

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LITTÉRATURE

PAR

DIEUDONNÉ WAYI

Mémoire de création

L'ÉTAPE

MAI 1999



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Chicoutimi
dans le cadre du Programme
de Maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi**

DÉDICACE

Je dédie ce travail de création et spécifiquement tous les poèmes arborant le thème triste de la mort à mon père Iréné, que les anges entourent depuis près de trente ans. Que ma très chère famille, en particulier mes enfants, trouvent en ces textes la fin de leurs inquiétudes.

*L'hallucination, la candeur, la fureur, la mémoire, ce
protée lunatique, les vieilles histoires, la table et
l'encrier, les paysages inconnus, la nuit tournée, les
souvenirs inopinés, les prophéties de la passion, les
conflagrations d'idées, de sentiments, d'objets, la nudité
aveugle, les entreprises systématiques à des fins inutiles
et les fins inutiles devenant de première utilité, le
dérèglement de la logique jusqu'à l'absurde, l'usage de
l'absurde jusqu'à l'indomptable raison, c'est cela- et non
l'assemblage plus ou moins savant, plus ou moins
heureux des voyelles, des consonnes, des syllabes, des
mots- qui contribue à l'harmonie d'un poème.*

Paul Eluard, « Donner à voir », p.142.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes vifs remerciements à monsieur Jean-Pierre Vidal, professeur de littérature française à l'université du Québec à Chicoutimi, pour son remarquable appui et ses encouragements sans cesse renouvelés dans la réalisation de ce mémoire de création. Ses orientations et suggestions, son enthousiasme et surtout le climat de convivialité instauré au cours de nos échanges m'ont fortement impressionné et énormément aidé à mener à terme ce projet.

Il a été depuis le début du processus, plus qu'un conseiller, qu'un professeur, qu'un critique : un véritable ami.

J'aimerais également remercier madame Francine Belisle, professeure de littérature, alors directrice de la Maîtrise en études littéraires, pour ses fréquentes correspondances avec le Ministère de l'Éducation du Gabon.

Je ne saurais passer sous silence monsieur Jacques B. Bouchard, professeur ayant la responsabilité du Module des lettres, pour m'avoir réorienté en études littéraires alors que j'entreprenais un baccalauréat en enseignement du français.

Ces quelques lignes ne suffisent pas à rendre hommage au Gouvernement de la République du Gabon par l'entremise du Ministère de l'Éducation Nationale, qui après l'obtention du baccalauréat en 1993, m'a à nouveau autorisé à poursuivre ce projet au niveau de la Maîtrise.

Enfin, j'exprime ma gratitude à tous ceux qui de près ou de loin auront contribué à l'aboutissement de ce projet.

AVANT-PROPOS

«J'imagine, écrivait Roland Barthes préfaçant le livre de François Flahaut *La Parole intermédiaire* (Seuil, 1979), que le rôle de la préface ou de l'avant-propos, c'est selon, est de présenter ce que l'auteur ne peut dire, par pudeur, modestie, discrétion, etc.». Je me sens un peu dans cette situation devant le travail de création ci-après; car c'est un difficile compromis que de présenter cette réalisation sous la forme d'un mémoire. En effet, j'aurais bien voulu le présenter sous une forme plus conventionnelle, celle d'un recueil de poèmes sorti d'une maison d'édition.

L'idée de ce mémoire de création qui repose sur une quarantaine de poèmes de nature variée m'est venue à mi-chemin de mes études de Baccalauréat en Études littéraires françaises à l'Université du Québec à Chicoutimi après avoir suivi le cours de Création littéraire que dispensait alors Monsieur Jean-Pierre Vidal.

Aussi, ne pouvant me résigner, à ce niveau de la maîtrise en études littéraires françaises, à la rédaction d'un texte explicatif théorique ou à l'examen de tel ou tel auteur contemporain dans lequel je me serais senti peu impliqué ou qui m'aurait laissé froid, j'ai choisi de me faire confiance à moi-même en

parrainant finalement mes propres textes.

D'ailleurs, l'une des finalités des études littéraires n'est-elle pas aussi de produire des oeuvres de factures diverses?

En optant pour ce cheminement, je venais de prendre une décision importante et peut-être même capitale, mais j'étais réconforté dans ce choix par les conseils judicieux d'un encadreur chevronné et averti.

L'intérêt de ce choix provenait pour moi du fait qu'il offrait le double avantage de développer l'activité créatrice déjà amorcée et de procéder ensuite à une autocritique, sous forme d'analyse théorique de cette même manifestation scripturale.

Eu égard à cette double préoccupation et me situant à un stade déterminant de mon cheminement académique qui pourrait éventuellement aboutir à des études doctorales, j'ai titré le corps du mémoire et tout ce qui l'habille : *l'Étape*.

Je veux, à travers ce titre, évoquer ce qui caractérise ma situation actuelle, la transition, tout en pensant à la seconde étape qui serait peut-être la dernière.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	4
EXERGUE.....	5
REMERCIEMENTS.....	6
AVANT-PROPOS.....	7
TABLE DES MATIÈRES.....	9
RÉSUMÉ.....	12
INTRODUCTION.....	14
CHAPITRE I: L'IMAGE POÉTIQUE.....	23
1. La notion d'image.....	24
2. Sources de l'image.....	26
3. Définition de l'image poétique.....	31
4. Deux figures de l'image poétique.....	38
4.1. La métonymie.....	42
4.2. La métaphore.....	44
CHAPITRE II: L'ÉTAPE.....	46
PRÉFACE.....	47
PREMIÈRE SÉQUENCE.....	50
1. Les Origines.....	51
2. Les Silences se taisent.....	52

DEUXIÈME SÉQUENCE.....	53
3. L'Été retardé.....	54
4. Nuit dormante.....	55
5. Chant ancien.....	56
6. La Vieillesse du jour.....	57
TROISIÈME SÉQUENCE.....	58
7. Poésie de délivrance.....	59
8. Un Laboureur.....	60
9. Un Art.....	61
10. Les Maux.....	62
QUATRIÈME SÉQUENCE.....	63
11. La Maison de mon père.....	64
12. La Décision.....	65
13. Passager encombrant.....	66
14. Silence.....	67
15. Sortie.....	68
16. Le Temps des frivoles.....	70
17. Écoliers.....	71
CINQUIÈME SÉQUENCE.....	72
18. Lumière d'eau.....	73
19. La mer.....	74
20. Liquidité facile.....	75
21. Balance.....	76

SIXIÈME SÉQUENCE	77
22. Amour rattrapé	78
23. Lion enchanté	79
24. Système	80
SEPTIÈME SÉQUENCE	81
25. Troublant voyage	82
26. Voyageur solitaire	83
27. Plaie du cœur	84
28. L'Idiot	86
29. Température	87
HUITIÈME SÉQUENCE	89
30. Poème tortueux	90
31. Bonheur à jamais	91
32. Tendre angoisse	92
33. Imprévu	93
34. Incantations souffrantes	94
35. Destinée perdue	95
CHAPITRE III : ANALYSE DE L'ÉTAPE	96
CONCLUSION	124
BIBLIOGRAPHIE	130

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise en Études littéraires ne s'inscrit pas dans le cadre d'un projet spécifique de recherche à l'Université du Québec à Chicoutimi encore moins ailleurs.

Cependant, la recherche entreprise dans l'Étape se veut d'abord pratique puis théorique. D'une part pratique en ce sens que, dans un premier temps, l'Étape est un recueil de poèmes de factures diverses. D'autre part théorique, parce que le mémoire examine aussi la notion d'image poétique en plus de procéder à une analyse globale de la production.

Ainsi donc, ce travail de recherche s'articule autour de trois principales parties :

- 1- L'écriture des poèmes de nature variée, sans distinction de formes ni de thèmes préalablement définis mais caractérisés par le procédé de l'allusion;

- 2- L'examen, à partir des travaux de Gaston Bachelard de la notion très controversée d'image poétique qui se confond finalement avec la poésie et avec la démarche de création de la culture humaine;
- 3- La réflexion sur le processus même d'écriture par le biais de l'analyse globale de l'ensemble des poèmes.

La conclusion générale de la recherche tend à soutenir que le problème de l'image poétique s'identifie parfaitement à celui de la création poétique et que parallèlement, l'écriture demeure.

INTRODUCTION

Gustave Flaubert, que cite Jeanne Bourin, disait : «Lisez pour vivre¹». En cette fin de siècle très matérialiste dominée par les technologies de toutes sortes, ne pourrait-on pas ajouter : lisons, ou écrivons des vers pour sauvegarder nos capacités de rêve, de souvenir, d'enthousiasme, d'imagination; pour conserver les possibilités d'évasion dont nous éprouvons le besoin; enfin, pour nous réfugier ailleurs, dans le monde de l'harmonie poétique, là où tout est possible et en même temps impossible, là où il nous est donné l'opportunité d'être, par la pensée, de l'équipage d'une navette spatiale et connaître la gloire, ne serait-ce que pour un instant; ceci à travers le jeu mystérieux et subtil de la langue.

