nous amène à nous demander si ce projet de recueil n'était pas antérieur à celui des Iles de la nuit ou du moins simultané.

Aux titres que contient le dossier Passage de l'homme, il faut ajouter trois autres documents⁶: "la Capitale déchirée", un manuscrit de "la Route secrète" qui s'intitulait alors "la Route invisible", et un extrait de poème, "Que le ciel", qui sera intégré à "Libération".

Certains poèmes d'abord destinés à Passage de l'homme ne seront intégrés à Rivages de l'homme que profondément transformés. C'est le cas des "Grandes orgues anciennes", des trois poèmes "Musiques", "l'Attente", "Ce sang de l'agneau" qui fusionneront pour donner "Corail". C'est le cas aussi de

4 La Bibliothèque nationale a lu "9 octobre 1959", mais 1939 demeure la lecture la plus plausible.

5 On retrouve des manuscrits de "Ah toutes ces rues" en 203/1/33, en 204/1/34 et en 204/1/34B.

6 La "Capitale déchirée" et "la Route invisible" sont coiffés des initiales P de l'H mais sont classés en 204/1/31. "Que le ciel" est classé en 204/8/.

"l'Enfance oubliée" qui sera transformé en "Chrysalide".

"Chrysalide" sera publié dans Rivages de l'homme tandis que sa version première sera publiée dans l'Etoile pourpre. Par ailleurs le poème "Noces"⁷, qui, sous le titre "Naissance", était destiné à Rivages de l'homme, ne sera pas retenu et paraîtra dans l'Etoile pourpre.

Le recueil qui devait paraître "dans quelques mois" en 1944 ne verra pas le jour avant 1948. Et ce sera alors Rivages de l'homme. Il faut en conclure que Passage de l'homme a cédé la place à une autre organisation dont nous percevons déjà quelques indices dans ce qui a été dit plus haut. En scrutant davantage les manuscrits de Passage de l'homme et en nous servant des Iles de la nuit comme autre point de référence⁸, essayons de tracer une vue d'ensemble du recueil Rivages de l'homme pour mieux définir sa spécificité.

Nous ne trouvons pas, dans Rivages de l'homme, de poèmes comparables à "Ah toutes ces rues" (et nous savons que ce poème fut déplacé dans les Iles de la nuit) ou à d'autres poèmes comme "les Lois éternelles", "les Tunnels plané-

7 Le fonds Grandbois possède plusieurs manuscrits de ce poème. Ce qui semble le premier jet est classé en 204/1/8.. En 204/1/31, on trouve le poème sous plusieurs titres: "Plongée", "Naissance", "le Retour" (ce dernier titre comporte six copies: l'une d'elles voit son titre remplacé par "Noces" et comporte la finale actuelle).

8 Il ne s'agit pas ici d'établir une comparaison serrée entre les deux recueils. Ce ne seront que les caractères communs et principaux des poèmes qui seront mis à contribution.

taires", "Pâleur étincelante", "les Glaïeuls" ou "Pris et protégé". Pourtant, Passage de l'homme comportait quelques poèmes analogues. Citons: "J'aimais les êtres et ma propre vérité", "Le soir s'infiltré et tombe", "Tous venaient dans une clameur insensée", "la Châtelaine trop belle et nue". Et même certains poèmes de Rivages de l'homme auraient pu leur ressembler: "le Silence" dans sa deuxième séquence, "Corail" dans sa séquence centrale, "Poème 16", pour ne nommer que ceux-là. Tous les poèmes de Passage de l'Homme et des Iles de la nuit que nous avons indiqués ont en commun de rapporter une expérience formulée pour elle-même. Ils emploient tous l'imparfait de la narration (ou le présent comme "Pris et protégé"). Aucune de ces expériences n'est explicitement rattachée à une réflexion actuelle du locuteur, liée à l'énonciation.

Or c'est justement la présence de cette réflexion qui distingue les poèmes de Rivages de l'homme et qui vient expliquer pourquoi les poèmes de Passage de l'homme n'ont pas été intégrés au recueil. Pour reprendre les exemples donnés plus haut, le cataclysme de la guerre, dans "le Silence", est étroitement rattaché à une réflexion sur le destin humain. "Corail" présente encore un cas plus révélateur. Nous savons que la partie centrale de ce poème provient d'un poème de Passage de l'homme intitulé "l'Attente"; or ce poème ressemblait beaucoup à celui des Iles de la nuit, "le Rêve s'empare";

il aurait pu être traité de la même façon. Au lieu de cela, il est fusionné avec deux autres poèmes: "Musique" et "Ce sang de l'agneau", qui forment un cadre dont le contenu est précisément la réflexion actuelle du locuteur sur son destin en relation avec l'éloignement infranchissable de la disparue. L'expérience de la recherche de la mère, dans "Poème 16" est pareillement enracinée dans la réflexion actuelle du locuteur sur cette même expérience dont il dévoile la portée et les dimensions proprement métaphysiques. On comprend maintenant pourquoi les poèmes que nous avons nommés et qui appartiennent à Passage de l'homme n'ont pas été intégrés à Rivages de l'homme. Ils ne correspondent pas à ce que l'auteur est en train de faire dans Rivages de l'homme. Ils appartiennent plutôt à la manière et à l'univers des Iles de la nuit.

Rivages de l'homme, en tous ses poèmes, comporte cet aspect de réflexion actuelle du locuteur, au point que cette donnée est une dimension fondamentale et spécifique du recueil. L'expérience se présente souvent non comme un fait mais comme un ensemble de données ("le Silence", "la Route secrète", plusieurs passages de "Libération", "Poème 16", "Rivages de l'homme") qui s'imposent à la conscience et la provoquent. Ce sont alors les formes nominales qui prévalent. L'expérience prend aussi la forme d'une saisie subite et en quelque sorte intuitive d'une situation (le début de "Libération", de "Ah Terre rongeuse", de "Demain seulement", du "Cerceau", de "Rivages

de l'homme"). Quand l'expérience se présente comme un fait (passé ou présent), la réflexion se traduit souvent par des articulations logiques précises dans le poème: "mais", "pour-tant", "car"; par l'opposition des temps verbaux; par l'alternance des phrases verbales et des phrases nominales. Même si on croit qu'il s'agit d'une pure expérience, comme dans "le Cerceau" ou dans "Chrysalide", on s'aperçoit que la réflexion se traduit par l'approfondissement de l'intériorité du sujet des actions rapportées. Ainsi, la première marque distinctive de Rivages de l'homme est constituée par cette réflexion actuelle du locuteur, liée à son énonciation. C'est elle qui explique que le recueil Rivages de l'homme soit le recueil du "je": en effet, le "je" locuteur est partout présent, même s'il semble absent comme dans "Chrysalide" ou s'il s'inclut dans le "nous" collectif comme dans "le Silence" et dans "Rivages de l'homme".

Préciser les objets de cette réflexion nous aidera à mieux définir le recueil. Le premier objet, le destin humain, apparaît dans sa pleine perspective dès la première séquence du "Silence". En effet, à la considération de l'ordre cosmique et de l'ordre humain, le locuteur aboutit à cette remarque que l'opposition de la vie face à la mort est pratiquement inutile. Dans "Rivages de l'homme", qui correspond au "Silence", une strophe reprend cette donnée dans un contexte différent:

Les cris n'important pas
 Ni le secours du poing
 Contre le rouet du deuil
 Ni le regard angoissé
 Des femmes trop tôt négligées... (p.140).

"Jours tapis devant la mort" (p.89), telle pourrait être une description métonymique du destin humain. Dans l'ensemble du recueil, cette certitude que la mort est le dernier mot vaut tant au plan universel qu'au plan subjectif du locuteur. La mort, ici, n'est pas toujours la mort physique, mais toutes les formes que peut prendre la mort: dégradation cosmique, cataclysmes provoqués par l'homme, trahisons de l'amour, faiblesse essentielle du souvenir, caractère inaccessible du passé, destin de bonheur fallacieux.

La réflexion sur le destin humain se ferme souvent par des formules descriptives qui sont autant de jugement globaux actuels: "Cette prison mortelle" (p.99) met fin à l'énumération des différentes composantes du destin humain dans "Libération"; "Elles sont mortes" (p.107) ferme brusquement l'évocation des mères en leur rieuse jeunesse et fixe leur sort dans "Ah Terre rongeuse;

Je sais ah je sais
 L'auguste caprice
 Du nombre fatal (...)
 Pourquoi poursuivre le jeu
 Quand tout nous égorge (p.117, 118)

sont des formules qui, dans "l'Ombre du songe", indiquent bien la perception qu'a le locuteur du destin de l'homme. Et le

dernier poème, "Rivages de l'homme", accumule les expressions déterminant le destin humain collectif.