Ces capacités de penser, de rêver, d'imaginer ou encore de se souvenir nous paraissent essentielles, voire capitales, si en parallèle, nous nous permettons de citer le fameux mot du *Faust* de Goethe que reprend Gaston Bachelard : «Au commencement était l'action», ou plus exactement : «Au commencement était l'activité²». L'activité de la raison, l'activité de l'imagination. Or, poursuit Bachelard, la poésie tout comme la science est justement activité.

¹ Jeanne Bourin citée dans *Les Plus belles pages de la poésie française*, Sélection du Reader's Digest, p. 30.

² Gaston Bachelard cité par Jean Georges dans *Bachelard, L'Enfant et la pédagogie*, p. 22.

Mais, si la poésie peut favoriser l'évasion par la rêverie, il est de grands thèmes lyriques qu'on retrouve dans toutes les poésies du monde. On peut également y découvrir des divinités : Dieu ou encore d'humbles vérités quotidiennes, l'amour, la mort, la naissance, la peur, la misère, la nostalgie et la solitude s'y rencontrent sans cesse, mais aussi le questionnement sur l'écriture, les maux ou les mots, la pensée, un soleil, des larmes sur les joues d'un adulte, une maison, des nuages qui se promènent. C'est, entre autres, ce à quoi s'attache ce projet de mémoire en création. Cette partie que l'on pourrait intituler "création de textes" est un recueil de poèmes relativement courts qui ont été écrits parfois au hasard de l'inspiration et qui n'arborent pas ou presque pas de forme, de longueur, ni de thèmes préalablement définis.

Ces poèmes ont certes été écrits parfois au hasard de l'inspiration; non pas à la manière des Romantiques qui la présentaient sous les traits d'une déesse bienveillante, qui apparaissait à l'improviste et enchantait les rêves de visions éblouissantes; ou montrait aux yeux ravis d'admirables chefs-d'œuvre, leur laissant l'unique tâche de reproduire l'idéal perçu. Mon inspiration avait des allures plus simples. Parfois c'était une idée qui me venait spontanément à l'esprit, un mot qui frappait mes oreilles. Alors je sentais d'instinct que cette idée, ce mot, contenaient en germe une belle oeuvre; ce germe que je me

devais de développer pour produire à mon tour, une plante et donner plus tard une floraison. Cependant, notons que l'ensemble de ces poèmes découlent d'une écriture qui s'inspire profondément de la nature ainsi que de la culture, littéraire et sociale, que le procédé de l'allusion, qui sera examiné dans le cadre de ce travail, met en exergue. Aussi, ces mêmes poèmes qui reflètent les diverses réalités de la vie quotidienne contemporaine tout en évoquant des faits de la nature, se trouvent regroupés sous huit séquences. Chaque séquence regroupe un ensemble de poèmes qui entretiennent entre eux une certaine proximité au niveau thématique. Cela veut dire que l'on retrouvera par exemple, dans une même séquence, tous les poèmes qui traitent plus ou moins du thème de la femme objet de désir, de l'amour. Ensuite, les séquences elles-mêmes sont organisées à leur tour de façon à ce que les thèmes successivement démontrent une certaine progression qui serait assimilée à celle de l'évolution de tout être humain dans la société.

C'est en raison de ces préoccupations d'ordre structurel que le recueil s'ouvre précisément sur un poème qui traite des origines, de la naissance, et se termine par l'ensemble des poèmes qui se penchent sur le thème de la mort. Si la mort constitue l'horizon de l'homme, la fin véritable, elle coïncide ici, du moins le thème, avec la fin du recueil. Cependant, entre ces deux extrémités c'est-à-dire la naissance et la mort, une période de la vie s'est écoulée. C'est ce

dont tentent de rendre compte les poèmes intermédiaires. Cet intermédiaire devrait être perçu comme les différentes étapes qui se succèdent au cours de la vie.

Parallèlement à cette partie centrale consacrée à la création, j'examine la notion d'image poétique. Je pense en effet que, comme le disait si bien Gaston Bachelard, toute poésie est image, en ce sens qu'elle est une des manifestations les plus automatiques du langage et que la plupart du temps, c'est sous forme d'images que l'on conçoit spontanément ses sentiments et ses pensées les plus profondes. Ainsi, les images ne sont pas des habits ou des ornements, mais plutôt la substance même des pensées. J'estime aussi que les images sont un moyen de suggérer aux lecteurs les sentiments et les états d'âmes que j'ai traversés, comme le souligne d'ailleurs Caroline Spurgeon citée par Gérard Bessette :

«S'il s'agit d'un poète, j'estime que c'est principalement par ses images que- jusqu'à un certain point inconsciemment- il se «révèle» [gives himself away]. Il peut être, comme c'est le cas de Shakespeare, entièrement objectif par ses personnages, leurs points de vue et leurs opinions; cependant, de même qu'un homme assailli d'une émotion intense peut n'en donner aucun signe par ses regards ou sa physionomie, mais la révéler seulement par une certaine tension musculaire, ainsi le poète sans le vouloir, étale [lays bare] ses goûts et ses aversions, ses observations et ses intérêts, ses associations d'idées, ses attitudes de pensées et ses

croyances, par et à travers ses figures, c'est-à-dire par les images verbales dont il se sert pour exprimer quelque chose d'entièrement différent dans les répliques et les pensées de ses personnages.

Les images qu'il emploie instinctivement dans ses moments d'intense émotion constituent donc une révélation, en grande partie inconsciente, du contenu de sa conscience, des cheminements de sa pensée, de la qualité des choses, des objets, des incidents qu'il observe, et surtout peut-être de ceux qu'il n'observe et ne retient pas³ ».

Ma démarche dans ce chapitre théorique consiste donc à cerner le concept très complexe et controversé d'image poétique. Si l'approche de la notion demeure générale au départ, les origines et la définition de l'image poétique quant à elles s'inspirent des résultats des travaux de Gaston Bachelard et Henri Meschonnic qui dans le domaine de l'image en poésie demeurent des références. Je m'appuierai, en outre, plus précisément sur David Ducros et le livre qu'il a fait paraître récemment. Aussi, outre les origines et la définition, nous aurons à examiner, entre autres, deux principales figures de l'image poétique, à savoir la métaphore et la métonymie car comme le souligne Charles Bruneau cité dans *Rhétorique Générale* (1982 :10), «l'image moderne absorbe toute une série de procédés de style, par exemple la synecdoque et la métonymie qui sont aussi des métaphores, c'est-à-dire des substitutions».

³ Gérard Bessette, *Les Images en poésie canadienne-française*, Éditions Beauchemin, Montréal, p. 13.

Si l'image poétique tire ses origines de fondements purement biologiques, je définirai cette dernière par rapport à l'imagination qui, selon Gaston Bachelard, invente de l'esprit nouveau en ce sens qu'elle conduit à refuser tout ce qui est dicté par les maîtres et à réinventer une nouvelle raison, même si cette dernière doit pour avancer occulter les images qui enchantent et trompent. Cette raison saisit l'instant et est elle-même l'instant. Et, loin d'être une maîtresse d'erreur et de fausseté, l'imagination, en plus d'ouvrir les voies d'une culture personnelle où la liberté de rêver ne contredit en aucune manière l'exigence de bien penser, constitue une faculté nécessaire à la connaissance du réel.

Mais le mémoire ne tient pas qu'à cela. La conjoncture du processus de création m'oblige à devenir le premier lecteur. C'est la position de l'écrivain devant son oeuvre. Je proposerai donc une analyse globale de ma production. Cette dernière partie du mémoire, est selon moi, la plus déterminante pour qui souhaiterait s'approprier un tant soit peu l'ensemble des textes proposés en vue de porter une appréciation sur le processus d'écriture propre au recueil.

L'intérêt de cette partie réside en effet dans le fait qu'elle porte un regard critique sur des faits poétiques qui pourraient être les caractéristiques propres

au recueil. Dans ce dessein, je relèverai d'abord le trait principal de la création qui, au niveau de l'écriture, s'appuie sur un fonctionnement allusif, c'est-à-dire cette tendance que j'ai de ne pas tout contextualiser. Puis je parlerai, entre autres, du phénomène du rejet en rapport avec celui de l'enjambement dont la distinction d'avec le premier, bien que subtile et mince, demeure tout de même repérable.

Par ailleurs, toute notre existence est faite de couleurs dont on ne saurait consciemment ou inconsciemment se passer. C'est pourquoi je tenterai dans ce même espace, de justifier leur présence dans les poèmes car j'estime qu'elles dépassent le simple cadre de l'esthétique ou de l'ornement.