Le locuteur voit son propre destin de semblable façon. Une formule revient souvent pour le caractériser: sang et blessures: "Mes amours se perdent / Aux sangs de ma vie" (p.93), "Je porte mes blessures" (p.94), "Un sang rouge comme appri-voisé" (p.99), "Mais cependant saignant / Par toutes ces blessures impérieuses" (p.127), "J'ai trop saigné" (p.135), "Ce sang trop souvent sacrifié / Ces blessures sans cesse répétées" (p.138). De nombreux facteurs forgent ce destin: tout d'abord le locuteur participe au destin de tous les hommes; puis, il y a sa propre mort qui s'impose avec une certitude paralysante; s'ajoutent la solitude créée par l'absence des belles disparues, le ravage causé dans son cœur "par le (tumulte aveugle / Du silence de tous ces grands morts" (p.138). Une strophe de "Corail" est particulièrement explicite:

Ce sang trop souvent sacrifié
 Ces blessures sans cesse répétées
 Ces chères tendresses imaginaires
 Ces signes dérisoires
 D'une fatale interrogation
 Ces routes d'étoiles ouvertes
 Ah nous rongés par ces pleureuses
 Aux doigts bagués de cardinal décédé
 Et nos amours découragées
 Qui n'atteignent plus
 Sous le lent passage rythmé
 Des solitudes de la mer
 La frêle veine bleue de sa tempe (p.138).

Cette réflexion n'est pas pure contemplation; elle aboutit à des attitudes précises. Par rapport au destin humain collectif,

l'attitude globale du locuteur est inscrite dans le premier poème et dans le dernier, "le Silence" et "Rivages de l'homme", qui se trouvent ainsi à servir de cadre au recueil. Le premier enregistre le désespoir collectif; au dernier, cette perception déclenche le souhait de la "colonne libératrice", souhait qui sous l'aiguillon d'une saisie renouvelée de la toute puissance de la mort, se mue en véhémence exigence du "dur oeil juste de Dieu" (p.141).

Face aux composantes de son destin personnel, les réactions du locuteur sont variées: elles vont du refus au désespoir, à la résignation, à la volonté de stoïcisme, à la tentation du suicide. Face à sa propre mort, le locuteur réagit de façon plus nette: il tente d'abord de la libérer (p.99), puis il la refuse violemment (p.110), mais en formulant un projet de vie dont la plénitude s'inscrit dans le même demain que sa mort, il parvient à trouver dès à présent l'acceptation de celle-ci (p.112). On retrouve une semblable acceptation de la mort quand le locuteur établit le lien entre l'amour et le "grand silence inexorable" dans "l'Aube ensevelie".

On constate que le locuteur ne personnifie jamais sa propre mort ni la mort, comme il le faisait dans les Iles de la nuit, au poème "Nos songes jadis", ou comme le locuteur le faisait dans un poème de Passage de l'homme:

Non non belle impure non
 Tu ne viendras pas rôder
 Les mains allumées
 Autour de ma chair d'agonisant
 Nous sommes quelques-uns
 A pouvoir soutenir d'un oeil lucide
 et sans défaillance
 Le vide ridicule
 De tes orbites de carnaval
 Avant que ta force ne nous y contraigne
 Par tes manèges de sorcière

Tu ne m'auras qu'à l'instant même
 A cette fraction de seconde extraordinaire
 Qui me fera d'homme vivant de mille vies
 Ce cadavre trop chaud pour être un vrai cadavre
 Je te baiserais là toi stupéfaite
 Occupée ailleurs
 Le reste n'appartient qu'à Dieu et à moi >

Mais pour le moment sache-le
 Je suis mon propre dieu

Proie pendue au cou de tes propres victimes
 Faiseuse d'anges fanés
 Cloche de suaires humides
 Tu te nourris de lumières de cierges
 Tu te revêts de tuniques de nuit
 Tu ne respirez que l'odeur des larmes
 Tu habites... 9

Il y a dans ce poème une personnification de la mort et une attitude du locuteur qui sont absentes de Rivages de l'homme¹⁰. Ce affrontement et ce mépris ou cette fierté du vivant face à la mort sont une réaction quasi instinctive; dans Rivages de l'homme la réflexion provoque une autre sorte de réaction.

9 Le poème est inachevé.

10 Mais qu'on retrouve en un manuscrit dont le premier vers "J'entrerais chez toi par effraction ô mort" se poursuit par:

Je sais que tu m'auras comme tous les autres
 Mais tu m'auras à mon heure
 A l'heure même de mon choix (204/1/10).

La réflexion ne naît pas seulement des données de l'expérience; elle est aussi mise en branle par le souvenir. La réflexion trouve alors son second objet: le souvenir lui-même ou l'objet du souvenir, la femme, dans la plupart des cas. Or, à propos de la femme, on constate qu'on ne trouve plus, dans Rivages de l'homme, de poèmes comme "Au delà ces grandes étoiles ouvertes", "le Feu gris", "Ce ciel vert d'étoiles", "Ce feu qui brûle", "O Fiancée", "Que surtout mes mains". Pourtant Passage de l'homme contenait quelques poèmes qui se rapprochaient beaucoup de ce groupe. Parmi eux: "Nous nous enfoncebns prodigieusement dans la nuit", "Mes deux genoux", "Je descendais ce sombre fleuve", "J'ai honte de te voir", "Tu étais la force", "Ton sourire soudain". Ces poèmes et ceux des Iles de la nuit ont un point commun: l'inscription, dans le discours du poème, de la relation du locuteur à la Fiancée, relation qui se formule par le jeu des pronoms "je"- "tu".

A l'examen, on se rend compte que cette relation n'existe pas dans Rivages de l'homme. On peut passer en revue tous les poèmes du recueil, toujours on y trouvera le pronom de la troisième personne: la femme particulière n'est pas présente, ou n'est pas sentie comme présente, à l'instance du discours. Depuis "la courbe ~~que~~ de sa hanche", du premier poème, jusqu'à "la frêle veine bleue de sa tempe", au dix-septième, toujours la femme est désignée par le pronom¹¹. Une seule fois

11. Les manuscrits ~~montrent~~ montrent que tous les poèmes qui comportaient un "toi" ont été retouchés; le "toi" est devenu un "elle".

dans "l'Aube ensevelie", le "tu" est conservé, mais la relation des amants entre eux (je-tu) s'estompe au profit de leur relation commune (nous) au "grand silence inexorable".

Cependant, il faut apporter une nuance à l'affirmation du paragraphe précédent: le vocatif, adressé à la femme, est par deux fois présent dans le recueil et c'est lui qui nous livre une clé de cette présence massive du pronom "elle". La première occurrence apparaît dans "Libération": "O Belle aux yeux morts" (p.99), la seconde, dans "Ah Terre rongeuse": "O belles Mortes adorées" (p.108). Encore ici, c'est le seul vocatif du poème. Nous reviendrons plus bas sur cette relation aux morts. Pour le cas présent, ces deux vocatifs nous enseignent que si la femme est un "elle", dans Rivages de l'homme, c'est qu'elle est d'abord la disparue ("l'Ombre du songe", "Poème 16", "Corail"); en d'autres poèmes, la femme n'est présente que par le souvenir qui n'est que la présence d'une absence; d'où la distance ressentie et exprimée par le pronom de la troisième personne ("Poème 5", "le Tribunal", "le Cerceau"); ou bien la femme appartient à l'avenir comme dans "Demain seulement". Dans l'instance du discours, la femme n'est donc pas présente. Le locuteur est seul, livré à sa réflexion. Cet éloignement de la femme, dû autant à sa situation qu'à la réflexion du locuteur, et traduit par le pronom de la troisième personne, constitue, croyons-nous, une caractéristique de Rivages de l'homme par rapport aux Iles de la nuit et à Passage de l'homme.