Enfin, ce dernier chapitre qui porte sur l'analyse se refermera sur un regard global sur l'ensemble des séquences. Cette analyse tentera de suggérer des possibles pistes de lecture sans pour autant privilégier aucune école de pensée encore moins une quelconque forme de critique particulièrement tranchée. Elle montrera non seulement ce que pourrait suggérer tel ou tel poème au plan thématique, mais aussi et surtout la manière dont le texte et son organisation, fût-elle spatiale, concourent au renforcement du thème. Ainsi, nous verrons par exemple comment, à partir du poème *Les Origines* qui, à mon avis, traite principalement de la naissance, se déploie toute une problématique autour de la question de la représentation. Une représentation

que cerne parfaitement d'ailleurs le philosophe Jean-Luc Nancy dans *Le Poids de la pensée*.

En définitive et comme on le constate, l'objectif de ce mémoire est donc triple.

En organisant de cette manière la présentation du mémoire, je voulais satisfaire ma curiosité et aiguïser mon sens de la créativité au sujet des trois formes de dispositions que j'ai tour à tour adoptées : celle du chercheur par l'examen de la question théorique qui porte sur l'image poétique, du créateur par la production des poèmes de factures diverses et enfin celle du critique par l'analyse globale de la production.

Comme on le voit, la marche de ce travail va de la recherche à la création pour finalement aboutir à l'analyse. Je n'ignore pas ce que ce travail comporte encore de trop fragmentaire, car l'étude foncière d'images en poésie reste encore à faire. Néanmoins, j'espère que ma démarche aura été de quelque utilité aux personnes qui s'intéressent à la question.

CHAPITRE I :
L'IMAGE POÉTIQUE

1. La notion d'image

On ne saurait aborder la question de l'image poétique sans cerner au préalable l'acception générale du terme car, peu importe l'angle sous lequel on aborde l'étude d'une réalité complexe, on est toujours forcé de la considérer d'abord dans son ensemble.

Disons d'entrée de jeu que l'image est avant tout question de perception, et singulièrement de vision. Cette approche nous renvoie directement au cinéma et à la photographie qui sont les deux domaines des arts par excellence où s'exprime librement et sans conteste l'image.

Dans son acception originale, ce terme vise en effet le trait de ressemblance dont se trouve marquée une représentation. Mais le terme d'image est aussi employé pour désigner une fonction de la pensée, il est lui-même une image au sens littéraire du mot, ou plutôt une métaphore, transport d'un mot d'un domaine dans un autre. Cet autre domaine, c'est l'imaginaire.

La conscience a en effet cette capacité, fondamentale, d'aller en pensée au-delà du réel donné vers l'absent, le passé, le possible, l'œuvre en projet, ou même ce qui fut ni ne sera jamais. Mais par quel moyen s'exerce ce pouvoir?

Il importe de signaler qu'au départ, on trouve l'image matérielle, peinture, sculpture, photographie, aujourd'hui parfois jeu de points lumineux commandé par un ordinateur. Objets physiques bien réels, mais qui valent pour autre chose, qui évoquent, dit-on, suggèrent ou représentent des êtres absents ou irréels. Aussi dirai-je, dans notre recherche de la compréhension de l'univers, l'imagination est une anticipation de la connaissance. Cette anticipation ne se situe nullement à un degré plus bas, elle fait partie du cheminement qui, peu à peu, nous rapproche du réel.

2. Sources de l'image

Comme je l'annonçais explicitement dans mon introduction, j'essaierai d'établir les origines ou les sources des images par le biais de l'imagination entendue comme la faculté que possède l'esprit de se représenter des images, ou l'imaginaire tout simplement. Mais avant de me lancer pleinement dans mon propos, je dirai que la caractéristique fondamentale de l'organisme humain pourrait être l'association originale dans la création de structures nouvelles, des éléments mémorisés et imposés par l'expérience abstraite de l'environnement.

Au cours des deux dernières décennies, le mot "imaginaire" a gagné beaucoup de visibilité et de crédibilité dans la langue française. L'utilisation de ce concept par des intellectuels comme Gaston Bachelard (1965), Jean-Paul Sartre (1936 et 1940), André Malraux (1947), Jacques Lacan (1949) et Henri Laborit (1974 et 1976) pour ne citer que ceux-là, n'est sans doute pas étrangère à l'élargissement de son acception. On parle volontiers aujourd'hui de l'imaginaire d'un auteur, d'un artiste, d'un chercheur. Dans cet essai, je prendrai aussi en compte le mot "imaginaire" non seulement dans le sens restrictif donné par Lacan (1949), mais aussi dans le sens qu'il a acquis dans le langage courant. En effet, pour Lacan, le moi du sujet se constitue à partir de

l'image de son semblable. Du point de vue intrasubjectif, cet imaginaire fonde le rapport du sujet fondamentalement narcissique à son moi et du point de vue intersubjectif, cet imaginaire fonde la relation dite duelle du sujet à l'image d'un semblable (d'après Laplanche et Pontalis, 1967, p.195).

Cette précision étant faite, je pense pouvoir définir l'imaginaire à partir de deux approches. La première que j'estime intimement liée à la seconde émane de Gilbert Durant (1969:12) : «L'imaginaire, c'est-à-dire l'ensemble des images et des relations d'images qui constitue le capital pensé de *l'homo sapiens* nous apparaît comme le grand dénominateur fondamental où viennent se ranger toutes les procédures de la pensée humaine». La deuxième définition, qui ne s'éloigne pas vraiment de la première, est de Laurent Lapiere (1993:15). Selon cet auteur, l'imaginaire est l'univers fantasmatique sous-jacent à la pensée et à l'action d'un sujet, et qui structure aussi bien son rapport à son monde intérieur qu'au monde extérieur.

Mais le mot "imaginaire" renvoie à la fois au processus et au produit de l'imagination dont l'image est l'une des résultantes; aussi bien dans sa dimension cognitive, c'est-à-dire, les idées, les pensées, les conceptions, la vision, que dans sa dimension affective traduite par les affects, les désirs, les engagements profonds, les défenses psychologiques, les ambitions; les deux

dimensions sont indissolublement liées. Cette assertion que je fais mienne, est certainement liée à la conception qu'en donne Gaston Bachelard dans *L'Air et les Songes* (1949:7-9) lorsqu'il note que l'imagination est dynamisme organisateur, et que ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation. Et, toujours selon cet épistémologue, repris par Gilbert Durant dans son *Structures Anthropologiques de l'imaginaire* (1969:26), l'imagination est puissance dynamique qui déforme les copies pragmatiques fournies par la perception, et ce dynamisme réformateur des sensations devient le fondement de la vie psychique tout entière parce que les lois de la représentation sont homogènes, la représentation étant métaphorique à tous les niveaux, et puisque tout est métaphorique, au niveau de la représentation toutes les métaphores s'égalisent. C'est aussi vers quoi, me semble-t-il, se dirige cette autre remarque du même Bachelard qui considère que contrairement à son étymologie, «l'imagination n'est pas seulement la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité, mais qu'elle invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau».

L'imaginaire est donc à la base des processus mentaux et son origine est purement biologique. L'imaginaire prend sa source dans les fantasmes et les images intérieures que nous gardons des personnes significatives de notre

histoire personnelle, mais aussi des souvenirs et des informations conservées dans notre mémoire (cette faculté qui n'oublie pas), des idées, des abstractions, des concepts, des visions, des explications ou des rationalisations que nous échafaudons et entretenons, tant au sujet de ces informations mémorisées qu'au sujet de la réalité extérieure.

Nous indiquions précédemment que l'imaginaire prenait sa source dans les fantasmes associés aux images intérieures que nous gardons des personnes significatives de notre histoire personnelle. Cependant, des écrits spécialisés dans le domaine fantasmatique apportent une distinction entre les fantasmes dits conscients c'est-à-dire les images mentales, les visions, les rêveries, les rêves éveillés ou rêves diurnes, qui selon Freud constituent des accomplissements de désir, et les fantasmes inconscients. On parle de fantasmes inconscients, note Lapierre, quand on veut désigner le "scénario" qui se trouve à la base de la vie d'une personne, la trame ou le drame qui semblent donner son sens à toute son existence, que ce soit sous la forme d'une grande passion, d'une grande obsession ou d'autre chose encore. Ce fantasme inconscient est la structure profonde de sa personnalité qui donne son sens ou sa direction à sa façon de penser et à son action. On remarque alors qu'il y a un lien étroit entre les premiers, c'est-à-dire les fantasmes conscients et les deuxièmes, les fantasmes inconscients. C'est en substance,

dans le fantasme inconscient que les fantasmes conscients trouvent pour ainsi dire tout leur sens.

En tout état de cause, l'imaginaire implique un travail intérieur plus ou moins conscient de transformation, de changement et de création. Même si les produits de l'imagination, c'est-à-dire les images, s'élaborent à partir d'informations emmagasinées dans la mémoire, ils sont aussi et surtout le résultat des projections ou des constructions intellectuelles que le sujet élabore à partir de ces contenus mémorisés. L'imaginaire est donc essentiellement une réalité subjective. Il concerne à la fois l'ensemble des représentations que le sujet se fait ou se donne de sa réalité objectale interne et de la réalité objective externe. Aussi, par ce caractère l'imaginaire, représente l'un des éléments qualitatifs les plus importants de la personnalité d'un individu.

3. Définition de l'image poétique

On peut dire que la conscience humaine dispose principalement de deux manières de se représenter le monde. L'une directe, dans laquelle la chose elle-même semble présente à l'esprit, comme dans la perception ou la simple sensation. L'autre, indirecte, lorsque, pour une raison ou pour une autre, la chose ne peut se présenter en chair et en os à la sensibilité, comme par exemple dans le souvenir de notre enfance, dans l'imagination des paysages de la planète Mars, dans l'intelligence de la ronde des électrons autour du noyau atomique ou dans la représentation d'un au-delà de la mort.

Si la représentation en elle-même peut se faire en dualité c'est-à-dire sous deux angles, l'homme fondamentalement dispose aussi de deux, et non seulement d'un moyen, de transformer le monde, de deux "nouménotechniques"⁴ : d'une part, l'objectivation de la science qui peu à peu maîtrise la nature, de l'autre la subjectivation de la poésie qui, à travers poème, mythe, religion, accommode le monde à l'idéal humain, au bonheur éthique de l'espèce humaine. Dans tous ces cas de conscience indirecte, l'objet absent est représenté à la conscience par une catégorie d'images qui dans le cas de la poétique pourrait être spécifiquement l'image poétique.

De tout temps, l'image poétique a occupé, en théorie comme en pratique, une place non négligeable en poésie. C'est, somme toute, pour cela que le phénoménologue et épistémologue Gaston Bachelard disait de la poésie qu'elle était imagination. Une imagination, poursuivra-t-il, qui dans ses vives actions, nous détache à la fois du passé et de la réalité: elle est, pour lui, ce qui ouvre sur l'avenir.

À propos de l'image poétique et avant d'appréhender le sens qu'en donne justement Bachelard, il convient d'apporter certaines précisions au sujet de la conception que s'en fait le philosophe.

En effet, de nombreux critiques ont souligné que les travaux de Gaston Bachelard, en ce qui concerne l'image littéraire ou plutôt poétique devrait-on dire reposaient sur la distinction fondamentale de la métaphore et de l'image poétique. Il apparaît évident, par exemple, que la métaphore n'est pas chez la plupart des critiques modernes de la poésie ce à quoi la réduit Bachelard. Le fondement de cette distinction peut s'expliquer par la double fonction du langage qu'on note chez cet auteur. Il relie d'une part la métaphore à la fonction pragmatique du langage et d'autre part l'image poétique à la fonction créatrice. Pour Bachelard que cite J-P. Roy (1977:51), la métaphore est tenue pour volontaire et fabriquée; elle n'a donc pas à être pensée. Elle est

⁴ Le mot est de Gilbert Durant, dans *L'Imagination symbolique*, P.U.F, Paris, p 69.

un simple procédé d'expression et son rôle secondaire est manifeste puisqu'elle ne se présente que pour «suppléer aux insuffisances du langage conceptuel». En outre, elle joue un rôle de reproduction, de déplacement des pensées, en une volonté de mieux dire, de dire autrement (la même chose), et sa fonction utilitaire est de véhiculer des significations. En plus, relève l'auteur, la métaphore n'a ni les vertus de cohérence et d'induction propres au concept, ni l'essentielle force de création qui n'appartient qu'à l'image : ce n'est en définitive qu'un simple procédé d'expression.

En ce qui a trait aux considérations relatives à l'image, Bachelard note qu'elle est, au contraire, un phénomène d'être, oeuvre pure de l'imagination absolue. Elle est un mode particulier, suffisant, autonome de pensée et met à contribution l'aspect créateur du langage. Elle n'existe comme image que dans ses relations avec les possibilités d'invention du langage et surtout par l'écriture. Opposées à la fonction utilitaire des métaphores, les images provoquent toujours un dépassement du sens, une création sémantique.

Enfin, dans une esquisse de définition de l'image poétique qui s'articule autour de deux conceptions, il dit : « [...] le terme d'image poétique est appliqué à deux notions qu'on pourrait distinguer: les figures de sens par analogie, possédant certains sèmes pertinents dans le contexte syntagmatique, d'autres, non pertinents pouvant être réduits par un travail

paradigmatique, et les images pures, sans analogie, ne possédant que des sèmes non pertinents, irréductibles donc, même au plan des connotations⁵ ». C'est, de plus, ce même mot d'image qu'utilise Bachelard dans une autre conception où l'«image est une représentation envisagée dans sa réalité psychique et est considérée dans sa nature langagière⁶ ». À ces conceptions très philosophiques s'opposent presque des idées baroques et surréalistes au sujet du but et de la fonction des images en poésie. Si l'on estime, avec les baroques, qu'en plus de l'infinité postulée des formes et de leur ouverture, la nature entière a été créée par Dieu afin de manifester sa grandeur en la reflétant et de la révéler ainsi à l'homme, le poète ne peut en effet avoir un but plus sublime que de rechercher des rapports secrets, d'en rapprocher les divers reflets imparfaits de la perfection divine. Dans cette perspective, l'image acquiert une position centrale et hautement privilégiée; elle peut servir à exprimer des vérités secrètes et à révéler la fonction dernière des objets de la nature, fonction qu'elle dévoile car sans elle les hommes ignoreraient. Cette valeur de l'image poétique, nous la retrouvons aux 19ème et 20ème siècles chez des écrivains tels Charles Baudelaire et André Breton pour qui la poésie est un moyen de conquérir l'inconnu, un moyen, en somme, de connaissance. En ce sens, et comme le soulignait André Breton repris par François Moreau : «l'image devient un moyen particulièrement

⁵ J-P Roy, *Bachelard ou le concept contre l'image*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, p. 52.

propre à saisir les divers aspects de l'analogie universelle, loi qui régit la nature entière et lui donne une âme⁶». Conçue de cette manière, l'image permet alors d'établir les rapports entre les objets et de partir ainsi à la conquête d'un monde inconnu mais non pas inconnaissable, de cogner à la porte d'un absolu considéré comme mystérieux mais aussi comme familier et non pas radicalement autre. C'est, en substance et en filigrane, dans cette optique que s'installe la conception d'Aragon à laquelle je pense accéder dans une certaine mesure, et que cite Henri Meschonnic (1970 :103) en disant : «l'image n'est pas comme on le croyait il y a dix ans un objet usuel décrit au moyen d'un nom d'animal burlesque, etc. [...], mais aussi la négation, la disjonction, le général à la place du particulier, et bien d'autres formes d'appréhension de l'idée purement syntaxique, à inventer, chaque fois». Dans ce passage, deux syntagmes en fin de citation retiennent particulièrement l'attention, à savoir : "à inventer" et "chaque fois". On peut à travers ces deux éléments noter qu'avec le premier c'est-à-dire "à inventer", cette précision introduit le caractère original de l'image. Ainsi, elle ne doit plus être cette formule préétablie à puiser dans le catalogue des figures de rhétorique mais plutôt quelque chose suffisamment nouvelle capable de surprendre par son originalité et sa nouveauté. Dans le deuxième syntagme, c'est-à-dire "chaque fois", l'image, loin d'être une forme extraite d'un nouveau

⁶ Ibid., p.54.

⁷ François Moreau, *L'Image littéraire: position du problème*, S.E.E.S, Paris, p. 29.

catalogue, devient la création de chaque écriture, de chaque poème que le lecteur potentiel se doit de repérer.

Toutefois, avec David Ducros (1996), nous entrons de plain-pied dans ce qui pourrait être la véritable définition de l'image poétique. J'estime en effet que sa conception de ce concept est en accord avec la réflexion de la plupart des critiques modernes tels, par exemple, François Moreau.

En effet, si l'on considère, comme le dit François Moreau (1982 : 86) , que «l'image est une pure création de l'esprit» et que fondamentalement l'esprit humain fonctionne sur deux principes, en l'occurrence l'analyse (prise comme la capacité d'identification de quelque chose) et la synthèse (conçue comme le processus de regroupement d'objet), qui correspondent respectivement à la métonymie et à la métaphore, Ducros dans sa conception de l'image s'inscrit parfaitement dans une logique fort liée au fonctionnement de l'humain. L'auteur de *Lecture et analyse du poème*, conçoit l'image poétique comme ce «mélange de métaphore, de comparaison, d'analogie, bref de décrochage d'une langue commune vers une parole plus individuelle qui traverse les données du réel pour faire apparaître des correspondances jusque-là cachées, voire inconnues. Faire une image, poursuit-il, revient à préférer le figuré au littéral, à déplacer et à défaire les lignes de la représentation concrète, en un

mot, à inaugurer une liaison neuve, à travers la parole, entre soi et le monde».

On remarque alors que cette approche ne s'écarte de celle de Bachelard seulement que parce qu'elle intègre, à juste titre, la métaphore dans le processus de la formation des images.