Une troisième caractéristique du recueil lui vient d'un autre objet de réflexion qui occupe une très grande place: la relation du locuteur avec les morts. De ce point de vue, Rivages de l'homme poursuit et amplifie considérablement un poème comme "C'est à vous tous" (p.32-33) et surtout un passage du poème "Ces murs protecteurs":

et moi moi mes morts dans mon dos et leurs doigts
lourds
et ce nombre fatal
et leur bruit dans mon silence
et leur effrayant silence dans mon désert (p.55).

On entend un écho de ces vers dans la fin de "Corail":

Il nous faut que nos coeurs
Plus nus que la nudité
Soient plus ravagés encore
Par le tumulte aveugle
Du silence de tous ces grands morts (p.138).

Il est un autre poème des Iles de la nuit dont nous retrouvons trace dans Passage de l'homme: il s'agit de "le Rêve s'empare" (p.52-53). Si ce poème a été placé dans le premier recueil publié c'est peut-être parce qu'un autre de Passage de l'homme lui ressemblait beaucoup. "L'Attente", en effet, décrit le passage de la femme au delà des régions dévorées par le temps et note les réactions du locuteur face à cet extraordinaire événement.

Si nous disons que cette présence des morts constitue une caractéristique de Rivages de l'homme, c'est qu'elle a parfois transformé complètement des poèmes. C'est le cas du poème

"Les grandes orgues anciennes", manuscrit de Passage de l'homme.

Nous en donnons ici le texte original:

Les grandes orgues anciennes des souvenirs grelottants
 Ces immenses murmures de la mer avec la vague furieuse
 Et ces fleurs émaillées de petites larmes de cristal
 Et ces deuils trop voilés parce que nos yeux
 sont trop éteints
 Et les blanches et hautes anémones de demain
 Et cette colonne verticale bouleversant le ciel
 Avec le jet furieux d'une pureté si forte
 que Dieu tremble dans ses Sept Ciel
 Ah Dieu tremble et je tremble
 Je tremble d'une joie surhumaine
 Je tremble de l'inépuisable angoisse de l'homme
 Je tremble de mon simple passage et de sa Fixité
 Je tremble de joie et de désespoir
 Je tremble plus pour Lui que pour moi
 Car je sais mon destin
 Mais au moins
 Qu'il me reconnaisse seulement
 Quand je passerai sous ses yeux profondément courroucés

Si on rapproche "Ah Terre rongeuse" (p.106-108) de ce texte inédit, on perçoit que le thème des mortes a complètement transformé le poème. Il ne s'agit plus du passage de l'homme sous les yeux de Dieu, mais de l'impossible rencontre du vivant et des mortes, rencontre de libération qui ne se réalisera qu'au jour de la mort du locuteur, jour fixé par Dieu de qui dépend tout destin.

Si cette relation du vivant et des morts ne se retrouvait qu'en ce poème, il n'y aurait là rien de caractéristique. Mais on détient la preuve qu'elle a servi à transformer encore un autre poème et on peut en percevoir la présence partout dans le recueil.

Le poème "les Absentes" provient d'un manuscrit qui n'appartient pas à Passage de l'homme. Il existe deux versions ma-

nuscrites et dans aucune il n'est question des "Belles cachées". Voici la finale du deuxième texte¹²:

Ma solitude plonge
 Aux premiers limons de la terre
 D'un seul coup remonte
 Pour me blesser mortellement
 Et mon coeur pompe un sang
 Refuge sous des laves étouffantes
 Cependant saignant
 De toutes ces blessures surnaturelles
 Je ne meurs pas

Au début de cette version, on peut lire:

Il eut fallu aussi mille fois
 Aligner mes morts debout
 Aux murs de ma chambre

Plus bas, on lit aussi:

Jours sans toi sanglots de pierres

On voit qu'il n'existe pas de lien entre toutes ces données, comme il en existe dans le poème de Rivages de l'homme. A lire "les Absentes", on constate qu'il contient une donnée, la relation du vivant et des mortes, qui unifie, achève le poème et lui donne sa signification définitive.

On peut dire aussi que le poème s'intègre parfaitement à l'ensemble du recueil. Car quel que soit l'objet de la

12 Le manuscrit est en 204/1/3.

réflexion, toujours se retrouve la relation avec les morts. Dans "le Silence", poème du destin collectif, les morts interviennent pour chanter aux vivants la beauté du monde et de la vie. Dans les poèmes où le locuteur revoit surtout son destin personnel, la relation aux morts est une donnée absolument essentielle. Dans "la Route secrète", cette relation est même ce qui distingue le locuteur de la masse des vivants et constitue le coeur de sa réaction. Dans "Libération", sa tentative de libérer sa mort se fait conjointement avec celle de libérer la mort de la "Belle aux yeux morts". C'est en fait une seule et même attitude. "Terre rongeuse", nous l'avons vu, se définit comme le poème de l'impossible rencontre du vivant et des mortes. La dernière strophe de "l'Ombre du songe" débute par ce vers: "Elle était belle et morte". Dans "les Absentes", le locuteur ne meurt pas de ses blessures impérieuses car la sympathie des "Belles cachées" le soutient. L'expérience rapportée dans "Poème 16" est tout entière liée à la mère disparue. "Corail", poème de synthèse dans cette réflexion sur le destin personnel, lie étroitement la disparition de la mère et l'expérience vécue par le locuteur.

La relation avec les morts constitue donc vraiment une caractéristique de Rivages de l'homme. Elle ne se retrouve avec cette fréquence ni dans les Iles de la nuit ni dans Passage de l'homme. Elle est une marque distinctive.

Ainsi la réflexion donne au recueil Rivages de l'homme sa dimension spécifique. Elle entraîne les principales caractéristiques du recueil. Le rapprochement avec Passage de l'homme et les Iles de la nuit fait apparaître Rivages de l'homme comme constitué par trois champs de réflexion qui lui donnent son caractère propre, qui ont guidé le choix des poèmes et leurs particularités. Passage de l'homme, quant à lui, apparaît au jeu de ce rapprochement plus proche des Iles de la nuit que de Rivages de l'homme. On peut se demander, en outre, si Passage de l'homme constitue un projet de recueil. Il semble plutôt un ensemble de poèmes dans lequel l'auteur a librement puisé. Il demeure toutefois que, même considéré sous cet angle, le dossier comporte une série de traits qui l'individualisent et par rapport auxquels Rivages de l'homme apparaît obéir à un choix bien précis.

Notons, avant d'aborder d'autres points qui continueront à cerner la spécificité de Rivages de l'homme, que ce que nous avons appelé champs de réflexion pourrait aussi être décrit comme lignes de force. Lignes de force qui attirent à elles ce que la critique entend communément par thèmes: le temps¹³ par exemple, la quête de l'absolu¹⁴. Le caractère

13 "... Rivages de l'homme, à l'instar des Iles de la nuit, est une protestation contre la domination du temps." Jacques Blais, Présence d'Alain Grandbois, p.152.

14 "Tout en dénonçant, comme auparavant, les mensonges de l'amour et "l'apparat des mondes", le poète de Rivages de l'homme renonce à la quête de l'absolu". Jacques Blais, op. cit., p.153.

global de la réflexion du locuteur opère un véritable tissage de tout ce qui occupe le champ de sa conscience.

A la lumière de ce qui précède, il est peut-être possible de définir l'architecture du recueil Rivages de l'homme. Plus que dans une disposition particulière des poèmes, (encore que la place de certains, comme nous le verrons, ne soit pas à négliger), l'architecture de Rivages de l'homme réside dans les rapports qui s'établissent entre les différents objets de la réflexion.

Rapports d'imbrication, en premier lieu. La place de "Silence" et de "Rivages de l'homme" qui se répondent, l'un au début, l'autre au terme du recueil, est un signal. La réflexion sur le destin collectif encadre celle qui porte sur le destin personnel. Le "je" du locuteur fait partie d'un "nous" et en partage le sort.

D'autre part, "la Route secrète" engage la dimension subjective du destin et, sur le point de la relation aux morts, marque un rapport de différenciation du locuteur vis-à-vis de la masse des vivants. La première strophe établit les grands objets de la réflexion. Tout d'abord:

La grande chose du monde
et nous savons comment la considération de l'ordre cosmique
conduit à celle du destin humain. Puis:

Ses beaux bras blancs
Et mes morts que je porte

qui sont les deux autres objets sur lesquels porte la réflexion du locuteur quand il envisage son propre destin. Il est significatif que les poèmes définis par les relations du locuteur avec la femme et ceux que définit la relation avec les morts alternent librement avec ceux où le locuteur médite sur son propre destin. En fait, on peut dire de ces poèmes que, d'une part, les trois grands objets dont nous avons parlé, à savoir le destin, la femme, les morts, ces trois grands objets donc les distinguent nettement, mais que, d'autre part, la réflexion les ouvre les uns aux autres, les imbrique.