4. Deux figures de l'image poétique

L'étude des mécanismes complexes de l'image peut être envisagée à partir des procédés étiquetés par la tradition de la rhétorique : allégorie, métonymie, synecdoque, comparaison et métaphore, pour ne citer que ceux-là. Ces procédés servent à la construction d'un sens figuré, c'est-à-dire détourné de l'usage commun. Parmi les cinq cités, la rhétorique classique en nomme trois (métonymie, synecdoque, métaphore) «tropes», d'après le mot grec «tropos», «tour» : il s'agit bien de «tourner» le sens des mots selon une logique de création. Ces figures sont appelées tropes, parce que, quand on prend un mot, dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre : par exemple, *voiles* dans le sens propre, ne signifie pas *vaisseaux*; les voiles ne forment qu'une partie du vaisseau; cependant, *voiles* se dit quelquefois pour *vaisseaux*.

Il paraît cependant essentiel d'étudier ces procédés non pas seulement d'après leur nature propre mais selon le degré de figuration qu'ils portent en eux, selon la capacité de chacun à agencer - ou tourner- les mots de façon plus ou moins directe, d'une façon étrangère au sens commun; car on dit communément que les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires : que ce sont certains tours et certaines façons

de s'exprimer, qui s'éloignent en quelque chose de la manière commune et simple de parler : en somme, les figures sont des manières de parler éloignées de celles qui ne sont pas Figurées. En un mot, les figures sont des figures, et ne sont pas ce qui n'est pas figure.

D'autre part, dans leur usage, les tropes donnent plus d'énergie à nos expressions. Quand nous sommes vivement frappés de quelque pensée, nous nous exprimons rarement avec simplicité; l'objet qui nous occupe se présente à nous, avec les idées accessoires qui l'accompagnent; nous prononçons les noms de ces images qui nous frappent : ainsi, nous avons naturellement recours aux tropes; d'où il arrive que nous faisons mieux sentir aux autres ce que nous sentons nous-mêmes.

Les tropes sont aussi d'un grand usage pour déguiser des idées dures, désagréables, tristes, ou contraires à la modestie. Ils enrichissent la langue en multipliant l'usage d'un même mot; ils donnent à un mot une signification nouvelle, soit parce qu'on l'unit avec d'autres mots, auxquels souvent il ne se peut joindre dans le sens propre, soit parce qu'on s'en sert par extension.

Il est évident que la présente description de la métaphore et de la métonymie dans laquelle je me lance ne prétend pas épuiser le problème lié à ces deux

notions, même dans le cadre théorique limité que je me suis imposé dans cette étude.

En ce qui me concerne donc, j'examinerai deux des cinq procédés : la métonymie pour son caractère allusif qui cadre parfaitement avec une récurrence de ma propre production et la métaphore, pour son synthétisme. Ainsi, je nommerai ces deux procédés «figures de l'image», comme l'entend d'ailleurs David Ducros (1996 :117) , dans la mesure où ils sont ancrés dans cette capacité des mots à s'interposer entre la conscience individuelle et le monde. J'estime par ailleurs que ces figures, avec l'appui de quelques autres, m'ont servi à formuler ma propre interprétation du monde. Si on considère le poème comme l'objet central entre le poète et le monde puis entre le poète et le lecteur, on ne saurait mettre à l'écart la relation du lecteur au monde. C'est pourquoi la lecture du poème, en tant qu'activité propre, nécessite l'examen de quelques-unes de ces figures de l'image, car toujours, de quelque façon, le sens est aussi à construire par le lecteur.

Par rapport aux diverses conceptions de l'image poétique énoncées précédemment, celle qui se dégage de ma production, apparaît comme la synthèse, d'une part de la vision d'Aragon, en ce sens que l'image poétique est aussi un fait de syntaxe, de Bachelard pour qui l'image existe par

l'écriture, et d'autre part de celle de Ducros qui affirme qu'elle demeure un mélange de figures visant à faire apparaître des correspondances. Ma conception de l'image poétique serait alors celle qui désignerait une certaine construction syntaxique dans laquelle les figures de rhétorique actualisées agissent comme génératrices d'images en mettant en relation des réalités qui au départ étaient éloignées et que la raison se refusait à mettre en rapport; ceci dans le but de rechercher l'inédit. Mais pas n'importe lequel, encore moins à n'importe quel degré, car en raison de la "loi" dialectique de l'étrangeté poétique, on ne pourra parler d'images poétiques, en principe, que lorsque l'effort exigé pour y accéder est moyen. Un effort minime nous basculerait dans ce que Bernard Dupriez (1984 :117) appelle un lieu commun, un cliché. Et, un effort extrême nous mettrait manifestement en présence d'une énigme.

4.1 La métonymie

Tout comme nous le verrons aussi pour la métaphore, la métonymie dans son fonctionnement sollicite très souvent le terme connexe de synecdoque. Métonymie et synecdoque agissent le plus souvent par simple substitution d'un terme à un autre. Mais ces figures, note Ducros, ne peuvent être définies selon un modèle formel précis, la transformation du littéral au figuré s'accomplit une nouvelle fois de façon implicite, sans que la syntaxe n'opère et ne développe un rapport de comparaison ou d'assimilation entre deux éléments.

Si l'on a généralement tendance à envisager toujours l'examen de ces deux notions ou figures ensemble, dans la mesure où elles se rapprochent et se complètent dans le mécanisme de substitution entre deux termes, on peut cependant entrevoir la différence et le palier à franchir de l'une à l'autre des figures. La métonymie suppose la rupture d'un certain lien de contiguïté car en effet, le terme "métonymie" nous vient du grec "métônumia" et signifie «emploi d'un nom pour un autre» Ducros (1984:122) et le lien entre les deux notions qui commutent se fonde sur une connivence d'usage qui implique l'existence d'une même communauté de langue et de culture.

Ainsi, par exemple, dans le poème *L'Été Retardé*, on note au vers (9);
" Quelque temps sur une branche d'olivier tordue".

L'olivier est, certes, un arbre qui produit des olives comestibles, mais il demeure, du fait d'une culture quasi-universelle, le signe de la trêve, de la paix. Cet exemple montre combien la métonymie s'appuie sur une connivence à la fois linguistique et culturelle, puisque les deux notions qui commutent c'est-à-dire, trêve ou paix, c'est selon, et olivier arbre aux fruits comestibles, sont indépendants, l'un de l'autre dans le contexte actuel, et l'interprétation nécessite la connaissance d'un code qui dépasse les données immédiates des choses ou des notions ainsi nommées.

Par ailleurs et de la même façon ou presque, se développe avec la métonymie et sur la base du même exemple, une logique de l'allusion où on évoque une chose (dans ce cas, il s'agit de la paix) sans la nommer explicitement, ceci au moyen d'une autre qui y fait penser.

4.2 La métaphore

Pour aborder, sinon définir la métaphore, la stylistique a, à juste titre d'ailleurs, coutume de prendre comme point de départ la comparaison. En effet, si la comparaison demeure intimement liée à une certaine qualité de regard posé sur le monde, les appariements que produit la métaphore outrepassent le simple terme de comparaison «comme», pour révéler entre deux éléments, plutôt qu'une ressemblance, une origine commune.

Avec la métaphore, on sort du domaine de la pure comparaison et de la loi rationnelle de la ressemblance, pour aboutir à une mise en fusion de deux éléments; le *vis-à-vis* se transforme manifestement en *union*. C'est de cette manière que la métaphore devrait se définir par rapport à la comparaison, pour franchir un pas encore dans l'ordre de ces figures de l'image. Avec la métaphore, c'est tout un cycle qui s'achève, celui des figures qui disent le monde à leur façon, depuis la transparence plus ou moins codée (allégorie, synecdoque et métonymie) en passant par le regard neuf transversal posé sur les choses (comparaison). D'ailleurs Du Marsais (1977:122) note, à propos de la métaphore, que «c'est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit. Un mot pris dans un

sens métaphorique, perd sa signification propre, et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare».

Comme nous l'avons souligné, tandis que la comparaison est explicite, la métaphore ne trouve sa solution que dans l'esprit. C'est par la métaphore que les différentes classes, ou considérations, auxquelles se réduit tout ce qu'on peut dire d'un sujet, sont appelées *lieux communs* en rhétorique. Le genre, l'espèce, la cause, les effets, etc., sont des lieux communs, c'est-à-dire, que ce sont comme autant de cellules où tout le monde peut aller prendre, pour ainsi dire, la matière d'un discours, et des arguments sur toutes sortes de sujets. Ainsi donc, avec la métaphore, les portes de l'imaginaire s'ouvrent vraiment en laissant sa place à la création pure, qui mêle les éléments du monde pour créer une matière verbale neuve et, par conséquent un nouveau système de référence et de pensée.