Rapports de répétition, en second lieu. Répétition d'un même cheminement. La courbe générale du recueil par rapport au destin collectif se retrouve dans la réflexion sur les autres objets, avec quelques exceptions notables.

"Le Silence" et "Rivages de l'homme" concluent à l'ineluctable suprématie de la mort. Les forces positives (comme la célébration de la vie dans le chant des morts, ou le souhait de la colonne libératrice par le locuteur) doivent céder ou se modifier devant des forces contraires.

Quand le locuteur réfléchit sur son destin, il rencontre le "piège / De l'instant du jeu brisé", la certitude de son "éternelle nuit", "l'élan le bondissement du fauve" et il doit conclure que "tout nous égorge". Cependant, dans le cas

de sa propre mort, grâce à son projet de vie, le locuteur parvient à renverser l'attitude négative que provoquait la certitude de sa mort et à la remplacer par une attitude d'acceptation. Dans l'ensemble du recueil, cette attitude (et le poème où elle s'élabore et se trouve) sert de contrepoids.

La même démarche, du positif au négatif, se retrouve globalement dans la réflexion sur les rapports du locuteur et de la femme. Le souvenir n'apporte qu'une absence et se révèle un assassinat; le rendez-vous d'amour mène à la mort; le secret est un songe qui ne saisit que le reflet. Et la lucidité laisse le désespoir sans enchantement. Même quand le locuteur approfondit l'intériorité de la femme, le rêve se révèle mensonge, l'amour charnel s'oppose au rêve.

Lorsque le locuteur réfléchit sur ses relations avec les morts, la même courbe se retrouve-t-elle ? Dans "Terre rongeuse", l'ébranlement du ciel par les regards mendicataires cède au destin fixé et que rien ne peut ébranler; dans "Poème 16", la recherche de la mère et, par elle, du secret éternel aboutit à un échec; dans "Corail", le locuteur ne parvient pas à rejoindre la disparue et dans son échec se résigne à voir son coeur plus ravagé encore

Par le tumulte aveugle
Du silence de tous ces grands morts

Mais signalons que la relation du locuteur et des morts est privilégiée: "Ils me sont plus fraternels / Que tous mes

vivants". Aussi la suprématie du négatif est-elle parfois renversée: dans "les Absentes" où l'absence des morts crée une solitude mortelle pour le locuteur, cette situation douloureuse est rendue tolérable grâce à la sympathie des mortes à son endroit. Dans "la Route secrète" où le locuteur trouve, au terme de sa méditation sur son destin, une attitude de quasi désespoir, la situation est rétablie par sa relation fraternelle aux morts.

Ces deux rapports d'imbrication et de répétition créent à l'intérieur du recueil un vaste rapport que nous pourrions appeler "de résolution". Ce rapport s'établit particulièrement entre le dernier poème et les autres du recueil qui se trouvent ainsi à le préparer. Ce rapport concerne l'affirmation générale qui ressort de toute la réflexion du recueil: la suprématie de la Mort. Cette certitude informe de diverses façons tous les poèmes: la mort est le foyer, explicite ou non, de la réflexion du locuteur.

Quand il s'agit de son destin personnel, le locuteur réagit. Par deux fois, il réussit à trouver l'attitude actuelle face à cette échéance ("Demain seulement" et "l'Aube ensevelie"), par deux fois aussi il lui doit son échec: toute rencontre des disparus est impossible ("Ah Terre rongeuse") et par là même, impossible aussi la possession du "secret éternel" défini comme "l'immortel instant" du silence de leur nuit et visant sans doute la connaissance de la Mort même, apanage

des disparus ("Poème 16"). Même s'il réussit à vivre avec cette réalité de la Mort, le locuteur n'oublie jamais sa présence inéluctable et l'interrogation qu'elle pose.

Il est donc logique qu'en face de cette réalité plus grande que toutes les forces humaines, l'attitude dernière du locuteur soit une exigence fondamentale: celle du "dur oeil juste de Dieu". Cette attitude correspond à l'aspect collectif de la situation et à son caractère ontologique: la Mort fait partie du destin humain. L'attitude que trouve le locuteur dans sa propre histoire est personnelle et circonstanciée; elle ne met jamais en cause la présence inévitable de la Mort. L'attitude finale, consignée dans "Rivages de l'homme" (qui, donnant son titre au recueil, en marque aussi la signification globale), est plus large et plus totale. Et c'est ainsi que le dernier poème du recueil agit comme "résolution" de tous les poèmes antérieurs: il assume toutes les données du recueil qu'il recompose dans un ordre original. La position et la composition de la strophe quatre illustre la présence focale de la Mort, tandis que le verbe "exiger" réoriente l'ensemble du poème vers son objet, dont la position terminale signale le caractère ultime: Dieu. Cette "résolution", logique et nécessaire, donne au recueil une fin en quelque sorte ouverte et qui met bien en évidence la portée métaphysique de la réflexion qui anime tout le recueil.

Ainsi, l'architecture du recueil dépend des relations établies, grâce à la réflexion du locuteur, entre les poèmes. Certaines positions, cependant, semblent privilégiées: le début du recueil où "le Silence" et "la Route secrète" posent les jalons et les aspects (collectif- individuel) principaux de la réflexion; la fin du recueil où "Rivages de l'homme" joue le rôle de résolution de toute la réflexion. Mais à part ces deux cas, la position des poèmes dans le recueil semble obéir à un souci de variété plutôt qu'à une nécessité logique. Les poèmes où le locuteur réfléchit à son destin, à ses relations avec le personnage féminin, à ses relations avec les morts, alternent librement. L'architecture de Rivages de l'homme réside dans les rapports d'imbrication, de répétition (d'une même courbe de réflexion) et de résolution qui jouent à travers les poèmes.

On peut faire une affirmation semblable à propos du poème. Son efficace lui vient de son architecture, c'est-à-dire des rapports établis entre les divers éléments qui le composent. Il arrive que ces rapports soient explicitement signalés. Ainsi dans "le Tribunal": "pourtant", au début de la troisième strophe, indique une opposition entre les strophes trois et quatre et les deux premières; au début de la dernière strophe, "car" indique un nouveau rapport qui s'établit entre toutes les strophes antérieures et cette dernière. "Terre rongeuse" s'ouvre par une série de rapports métonymiques (souvenirs -

deuils trop voilés - inflexible destin) qui conduisent à l'évocation des mères en leur jeunesse, laquelle évocation, par la façon dont elle se termine: "Mais elles sont mortes", provoque une très forte opposition à l'intérieur du vaste rapport métonymique qui s'achève par ce vers. Rapports métonymiques et rapports d'opposition conjuguent ici leurs effets. Le poème se poursuit par de nouveaux rapports. A la connaissance certaine que signifie "Mais elles sont mortes", se superpose la supposition: "Elles sont peut-être... à creuser de sourds couloirs"; au signifié de cette supposition vient s'opposer la connaissance du locuteur: "Mais vos phalanges... ne peuvent rien..."

Quels sont les rapports qui structurent les poèmes ? En d'autres termes, quels sont les principaux développements que nous trouvons à l'oeuvre dans le recueil ?

Fréquents sont les poèmes où l'opposition joue un rôle structural. La pensée du locuteur fonctionne souvent par renversements. Les deux poèmes qui illustrent le mieux ce fonctionnement sont "la Capitale déchirée" et "les Absentes". Dans le premier poème, le renversement est nettement mis en marche dès le premier vers de la seconde strophe: "Mais c'est en vain". Ce vers, par son attaque adversative, par sa nature adverbiale et par son contenu sémantique, vide de toute efficacité l'action qu'il détermine et qui se trouve, dans le cas présent, le contenu de toute la première strophe. Et c'est sur

l'énoncé de cette action vide et vaine que se ferme le poème. "Les Absentes" est tout entier bâti sur le renversement. Les deux premières strophes enregistrent une situation heureuse. Les strophes trois et quatre, toutes deux ouvertes par "mais", introduisent une condition irréalisée et l'action du temps qui font de la situation heureuse une situation de solitude mortelle pour le locuteur. Au début de la dernière strophe, cette seconde situation est de nouveau énoncée, précédée cette fois d'un "mais" qui amène un nouveau renversement mais alors paradoxal:

... saignant
Par toutes ces blessures impérieuses
Nous ne mourions pas encore

et la conjonction "car" livre la résolution de cette nouvelle situation: les mortes sont présentes au vivant et le soutiennent. Une telle finale produit un nouveau rapport dans le poème, rapport d'opposition et de complémentarité entre l'attitude du vivant qui ne peut aligner ses morts aux murs de sa joie et l'attitude des mortes qui aux frontières de leurs secrets univers partagent la douleur du vivant et posent sur lui leurs "yeux pleins de sourires voilés".