CHAPITRE II :

L'ÉTAPE

PRÉFACE

Fortement tributaire d'un environnement social étranger et d'une exigence académique, cette production, dans sa forme actuelle, c'est-à-dire celle d'un recueil de poèmes, exprime assez fréquemment, à travers la quasi totalité des poèmes, un désenchantement, un dépaysement d'autant plus fort et pénible que son expression trouvait des formulations variées, multipliant ainsi les allusions.

Des productions comme *L'Étape* existent bien partout, dans différents pays, et ne demandent qu'à sortir du silence dans lequel elles sommeillent. En effet, rares sont ceux qui ne se sont jamais réveillés, qui ne se sont jamais sentis poursuivis par l'écho de rimes tournant obstinément dans leur tête, ou ne se sont au contraire endormis en se berçant de vers confusément resurgis d'une autre nuit et surtout du souvenir. Tout à coup, sous nos yeux naissent ou renaissent des mots ensorceleurs venus des poèmes autrefois appris, lus ou simplement feuilletés. Parfois leurs accents ravivent des réminiscences endormies et nous projettent de nouveau dans le monde mystérieux où opère une étrange alchimie, celle des rimes et de la raison, des mots et des sensations, des accords qui nous accrochent tout en nous faisant réfléchir.

Ainsi, la poésie tient-elle une place beaucoup plus importante dans nos vies qu'on ne le croit généralement. Mes parents d'ailleurs, comme pour se

rapprocher de la formule de Victor Hugo, n'aiment-ils pas à répéter à chaque occasion et sans savoir de qui c'est que lorsqu'un enfant paraît, le cercle de famille applaudit à grands cris. Mais la poésie, c'est aussi la traduction anoblie de nos émotions, de nos rêves, de nos désirs et à travers ce langage poétique magnifié, nous atteignons à la source même de ce qui nous fait agir, penser ou croire.

PREMIÈRE SÉQUENCE

LES ORIGINES

De sa posture,

Souillé, il arrive en cri;

Et il grandira...

LES SILENCES SE TAISENT

À l'heure où tous les bruits se taisent
En même temps que les silences,
Je reprends vie à la dimension
Cosmique,
Et la vie lentement sous le rose,
Le blanc même et parfois le
Noir se referme comme un
Embryon prêt à laisser
S'échapper seulement ce liquide qu'est le rêve.

DEUXIÈME SÉQUENCE

L'ÉTÉ RETARDÉ

L'horizon brumeux, sombre et opaque
Annonce un changement. Déjà
De nombreux oiseaux multicolores
Transpercent du son de leurs cris enveloppants
Et de leurs fréquents va-et-vient l'azur
Impassible qui leur sourit.
Leurs multiples efforts s'avéreront vains
Et la haine cultivée sera semée pour
Quelque temps sur une branche d'olivier tordue
Abritant leurs nids.
Après maintes tentatives, Elle les repoussera
Par la force de son étendue.
Et les oiseaux s'en iront plus loin que sur les oliviers,
Vers les vieux palmiers.

NUIT DORMANTE

Des fléchettes lumineuses au bout
Du monde, là-bas, sans extrémité
Apparente,
Émergeaient d'entre les cimes
Sauvages pour tenter de percer
L'absolue sérénité, toute entière
Impassible, du ciel.

Rien!

Malgré tout!

Rien!

Ni le vent d'ouest
N'arrive à les faire fléchir
Et les derniers gros oiseaux
Qui dans leurs voyages passent
Au travers de l'arme inoffensive,
S'en moquent.
Le temps est parti : leur force aussi.
Et seule la nuit, dormant, les
Protège.

LE CHANT ANCIEN

Le coq proclamait d'une
Patte, du haut d'une branche
De palmier, le retour des peines
Et des travaux
Que déjà, les esclaves, un suivant
L'autre, s'étirait la chair, Chassant
En se frottant les yeux les premiers
Les pensées nocturnes.
La vie leur appartient et les gagnants
Au prochain chant seront encore présents.

LA VIEILLESSE DU JOUR

Le soir, la vieillesse du jour
Ce jour-là ramenait avec elle
Les dernières femmes des champs
Que les moucheron affolés,
Gourmands et assoiffés n'avaient
Pu chasser.
Puis elle s'asseyait progressivement
D'abord au dessus des mille collines
D'un rouge faible comme pour
Les voir arriver aussi,
En attendant les chants ultimes des oiseaux
Pour finalement couvrir de sa ténébreuse
Nappe épaisse, tout espace.
La flamme dans son large sillon
Lumineux, seule avec la lueur peut
Blessier le soir pour faire jouir le jour.
Et les femmes seront ravies; heureuses de
Voir le jour avec l'effort du quotidien.

TROISIÈME SÉQUENCE

POÉSIE DE DÉLIVRANCE

Pour monnayer ma poésie,
Même au hasard de l'inspiration
Divine,
J'assemble, séparés, des motifs divers.
Tantôt blancs, tantôt noirs.

Peinture des cœurs, j'en fais
Tableaux d'esprit, j'en peins
Masques de regards, j'en taille

Mort, tristesse,
Je m'en moque
Femme et Amour,
J'en rends folle
Au gré des verres.

Ô, ciel, terre, c'est mon quotidien.

UN LABOUREUR

Un laboureur creuse
Des sillons sur lesquels
Poussent des lauriers et
S'assoient parfois en croix,
Tantôt de leur bec des
Roitelets.

UN ART

Longtemps. Le silence de la pensée

Réfléchit à la narration,

Longuement qui dérange;

Au centre pourtant,

Je ne suis que singulière marionnette

Sinon girouette.

J'épouse le rêve, le vrai rêve

Celui de la réalité.

J'accuse la mémoire mère du jugement

Et fais naître le conte dont le bruit

Est témoin et la langue l'accusée.

LES MAUX

Malheur! Ô malheur!

Usés sont nos maux.

Elles sont vraiment usées nos

Paroles d'aujourd'hui et d'hier.

Ils ne nous ressemblent guère,

Ne nous accompagnent plus dans

Nos marches et ne décrivent plus

Fidèlement nos faits inhabituels.

Nous accélérons dans l'espace quand

Les mots décelèrent dans le temps.

Usés ils ne suivent plus l'ère de la mue.

L'espace les trouve encombrants,

Le temps lourd.

Leur marche ne s'accommode guère

D'un rythme effréné

Oui!, oui! Nous sommes usés!

Mais nous servirons au musée!.

QUATRIÈME SÉQUENCE

LA MAISON DE MON PÈRE

Case au toit de paille

Devenu blanc

Qui a abrité certains de mes souvenirs

Enfermés dans une épaisse fumée

De loisir ainsi que de châtiments naturels

Case au sol d'érosion perdue,

Aux parois bosselées et ces issues magiques

À l'allure d'inachevé.

À peine as-tu bravé la brise de

Terre, flegme d'une nuit d'automne.

Et vous fourmis blanches et noirs

Artisans de notre bonheur envolé,

En ces lieux, plus forts, ces longues routes

Sinueuses et rugueuses sur lesquelles

Désormais rugissent des lourdes mécaniques

Vous seront impénétrables.

LA DÉCISION

Il est descendu du bas de son

Piédestal en raccrochant

La clef de sa triomphante

puissance.

Il n'a pas enfermé son

Autorité.

Le long papyrus flegme

Source de malheur est froissé.

PASSAGER ENCOMBRANT

Il était monté avant tout
Le monde, sans attendre du
Tout son tour,
Sans s'encombrer encore,
Relevant, vite, au passage
Chemisiers et jupes,
Hérissant barbes et cheveux.
Occupant l'espace entier, il
Donnait malgré tout vie
Aux passagers en entrant à
Chaque arrêt sans sommation
Aucune.
Sans cesse il redonnait vie.

SILENCE

Esclave de la liberté

Constamment marié aux

Parois riches colorées

Tu salues la lumière

Pourvoyeuse de chair

Anémiée à chaque happage

Au passage.

Le jour est ta pénombre:

Antipathique.

Angoissante est l'obscurité désertique

Cependant que la nuit blanche

Fantastique, est longévité.

SORTIE

**Tour à tour ils passent et
Repassent au petit jour
Chacun,
À son tour,
À un rythme auquel
Seuls l'esprit et le muscle endiablés
S'allient.**

**Tour à tour
Chacun,
Saute,
Ressaute,
Vient, s'arrête devant l'obstacle
Hume, lèche,
S'agenouille, s'offre, se retourne
Et continue comme une huée d'aptères
À la Traversée du lac.**

Tour à tour on exécute, rituel, le geste
Dicté la veille par l'Initiant.
Lent ô mais sûr et combien symbolique
Il est libérateur.

Maintenant, au sol, tels des poissons
Embaumés, côte à côte les corps nus,
Écaillés, hérissés et maculés s'interpénètrent
Pour échapper mystérieusement aux mailles
Et dessiner une étendue inanimée et orpheline.

Dans une fine mélodie des chants s'élèvent
Dans une danse machinalement macabre
Ils sont devenus hommes! Les garçons hommes
Dorénavant.