L'opposition est associée parfois à d'autres rapports qui régissent aussi le développement du poème. Nous l'avons montré pour "le Tribunal" où l'ensemble (strophes 1-4) régi par l'opposition est intégré à un nouveau rapport, explicatif celui-ci, qui éclaire et résout le poème. Nous l'avons montré

également pour "Ah Terre rongeuse" où un vaste rapport métonymique doublé d'une opposition interne conduit à l'idée des disparues victimes du destin; une seconde séquence les imagine cherchant leur délivrance auprès du vivant; l'opposition entre alors en jeu pour révéler la vanité de leurs efforts mutuels puisque le locuteur est lui aussi soumis à l'inflexible loi.

Il arrive aussi que l'opposition soit inhérente aux réalités en présence dans le poème sans se manifester toutefois au niveau de l'agencement séquentiel. C'est le cas pour "les jours tapis devant la mort", la non-réponse des vivants et le chant des morts, dans "le Silence"; pour le rêve et le réel dans "Chrysalide"; pour les mots et "le grand silence inexorable" dans "l'Aube ensevelie"; pour la colonne libératrice et le destin humain dans "Rivages de l'homme". Dans tous ces cas, le poème ne se développe pas selon une structure oppositionnelle, car d'autres types de développements sont à l'oeuvre.

Dans "le Silence" et "la Route secrète", le rapport entre les séquences est de juxtaposition et de complémentarité. La première séquence du "Silence" est une réflexion générale sur les rapports de la Vie et de la Mort, avec cette conclusion que la Mort a le dernier mot dans ce combat. La seconde séquence, par un changement brusque de vocabulaire et de construction syntaxique, vient illustrer et confirmer par les faits l'affirmation globale de la séquence précédente. Dans "la Route

secrète", les deux séquences sont aussi sans liaison logique, mais les rapports complémentaires sont nombreux. Alors que la première séquence (strophes 1-13) se termine par l'affirmation que le "délire" "ne conduit nulle part" et qu'il faut "marcher" au pas des hommes, la seconde s'ouvre par un énoncé qui demeure dans ce champ sémantique: "La route est invisible". Mais les deux séquences, au contraire de ce qui se passait dans "le Silence", prennent des directions opposées: au lieu de suivre la route des hommes, le locuteur prend celle qui l'unit aux morts. En cette opposition même, les deux séquences sont complémentaires car elles s'éclairent l'une l'autre, et toute la signification du poème tient à ces rapports.

Trois poèmes, "Libération", "Demain seulement" et "Rivages de l'homme", offrent un développement semblable et que l'on pourrait qualifier de dynamique, en ce sens que chaque séquence, par les valeurs qu'elle porte, entraîne la suivante. Ainsi, la première séquence est une perception qui entraîne une réaction, laquelle conduit à une attitude finale. Cette courbe identique dans les trois poèmes n'entraîne pas nécessairement le même nombre de séquences dans chaque poème. Dans "Libération", la première séquence est la perception d'un emprisonnement que brise aussitôt le refus du locuteur. Puis la seconde séquence est le retour du locuteur sur ce qui aurait pu arriver sans son refus. La troisième séquence est la conséquence du refus: elle est faite de l'attitude

actuelle qu'adopte le locuteur: "Je tente en veillant / De libérer..." Au poème "Demain seulement", la première séquence est la perception, assez développée, d'une certitude -- celle de la mort -- qui paralyse le présent. La seconde séquence est le refus qu'entraîne cette perception, refus doublement motivé. Entre les deux volets du motif, une strophe ayant valeur de rappel de la perception initiale remplit la fonction de relance. Le double motif conduit normalement à l'attitude finale: celle de l'acceptation, demain, de la mort qui viendra. On trouve dans "Rivages de l'homme" une organisation presque identique. La première séquence, constituée de la première strophe, est la perception d'un emprisonnement. La seconde séquence enregistre la réaction du locuteur: celle du souhait de la colonne libératrice. Puis la troisième séquence, constituée par la strophe quatre, est l'explicitation en termes directs de la perception initiale et relance la réaction du locuteur. Cette réaction, objet de la dernière séquence, est la transformation de la première réaction en une autre plus radicale qui constituera l'attitude finale adoptée. Ces poèmes procèdent donc par vagues et par approfondissements successifs. On pourrait sans doute parler d'un rapport de transformation inscrit dans l'action des séquences les unes sur les autres.

Dans "Chrysalide", l'opposition est partout: elle est inhérente au contenu du poème, mais elle ne régit pas l'enchaînement des séquences. En effet, entre la première séquence

(strophes 1-2) et la seconde (strophe 3), le rapport est celui d'une explicitation. Et par des liens sémantiques, la dernière séquence (strophes 4-5) mène à son terme l'énoncé de ce qui est mis en place aux séquences précédentes. Dans "l'Aube ensevelie", il y a opposition entre les mots et le silence. Mais le développement du poème procède par reprises qui sont autant d'approfondissements d'une attitude qui consiste à soumettre l'amour à la mort.

La réflexion qui est la marque propre de ce recueil justifie parfois directement le développement de certains poèmes. Ainsi, souvent un souvenir est l'objet de la réflexion du locuteur, ce qui conduit à une réflexion plus globale. "La Danse invisible" et "Poème 16", malgré leurs disparités, ont un développement semblable. La première séquence de "la Danse invisible" évoque les souvenirs d'un début qui a toutes les caractéristiques d'un temps originel. Se juxtaposant à elle, la seconde séquence constitue un retour sur ce qui vient d'être rappelé. Et la dernière séquence enregistre, par rapport à cette réflexion, une autre réflexion plus globale qui va de l'universel au personnel. Dans "Poème 16", la première séquence (strophes 1-2) évoque le surgissement d'un souvenir: la disparition de la mère. Puis la seconde séquence (strophes 3-6) évoque la réaction du locuteur face à cette disparition et révèle l'issue et la portée métaphysique de cette réaction. Quant à la dernière séquence (strophes 7-8), elle

enregistre une réaction plus globale (et actuelle) allant, comme dans le cas du poème précédent, de l'universel au personnel.

Parfois, comme dans "Poème 5" et "l'Ombre du songe", la dernière séquence constitue un retour sur une réalité du poème. Dans "Poème 5", la première séquence (strophes 1-2) est formée par le souvenir de la femme; se superposant à cette séquence, la seconde livre le même souvenir mais tel que vécu par le locuteur actuellement; cette double perception du souvenir conduit à la troisième séquence (strophe 6) qui fait retour sur la réalité même du souvenir. "L'Ombre du songe" débute par l'affirmation d'une valeur accordée au "secret perdu". C'est la première séquence (strophe 1). La seconde, qui lui est juxtaposée, consiste en l'intervention de la lucidité du locuteur qui s'exerce sur la vanité et le mensonge du vécu, ce qui l'amène, en troisième séquence (strophes 5-6) à mettre en doute la valeur accordée au "secret perdu".

Ainsi, les poèmes de Rivages de l'homme se distinguent, dans leur ensemble, des manuscrits de Passage de l'homme et de certains poèmes des Iles de la nuit, par la présence d'une réflexion qui les informe et leur donne leur figure spécifique. Tous les poèmes se concentrent dans une intense réflexion sur le destin tel que vécu par la collectivité humaine ou par le locuteur. Cette réflexion régit l'architec-

tecture du recueil et le développement du poème. Partout une même pensée qui constate, évalue, approfondit les diverses données de l'expérience vécue.