LE TEMPS DES FRIVOLES

L'éboueur de même que
Le coiffeur, en arc, peignait
De longs cheveux verdâtres
Entrecroisés à la racine, de
Sillons sinueux, signe du temps
Et de l'exercice de la nature.
L' instrument à manche long
Recensait les feuilles frivoles;
Nombreuses et éparses à empreinte
De grenouille pour former un joli
Chignon sauvage et jauni d'où
Militeront des tresses de fumée.

ÉCOLIERS

Hier c'était mardi

Aujourd'hui mercredi

Journée mémorable

Aux multiples tentations.

Il est midi.

Le timbre de la cloche arrache les

Étourdis à leurs interminables

Rêveries au brouhaha des cris.

Les vaillants aiment leurs cris qui

Dénouent à chaque fois leur estomac

Emballé.

Demain jeudi, fastidieux, s'ennuieront

Des cœurs légers.

Et les têtes pleines ont peine à s'en accommoder.

Vendredi, ah! Voilà la paix hors de la haie.

CINQUIÈME SÉQUENCE

LUMIÈRE D'EAU

Et, enfin au contact, l'eau

Fut la lumière de la nuit,

De la maison.

Aspirée au passage des lits

Maladroits des rivières inondées,

Jacassant entre les longues

Tuyauteries chauffées impures

De couleur.

Tu as été abandonné à la nature

D'un hiver achevé et soucieux.

LA MER

Régulièrement, dans un bruit
Berçant, elle arrivait pour perdre
Conscience au pied du néant
Blanchi et entrouvert par ses fréquents coups
Tranchants de reins.

L'écume incolore taillée à la pomme
Prise au départ était au rendez-vous
À chaque arrivée.
La course échouée, et, éclatée
La mer repartait silencieuse, contente
D'avoir oublié un instant son unique
Et traditionnel fardeau lavé
De toute impureté.

Les lits de retour étaient nombreux
Minces mais longs en largeur
Incapables de bercer.

LIQUIDITÉ FACILE

Oh! Bâche quadrillée

Noire au soleil

Blanche à l'ombre,

Que ne peut mouiller la moindre

Goutte.

Oh! ouvre-toi pour que

Je t'enduisse et te libère

Momentanément de cette masse

Accumulée des heures durant.

Oh! malheur à toi qui ne choisis

Que les endroits exposés.

Souviens-toi,

Il y a plus fort que toi

Oh! Plus fin que tes fines rayures

Expression de sécheresse aiguë

Oh! Plus faible et doux pour

T'endormir.

BALANCE

...Maintenant on entendait
Les orgues funèbres de l'eau
Que la brise de la souriante nuit
Tentait d'envelopper dans un
Obscur linceul sans fin
Pour le bénéfice d'un voyage
Doux et accablant s'il y a la reine
Et elle y était.
Vendant cher une place dans
Un cérémonial sinistrement troublant.
L'aurore avait été glacée et les astres
Du matin joyeux, dansaient à souhait.

SIXIÈME SÉQUENCE

AMOUR RATTRAPÉ

La nuit est noire
Même calme.
C'est minuit.
Mais l'horloge ne suffit pas
À bénir les cœurs
Gourmands des Amoureux
Ni même la fine pluie du
printemps que les amoureux
Dans l'écho tentent encore
D'apprivoiser, infatigables .
L'amour, partout, lui ne dort
Point mais il n'entend rien, comme
Le boulanger pensant à la levure
En éveil.
Un cauchemar n'est que le prétexte
Car le geste, coutumier, est adroit.

LION ENCHANTÉ

Regardez-moi cette main
Veineuse et titillante qui,
Maintenant grelotte sous
La profondeur d'une chaude
Crinière.
Lion aux griffes absente,
À l'odeur de thé et à
L'haleine de rose que j'ai
Voulu essayer, longtemps
Par mon cœur.
Hier rugissant, ton air rayonnant est
À l'image de ton trésor caché.

SYSTÈME

Comme l'électronicien affairé à
Réparer au centre d'une nuit
Un transistor, fréquemment il avait
tourné longtemps dans un seul sens
Précis
Les deux boutons de fréquence
Simultanément
Cherchant une idéale station.
Elle se rapprochait.

Les mains reposant sur le cuir
Chair de peau, les ondulations
Frénétiques se faisaient régulières.
Il pénétra l'unique pile par derrière
Après qu'il eut obtenu crépitements
Et gémissements.
D'elle-même, elle explosa!

SEPTIÈME SÉQUENCE

TROUBLANT VOYAGE

Par une sombre nuit d'été
De clair de lune, au sortir
Du lac délicieux, je rentre
Le couloir enfin.
Où, sur leur sein les vagues
chérissent de leur musique
Le bateau sobre que la lune
Par instants cache au gré des
Vents.

Le repos est dans ce
Mouvement, l'est aussi le voyage.
Le bruit des vagues est une
Douce berceuse mais monotone.
Le voyage des Ombres de la
Voûte céleste m'enivre.

Oeil contre ciel,
On rêve sans fermer les yeux!

LE VOYAGEUR SOLITAIRE

Arrêté en triangle
Il regardait
La mer renversée des
Nuages qui, dans leur
Lente et longue marche
S'embrassaient.
Les sensations fugitives
Éprouvées,
Les sons de l'affrontement
Des nuages qui résonnaient
Comme en écho dans le vide
Cœur d'un solitaire
Ressemblaient fort aux murmures
Que les vents de tous côtés,
Leur vaisseau de toujours, laissaient
Entendre dans un pesant silence.
Il ne pouvait les voir!
Il ne les pouvait toucher!
Il en jouissait tout simplement.

PLAIE DU COEUR

Pendant que les derniers oiseaux
Du soir avalent leurs nombreux cris,
Les mains successivement se détachent
Dans un silence que seuls les yeux trompent.

Le cœur suffisamment gros n'éclate pas.
Il engloutit les rejets des yeux, expression de douleur.
L'espace est vaste et le geste religieux l'est aussi.
Les randonnées, les exploits, les sites... tout n'est que souvenir.

La nuit tombée sera absorbée par des véhémences diverses.
Et, rêves, chimères, colorant souvent le sommeil, s'absenteront incertains.
Seule prévaudra la pensée nostalgique qui au petit matin
Échouera.

Au lever, le geste recommence, rapide, froid mais

Sincère.

L'ébranlement rompt le cérémonial.

Et le cortège emporte avec lui l'Amertume.

Maintenant, le sauvage défile sans cesse

Devant les yeux écaillés par la lourde charge

De remords qui l'accompagnera à sa fin.

L'IDIOT

Les mains en Chasseur devant

Mon pupitre,

Le grand cadre noir et vierge m'admire.

Il n'est qu'ornement.

Les yeux morts, je me résous

À le fixer.

La plume heureusement verte

Engloutie, est retenue entre mes

Dents.

Le temps passe et repasse.

La plume dépourvue d'ignorance,

Malheureuse, accouche d'un sésame

Heureux.

TEMPÉRATURE

Entourée des hauts barbelés,
Ton âme
Seule voyage au plus profond
De l'ailleurs.

Tes reluisantes auréoles
Roulantes et fades
Accoutumées à la succession des aurores
Et des nuits interminables
Ne se rouillent malgré tout point.

Ton Cœur t'appartient
Au repos et te renie à volonté.
Les larges petits va-et-vient inutiles
Mais soulageants ou absorbants
Sont une évasion terne.

Tout est souvenir, désormais souvenir tout.
L'avenir peu prometteur est donc sombre

Hélas!

Vivement que cet instant jouissant

Sans chaleur ni malheur

Surgisse du néant.

Ton sourire te rejoindra plus tard

Dans l'au-delà où tout semble égal

Et alors seulement, enfin, pour toujours,

Tu vivras!

HUITIÈME SÉQUENCE

POÈME TORTUEUX

Sans violon ni trompette
Et tam-tam ou claquette
Il dansait, il le faisait danser
Même dans des postures
À arracher le cœur de douleur.
Les pas vacillants et chancelants
Admettaient cependant le
Paroxysme de son grosillement;
Sa douleur, la malheureuse
Musique de lui-même.

BONHEUR À JAMAIS

L'eau est verte la vie aussi.

Et le bonheur et l'opulence

Y sont.

L'eau est verte mais la forêt

De même.

La richesse n'est point qu'or

Le malheur tire son ingéniosité

Du vert souvent de la couleur

Du bonheur.

Que vaudra une richesse

Dans des malheurs d'eau verte

De l'eau souillée?

TENDRE ANGOISSE

Le timbre au loin annonce l'infime espoir
Obscurci longtemps par la force du silence.
L'écume, rougie, brasse à tue-tête la voile ivre de sa course.
L'horizon proche, dense et multiforme, sourit aux
Fragments de la voile.