Cet aspect spécifique de Rivages de l'homme correspond à ce que Grandbois écrivait: "Depuis la naissance de la conscience, la poésie poursuit tout le long de ce fil d'Ariane secret et puissant l'étrange aventure de l'homme et crie son appel aux dieux¹⁵." Chaque poème du recueil est la rencontre de la conscience et de l'aventure humaine. Et quoique le locuteur de Rivages de l'homme semble immobile et enfermé en sa seule pensée, son oeuvre continue l'expérience humaine. Aussi n'est-il pas étonnant que ce recueil soit, en son fonds, habité par la mort: "Si un homme a appris à penser, peu importe à quoi il pense, il pense toujours au fond à sa propre mort". Dans cette perspective, comment ne pas être saisi à la lecture du dernier poème publié par Grandbois et qui est comme un écho de certains vers de "Demain seulement":

Il y avait pourtant autrefois
Les belles grandes villes interdites
Pleines de couleurs et de joies
Ah chers compagnons de l'aventure
Qu'êtes-vous devenus
De l'autre côté de l'existence
Et vous femmes de ma jeunesse
Murées dans quelles grottes secrètes ?¹⁶

15 Liberté 60 (mai-août 1960), p.146.

16 "Temps fini", dernier poème publié par Grandbois, se trouve dans Poèmes, p.249.

B I B L I O G R A P H I E

I. POÈMES D'ALAIN GRANDBOIS

Poèmes, Hankéou, 1934, 32p.

Les Iles de la nuit, Montréal, Parizeau, 1944, 135p.

Rivages de l'homme, Québec, à compte d'auteur, 1948, 96p.

L'Etoile pourpre, Montréal, L'Hexagone, 1957, 79p.

Poèmes (Les Iles de la nuit, Rivages de l'homme,
L'Etoile pourpre), Montréal, L'Hexagone, 1963,
246p.

Poèmes (Les Iles de la nuit, Rivages de l'homme,
L'Etoile pourpre, Poèmes épars), Montréal,
Ed. de l'Hexagone, 1979, 258p. (coll. Rétrospectives).

Délivrance du jour et autres inédits, Montréal, Ed. du Sentier,
1980, 80p.

II. MANUSCRITS DE RIVAGES DE L'HOMME

Le "Fonds Alain Grandbois", à la Bibliothèque nationale du Québec, comprend sept boîtes dont la description est donnée dans l'inventaire dressé par Danielle Rompré et publié par la Bibliothèque nationale.

Les manuscrits des poèmes se retrouvent surtout dans la boîte 1 et dans la boîte 5.

A propos du recueil Rivages de l'homme, le "Fonds Alain Grandbois" comporte un ensemble d'épreuves de l'édition de 1948, un exemplaire broché de la même édition et plusieurs manuscrits.

La boîte 1 comprend une chemise (numéro 31) qui porte comme titre: Rivages de l'homme. Cette chemise comporte plusieurs manuscrits que nous avons ainsi classés:

- a) Version 1: il s'agit de plusieurs états antérieurs de la plupart des poèmes de Rivages de l'homme. On trouve aussi d'autres états antérieurs dans d'autres chemises. En faisant la description de cette Version 1, nous les indiquerons.
- b) Version 2: il s'agit cette fois d'un manuscrit complet de Rivages de l'homme. Les poèmes sont dans l'ordre qui sera celui de l'édition 1948, la pagination suivie du manuscrit en faisant foi. Mais il ne s'agit pas de la version finale car plusieurs poèmes portent des corrections au plomb, de la main de Grandbois. Pour chaque poème, la division des strophes est clairement indiquée.
- c) Version 3: Manuscrit de Rivages de l'homme. Semble une mise au propre, compte tenu des corrections, de la "Version 2". Le texte est identique à celui de l'édition 1948. Cette "Version 3" existe en deux exemplaires: 3A constitue l'original et est incomplet; 3B en est une copie carbone et est complet.

Voici la description de la "Version 1" et de la "Version 2". La "Version 3" ne sera pas décrite puisqu'elle correspond au texte de l'édition 1948.

Version 1

204/1/31: 204 est le numéro d'accession du fonds Grandbois.
1 est la numérotation de la boîte
31 est le numéro consécutif de classement des chemises placées dans la boîte.

Pour plus de clarté, nous utilisons toujours le titre définitif du poème, tel que le donne l'édition 1948.

1. Le Silence: trois manuscrits

- 204/1/31: correspond au texte des cinq premières strophes et aux deux premiers vers de la sixième.
- 204/1/35: correspond au texte des cinq dernières strophes. Pourrait être la suite du premier manuscrit (204/1/31).
- 204/1/33: texte antérieur au 204/1/31; il en est l'origine. Le manuscrit est composé de petites fiches, 2" x 4" environ, et numérotées de xi à xviii.

2. La Route secrète: trois manuscrits tous en 204/1/31
 - a: texte sans corrections
 - b: texte (a) corrigé
 - c: texte (b) corrigé
3. Libération: deux manuscrits
 - 204/1/31: texte avec corrections
 - 204/8/ : strophe ou partie de poème qui est antérieure à 204/1/31. Ce texte a fourni les strophes 4-6 de la version de 1948

"Libération", dans l'Action universitaire, (janvier 1948), p.139-141.
4. La Capitale déchirée: quatre manuscrits
 - 204/1/31: texte qui semble correspondre au premier état du poème. Incomplet.
 - 204/1/31: texte précédent retravaillé et complet en regard de la version de 1948.
 - 204/1/31: refonte du texte précédent en deux strophes.
 - 204/1/31: refonte du texte précédent. Diffère de la "Version 2".
5. Poème: trois manuscrits
 - 204/1/20: texte assez développé. Antérieur aux deux précédents.
 - 204/1/1 : porte un titre: "Autrefois". Corrections du texte précédent.
 - 204/1/31: porte le titre "Lendemain". Divisé en strophes. Diffère du texte de la "Version 2".
6. Le tribunal: trois manuscrits tous en 204/1/31
 - a: texte en trois strophes; multiples corrections; ressemble beaucoup au texte de l'Etoile pourpre. D'abord sans titre, a reçu celui de "Le sourire" écrit au plomb, au haut de la feuille. S'Emble antérieur à tous les autres textes y compris "le Tribunal".
 - b: Mise au propre, compte tenu des corrections, du texte précédent.
 - c: texte proche du précédent mais intitulé cette fois "le Tribunal". La dernière strophe est modifiée et ressemble beaucoup au texte qui sera celui de l'édition 1948. Mais diffère de celui de la "Version 2".

7. Ah Terre rongeuse: trois manuscrits
 - 204/1/27: texte qui semble correspondre au premier état du poème. Destiné à "Passage de l'homme".
 - 204/1/31: version très remaniée du texte précédent. Proche du texte de la version 2. Ne comporte aucune correction.
 - 204/1/31: Même texte que le précédent mais avec de multiples corrections d'où vient la "Version2".
8. Demain seulement: un manuscrit
 - 204/1/19: intitulé "Soir", ce texte semble correspondre au premier état du poème.
 - "Poème", paru dans Liaison, no 1, 1947, p.9-11.
9. La Danse invisible: deux manuscrits
 - 204/1/16: texte intitulé "Poursuite"; comporte de nombreuses corrections.
 - 204/1/31: texte intitulé "la Danse invisible"; proche du précédent mais en diffère et comporte, lui aussi, de très nombreuses corrections.
10. L'Ombre du songe: un manuscrit
 - 204/1/31: texte un peu différent de celui de la "Version 2".
11. Chrysalide, un manuscrit
 - 204/1/31: texte légèrement différent de celui de "Version 2".
 - N.B. L'examen des manuscrits suggère que les versions intitulées "L'enfance oubliée" sont antérieures à "Chrysalide".
12. Le Cerceau: un manuscrit
 - 204/1/31: texte légèrement différent de celui de "Version 2".
13. Les trois cyprès: un manuscrit
 - 204/1/9: texte différent de celui de "Version 2". Dans le "Fonds Alain Gandbois", ce texte est uni à un extrait de "l'aube ensevelie".

14. Les Absentes: deux manuscrits

204/1/8: texte qui semble correspondre au premier état du poème.

204/1/3: texte qui provient du précédent; il en est une refonte. Diffère de celui de la "Version 2".

15. L'Aube ensevelie: deux manuscrits

204/1/16: partie du poème (selon le texte de 1948). Feuille numérotée 1.

204/1/9 : partie du poème. Feuille numérotée 2. Les deux manuscrits sont en quatrains et se complètent. Ensemble, ils forment un texte différent de celui de la "Version 2".

16. Poème: aucun manuscrit

17. Corail: quatre manuscrits

204/1/27: texte intitulé "Musiques" et destiné à "Passage de l'homme". Un extrait de ce texte a donné les premières strophes du poème de 1948.

204/1/27: texte intitulé "L'attente"; correspond aux strophes 6-9 du texte de 1948.

204/1/27: texte intitulé "Ce sang de l'agneau"; a fourni les strophes 12-13 du texte de 1948. - On trouve d'autres versions de ce texte en 204/1/33 et 204/1/34.

204/1/31: texte qui se rapproche beaucoup de celui de la "Version 2".

"Corail", dans Poésie 1946, no 1 (1946), p.72-74.

18. Rivages de l'homme: aucun manuscrit

Version 2

Dans l'ensemble, le texte du groupe de manuscrits que nous appelons "Version 2" correspond au texte de l'édition 1948. Mais il en diffère légèrement, et les corrections que nous relevons pour chaque poème (lorsque q'est le cas) indiquent en quoi.

1. Le Silence: une correction
La défaite de l'aube; aube rayé et remplacé ombre.
2. La Route secrète: deux corrections
Invisible, dans le titre, est rayé.
Dans nos blasphèmes d'ombre; ombre est rayé et remplacé par ténébreux.
3. Libération: aucune correction
4. La Capitale déchirée: aucune correction
5. Poème: cinq corrections
Comme un conte de fées; conte remplacé par silence
D'oiseaux effrayés; effrayés remplacé par perdus
O regards tourmentés; tourmentés remplacé par révolus
L'accès m'est défendu; défendu remplacé par interdit
Des fontaines perdues; perdues remplacé par jaillissantes
6. Le Tribunal: une correction
Des crépuscules d'or; d'or remplacé par perdus
7. Ah Terre rongeuse: aucune correction
8. Demain seulement: aucune correction
9. La Danse invisible: aucune correction
10. L'Ombre du songe: deux corrections
Aux vertiges du fleuve; vertiges remplacé par mirages
De ces deux bras sacrés; ces remplacé par ses
sacrés remplacé par bénis lui-même remplacé par ouverts
11. Chrysalide: aucune correction
12. Le Cerceau: aucune correction
13. Les trois cyprès: aucune correction
14. Les Absentes: aucune correction

15. L'Aube ensevelie: deux corrections
Dans la dernière aventure: dans remplacé par pour
 La frange de nos rides: de nos remplacé par des
16. Poème: une correction
 La frêle douceur de soie: de soie est rayé
17. Corail: aucune correction
18. Rivages de l'homme: aucune correction

III. AUTRES TEXTES D'ALAIN GRANDBOIS

Nous ne mentionnons que ceux qui ont servi à l'élaboration de ce travail.

Né à Québec, Montréal, Fides, 1948, 207p. (coll. "Nénuphar")

"St-Denys Garneau", dans Notre Temps, vol.2, no 31 (17 mai 1947), p.3.

"Terres étrangères", dans la Revue populaire, no 39 (mars 1946), p. 13 et 64.

Manuscrits de Passage de l'homme (204/1/27)

Ces manuscrits sont très variés, à plusieurs points de vue.

Matériellement, ils sont de formats divers allant de la feuille (8½ x 11) au feuillet (4 x 6). Ils sont rédigés au plomb ou dactylographiés. Certains sont des brouillons, d'autres des mises au propre. La presque totalité comporte des corrections. Certains sont complets; d'autres, inachevés; certains feuillets sont des extraits (de poèmes que nous connaissons par ailleurs).

Quelques-uns ont paru dans les Iles de la nuit; d'autres vont servir à Rivages de l'homme. La plupart sont inédits.

Les poèmes peuvent se classer sous certaines catégories générales. Chaque poème particularise celle sous laquelle nous l'avons classé.

Mort

1. Non non belle impure
2. Tous venaient dans une clameur insensée
3. L'attente
4. Mes deux genoux
5. Le grand mort avec ses bras oubliés
6. Ah si le flux de la mer balaie ses larmes mortelles

Le locuteur et la femme

7. Voix tombant de la nuit
8. J'ai honte de te voir
9. Ce sang...
10. Nous nous enfoncez prodigieusement dans la nuit
11. Ton sourire soudain comme la tempête s'éloignant
12. Tu étais la force et les colonnes et la voûte
13. Le soir s'infiltrait et tombe
14. L'aube à peine mouillée
15. La châtelaine trop belle et nue
16. Je descendais ce sombre fleuve que tu habitais
17. Ah Dieu l'avais-je soigneusement créé
18. Quand le malheur frappait à sa porte

Expériences diverses du locuteur

19. Musiques
20. L'enfance oubliée
21. Les grandes orgues anciennes des souvenirs grelottants
22. Ah toutes ces rues
23. J'aimais les êtres et ma propre vérité
24. Les autres et le reste et jamais plus
25. Il y a des yeux pleins de ciel
26. Haï-kaïs (désignés comme tels par l'auteur):
 1. Passage
 2. Incertitude
 3. Secret
 4. Pôle sud
 5. Jazz
 6. Cynisme
 7. Doute

IV. CRITIQUES DE RIVAGES DE L'HOMME

B., J.-E., "Alain Grandbois, les (sic) Rivages de l'homme", dans la Revue de l'Université Laval, (mars 1949), p. 616.

Beausoleil, J.-P., "Alain Grandbois. Rivages de l'homme", dans Lectures no 5 (mai 1949), p.554-556.

Blais, Jacques, "Rivages de l'homme", dans Présence d'Alain Grandbois, Québec, PUL, 1974, p.145-160.

Collin, W.-E. "Letters", dans University of Toronto Quarterly, (juillet 1949), p.384-385.

Duhamel, Roger, "Alain Grandbois", dans l'Action universitaire, no 15 (oct. 1948), p.84-85.

Hamel, Charles, "Alain Grandbois", dans le Canada, 11 déc. 1948, p.30.

Houle, Jean-Pierre, "Rivages de l'homme", dans l'Action nationale, no 33 (1949), p.26-33.

Lamarche, Gustave, "Alain Grandbois. Rivages de l'homme", dans Liaison, no 2 (nov. 1948), p.541-543.

Luce, Jean, "Rivages de l'homme", dans la Presse, (17 juillet 1948), p.38.

Racette, Jacques-Thomas, "Rivages de l'homme", dans la Revue dominicaine, vol. 55, no 1 (mars 1949), p. 167-171.

Richer, Julia, "Rivages de l'homme", dans Notre Temps, (17 juillet 1948), p.4.

Sylvestre, Guy, "Où en est notre littérature", dans la Revue de l'Université d'Ottawa, (avril-juin 1951), p.435-436.

V. ETUDES SUR L'OEUVRE D'ALAIN GRANDBOIS

A) Instruments de travail

Baudot, Jean, Dictionnaire du vocabulaire d'Alain Grandbois, Montréal, Centre de calcul de l'Université de Montréal, 1966, 903p.

Gagnon, Huguette, Bibliographie analytique d'Alain Grandbois, Université Laval, 1964, xi-120p.

Larocque, Hubert et al., Index et concordance des Iles de la nuit, Rivages de l'homme, l'Etoile pourpre, travail inédit, Hull, (s.é.), 1976, (s.p.).

B) Thèses

Fournier, Claude, Le Paysage de l'amoureuse dans la poésie d'Alain Grandbois, thèse de maîtrise présentée à l'Université du Québec à Trois-Rivières, février 1972, iv-97p.

----- Alain Grandbois: poésie et structures mythiques, thèse de doctorat présentée à l'Université d'Ottawa, 1977, 313p.

Gallays, François, Les Mots et les images dans la poésie d'Alain Grandbois, thèse de doctorat présentée à l'Université d'Ottawa, 1971, xvi-287p.

Leblanc, Léopold, Alain Grandbois ou la tentation de l'absurde, thèse de maîtrise présentée à l'Université de Montréal, 1957, 108p.

----- Poésie et thématique d'Alain Grandbois, thèse de doctorat présentée à l'Université de Caen, (s.d.), 424p.

C) Livres

Blais, Jacques, Présence d'Alain Grandbois, avec quatorze poèmes de 1956 à 1969, Québec, PUL, 1974, 261p. ill.

Brault, Jacques, Alain Grandbois, Paris, Seghers, 1968, 186p., ill., (coll. "Poètes d'aujourd'hui" 172).

Dallard, Sylvie, L'univers poétique d'Alain Grandbois, Sherbrooke, Ed. Cosmos, 1975, 135p., (coll. "Profils", 9);

Greffard, Madeleine, Alain Grandbois, Montréal, Fides, 1975, 191p., ill., (coll. "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui", 12).

D) Articles

Nous ne mentionnons pas les articles de journaux, ni ceux des manuels.

Audejean, Christian, "Alain Grandbois: Poèmes", dans Esprit, (janvier 1964), p.143-146.

Audet, Noël, "Alain Grandbois ou le procès métaphorique", dans Voix et images, vol. II, no 1 (sept. 1976), p.60-70.

Beauchemin, Normand, "Etude du rythme d'un poème de Grandbois, d'après la lecture de l'auteur", dans Le vers français au 20e siècle, Paris, Klincksieck, 1967, p.233-244.

Bolduc, Yves, "Amour et expérience du temps. Analyse du poème "Avec ta robe...", dans Incidences, vol. I, nos 1-3, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1977, p.85-92.

Brault, Jacques, "Etudes d'auteurs: Alain Grandbois",
dans Lectures (1 avril 1958), p.227-228.

----- "L'approche du rivage", dans Chemin faisant,
Montréal, La Presse, 1975, p. 119-121.

Brochu, André, "De la nuit à la délivrance du jour - Poèmes",
dans L'Instance critique, Montréal, Leméac,
1974, p.329-337.

Derome, Gilles, "Confrontation d'Alain Grandbois", dans
Cité libre, (nov. 1963), p.26-28.

Dubé, Gilles, "L'univers poétique d'Alain Grandbois, "Le Rêve
s'empare...", dans les Cahiers Fr.X. Garneau,
(sept. 1969), p.71-80

Dubé, Marcel, "Alain Grandbois ou l'amour de la vie", dans
Marcel Dubé. Textes et documents, Montréal,
Leméac, 1968, p.64-72.

Dugas, Marcel, "Né à St-Casimir, M. Alain Grandbois",
dans Approches, Québec, Ed. du Chien d'or,
1942, p.41-64.

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, CLF, 1973, p.208-214.

Fournier, Claude-G., "L'Opposition des espaces dans l'oeuvre
d'Alain Grandbois", dans Co-Incidences, vol. V,
no 1 (janv.-fév. 1975), p.51-74.

Gallays, François, "Alain Grandbois", dans La Poésie canadienne-
française, Montréal, Fides, 1969, p.333-344,
(coll. "Archives des Lettres canadiennes", tome 4.

----- "Les Iles de la nuit: prestige d'un titre",
dans Incidences, vol. II-III, no 1, p.24-36.

Garneau, René, "Littérature canadienne: Alain Grandbois et la familiarité de la mort", dans les Cahiers de l'Ouest. (juillet 1954), p.24-26.

----- "Alain Grandbois, rue Racine", dans Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p.19-22.

Gendreau, Roland, "Alain Grandbois, ensorcelé des fies" dans Reflets, vol.I, no 1 (déc. 1951), p.23-31.

Houle, Jean-Pierre, "Les Poèmes d'Alain Grandbois", dans l'Action nationale, no 33 (janv. 1949), p.26-33.

Labelle, Guy, "Le Thème de la neige chez Alain Grandbois", dans Lettres et Ecritures, vol. I, no 2 (fév. 1964), p.22-30.

Laliberté, Yves, "Lecture structurale d'Alain Grandbois: le poème 18 des Iles de la nuit", dans Voix et images, vol. I, no 1 (sept. 1975), p.89-105.

Lalonde, Michèle, "Présence de la femme", dans Liberté 60, nos 9-10 (mai-août 1960), p.156-160.

Major, Jean-Louis, "Relire 'Pris et protégé' d'Alain Grandbois", dans Le Jeu en étoile, Ottawa, EUO, 1978, p.125-141.

Marcotte, Gilles, "Alain Grandbois, une poésie attentive à toutes les voix du monde", dans Québec 64, (mai 1964), p.14-20.

----- "Alain Grandbois", dans Une littérature qui se fait, Montréal, HMH, 1968, p.257-270.

----- "Alain Grandbois", dans Le Temps des poètes, Description critique de la poésie actuelle au Canada français, Montréal, HMH, 1969, p.52-60.

Poulin, Gabrielle, "La Poésie d'Alain Grandbois, une tour dressée aux mains du silence", dans Relations, (janvier 1970), p.22-23.

Robert, Guy, "Rencontre avec Alain Grandbois", dans Littérature du Québec, poésie actuelle, Montréal, Dénom, 1970, p.28-37.

Sylvestre, Guy, "Lettre à Jean-Guy Pilon sur l'homme sans rivages", dans Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p.87-90.

Vachon, André, "Alain Grandbois, explorateur", dans Relations, (nov. 1963), p.329.

Wyczynski, Paul, "Alain Grandbois", dans Poésie et symbole, Montréal, Déom, 1965, p.225-228.

VI. ETUDES DE CRITIQUE GENERALE

A) Etudes d'auteurs

Hiddleston, James A., L'Univers de Jules Supervielle, Paris, Corti, 1965, 236p.

Lemieux, Pierre-Hervé, Entre songe et parole. Structure du Tombeau des rois d'Anne Hébert, Ottawa, EUO, 1978, 249p.

Major, Jean-Louis, Anne Hébert et le miracle de la parole, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, 115p.

----- Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, 136p.

Mathieu, Jean-Claude, Les fleurs du mal de Baudelaire, Paris, Hachette, 1972, 124p.

Vernier, Richard, Poésie ininterrompue et la poétique de Paul Eluard, La Haye, Mouton, 1971, 180p.

B) Etudes de critique générale

Cette liste n'est pas exhaustive; elle ne mentionne qu'un choix de lectures. On trouvera une excellente bibliographie dans Daniel Delas, Poétique/pratique, Paris, CEDIC, 1977, p.123-147. - Cette bibliographie avait paru dans Poétique 30.

Adam, Jean-Michel, Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes, Paris, Larousse, 1976, 351p.

Caminade, Pierre, Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970, 160p.

Delas, Daniel et Jacques Filliolet, Linguistique et Poétique, Paris, Larousse, 1973, 206p.

Dubois, Jean et al., Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973, 516p.

Dubois, Philippe, "La métaphore filée et le fonctionnement du texte", dans le Français moderne, 43e année, no 3 (juillet 1975), p.202-213.

Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 470p.

Greimas, Algirdas Jules, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, 262p.

----- Essais de sémiotique structurale, Paris, Larousse, 1972, 240p.

Groupe Mu, Rhétorique générale, Paris, Larousse, 1970, 206p.

----- Rhétorique de la poésie, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, 299p.

Jakobson, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Ed. de Minuit, 1963, 260p.

Meschonnic, Henri, Pour la poétique I: Essai; Pour la poétique II, Epistémologie de l'Ecriture; Pour la poétique III, Une parole Ecriture, Paris, Gallimard, 1970-1973.

Molino, Jean et al., "Présentation: problèmes de la métaphore", dans Langages, no 31 (1979), p.5-42.

Morier, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1975, 1210p.

Tamine, Joëlle, "L'interprétation des métaphores en de: le feu de l'amour", dans Langue française, no 30 (1976), p.34-43.

----- "Métaphore et syntaxe", dans Langages, no 31 (1979), p.65-81.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.	1
CHAPITRE 1 <u>Réflexions</u>	21
-- Le Silence	22
-- La Route secrète	45
CHAPITRE 2 <u>Libérations</u>	57
-- Libération	58
-- La Capitale déchirée	75
-- Demain seulement	83
CHAPITRE 3 <u>Ah songes vulnérables.</u>	117
-- Poème 5	118
-- Le Tribunal	126
-- La Danse invisible.	137
-- Chrysalide	151
-- Le Cerceau	159
-- L'Ombre du songe	168
-- Les Trois cyprès	175
-- L'Aube ensevelie	184
CHAPITRE 4 <u>Le tumulte aveugle</u>	197
-- Ah Terre rongeuse	198
-- Les Absentes	210
-- Poème 16	218
CHAPITRE 5 <u>Le pitoyable périple</u>	236
-- Corail	237
-- Rivages de l'homme.	257
CONCLUSION	272
BIBLIOGRAPHIE	304
TABLE DES MATIERES.	320