Déjà, des fines espérances renaissent là-bas dans les cœurs
Cependant que les pupilles montrent une mélancolie affaiblie.
Bientôt, de hardiesse, des cœurs sauteront, sauteront tellement
Haut qu'ils oublieront que ce n'est que congé
Et qu'une fois l'ardoise payée, la détresse renaîtra à nouveau.
Mais ils sont là.

Bien qu'amputés, ils sont là, guidés par la lueur du disque doré
Sur lequel tentent vainement les hirondelles du soir de
S'agripper.
Enfin ils sont là: les quelques braves!.

IMPRÉVU

Du haut du Sinaï,
Il vient d'interpeller.
La procession est longue et interminable
La flèche blanche, mobile,
Explore en premier le chemin,
Suivi de mouvements réguliers... précis
Utiles à son repos.

À l'approche de l'urne ouverte
Les cordons tentaculaires brisent
Et laissent s'échapper des filets de sève
Longtemps retenue.
La formule est brève mais le geste grand.
Cela n'étonne plus.
Il demeure rituel.

INCANTATIONS SOUFFRANTES

Ô Moment, amène avec
Toi, sans forme possible
Sans posture aucune,
Aussi sans couleur et
Nécessaire corps,
Ce bouquet libérateur de
Nous autres les pôvres
Abusés souvent, pour
Des instants de délices injustes.

DESTINÉE PERDUE

Une huée d'oiseaux migrants

Joyeux, encore vivants en vol

Sont happés, sans sommation

Ni détonation, mis au four

par le boulanger impatient.

CHAPITRE III :
ANALYSE DE *L'ÉTAPE*

Style de l'étape

Dans ce mémoire dénommé *L'Étape*, beaucoup de poèmes évoquent quelque chose de relativement identifiable : la naissance, l'amour d'un être pour un autre, le regret d'un paysage d'enfance, l'angoisse, un voyage, la mort. En fait- et banalement pourrait-on dire - l'expérience humaine. D'autres poèmes, par contre, ne présentent pas à la lecture un sens immédiat et défini.

Cette distinction montre que la production d'un sens, fût-il logique, n'est pas nécessairement une préoccupation majeure chez les sujets écrivains. Max Bilen¹ ne dit-il pas : «l'entrée en écriture ouvre au surnaturel». À travers cette remarque, on peut alors tenter d'échapper aux vanités de la vie en cédant à l'appel de "l'autre chose", à laquelle on n'accède que par l'art : un art qui dans sa manifestation (à travers l'écriture par exemple) , donne une impression fugitive qui procure un plaisir fécond, car rien ne peut être fixé et connu que sous l'aspect de l'éternité, qui est aussi celui de l'art et dont tout homme porte la nostalgie, parce qu'il permet d'accéder à l'universalité et à la permanence des êtres, et qu'il est une possibilité de réaliser une multiplication de soi-même.

¹ Max Bilen, *Le Sujet de l'écriture*, Greco, Paris, p. 103.

Mais, si chaque poème a en effet sa spécificité, sa manière de "dire", le "comment" c'est dit général de mon recueil pourrait se caractériser d'une part par l'usage quasi permanent de l'image poétique et d'autre part, par cette tendance à ne pas contextualiser qu'on pourrait nommer l'allusion.

Dans ce recueil où mes souvenirs ainsi que mes états d'âme ont été transposés, je puis affirmer que presque rien n'est tout à fait inventé sinon à de rares occasions : la poésie de *L'Étape* demeure une poésie de la réalité car la fuite continue des choses appelle un art qui sache les fixer. Aussi peut-on dire que l'impression première d'un lecteur potentiel est sans doute celle du dépaysement : il est porté à croire avec *La case de mon père*, *Plaie du cœur* par exemple, que j'ai rédigé des souvenirs d'autrefois car en effet, dans ces textes, presque tout est allusif.

L'allusion est dans *L'Étape*, ce procédé, cette manière propre à l'auteur, de ne pas tout contextualiser. Tout n'est pas explicite. La poésie de ce recueil affectionne particulièrement les images qui dissimulent, par exemple dans la branche d'un olivier tordue ou les vieux palmiers (*L'Été retardé*) un symbole ou une figure à découvrir: le signe d'une paix profonde pour le premier ou une référence à un quelconque endroit tropical, très certainement des allusions à l'Afrique pour le second. Il faut que, pris au jeu, le lecteur

collabore et trouve lui-même la solution : on la lui montre et on la lui soustrait en même temps. Ce jeu, qui se révèle une stratégie rejoint un peu, sans l'égaliser bien sûr, celui de Racine lorsque Phèdre fait deviner à Oenone, sans le prononcer jamais, le nom d'Hippolyte :

«Ce fils qu'une Amazone a porté dans ses flancs²»

Cependant, je suis très conscient de l'effet que peut produire une telle pratique : une certaine obscurité, un hermétisme des poèmes. Mais il convient de préciser qu'il ne vient pas de la confusion, de l'absurdité ou encore du mystère; il achemine vers une révélation différée. Celle-ci est retardée à dessein pour donner à l'esprit du lecteur potentiel à la fois le temps de pénétrer dans un univers nouveau et l'impression qu'il y accède de lui-même, écartant les obstacles et réajustant progressivement sa vision. Ainsi, le lecteur, de lui-même, reconnaît-il soudain, de cette manière, comme désigné par l'éclat d'un projecteur qui ne laisse dans l'ombre aucun détail, l'objet qu'il a toujours connu, mais qu'il aurait continué de connaître incomplètement et mal sans le recours à cette clarté illuminante. C'est d'ailleurs encore à quoi servent les différentes images poétiques construites à partir des oppositions qui génèrent ainsi des métaphores, auxquelles nous avons sans cesse recours et qui sollicitent de la part du lecteur un effort inlassable.

Dans cette optique, même des noms de métiers très bien connus ont été manifestement introduits pour désigner autre chose : "comme l'électronicien" dans *Système*. Mais il faut toujours se méfier de ce qui est bien connu. Cela même est bien connu. En effet, privé d'un réseau paradigmatique qui, dans le texte aurait déclenché des souvenirs liés au domaine de l'électronique, ce syntagme cesse de désigner quelqu'un qui recherche la station précise d'une radio, et introduit plutôt la dimension érotique en raison du réseau paradigmatique érotique constitué notamment par les termes ci-après : "deux boutons"(V. 6), "chair de peau", "les ondulations"(V. 11), "il pénètre", "par derrière"(V. 13).

Comme l'allusion (mais pas pour les mêmes raisons) , le rejet provoque un déséquilibre de la lecture. En effet si l'on veut, après avoir parcouru l'ensemble des poèmes, passer sur une autre récurrence du recueil, outre celles déjà énumérées c'est-à-dire, l'allusion, les images poétiques et plus tard les couleurs qui particularisent quelques poèmes, on notera que ces derniers présentent aussi une régularité du phénomène du rejet dans la disposition des propositions par rapport à l'espace du vers. Cependant, la confusion, ou parfois même, la controverse autour des concepts de rejet et d'enjambement nous oblige au préalable à discerner ces deux notions capitales de la poésie.

Si Jacques Démougin (1992:1314) dans le *Dictionnaire des littératures*

² Jean Racine, *Phèdre*, Bordas, Paris, p. 51.

françaises et étrangères note que le rejet est un procédé apparenté à l'enjambement, Michel Aquien et Georges Molinié (1996:529;640) dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* quant à eux, font une légère distinction entre les deux concepts. Ils rappellent tout d'abord que le terme "enjambement" qui en poésie date du XVIIème siècle, vient du verbe enjamber. Il a été employé pour la première fois au sens de "prolonger au-delà du vers" par Ronsard. En ce qui a trait à la définition qu'ils en donnent, ces auteurs considèrent l'enjambement comme tout phénomène de dépassement de la syntaxe par rapport aux limites du vers. C'est, entre autres, le sens que lui donne aussi W.T. Elwert, dont ils citent le *Traité de versification française*.

Parallèlement, et en ce qui concerne le "rejet" à proprement parler, les mêmes auteurs, c'est-à-dire Michel Aquien et Georges Molinié l'appréhendent selon, notent-ils la définition qu'en donne Jean Mazaleyrat. Ainsi, le rejet serait «un élément verbal bref, placé au début d'un vers ou à l'hémistiche, qui se trouve étroitement lié par la construction au vers ou à l'hémistiche précédent, et prend de par sa position une valeur particulière (*Éléments de métrique française*, Armand Colin, U2, p.119) ». Pour illustrer leur définition, les auteurs ont cette fois choisi un tercet de Charles Baudelaire, issu de son "Flacon". C'est ainsi que l'on considérera comme rejet, le syntagme "des

hommes" exprimé en gras.

Ainsi quand je serai perdu dans la mémoire

Des hommes, dans le coin d'une sinistre armoire

Quand on m'aura jeté [...]

En ce qui me concerne et eu égard à la problématique du rejet ou de l'enjambement tel qu'elle se présente dans les poèmes du recueil, j'userai du terme de "rejet" parfois, même lorsqu'il s'agira, dans des rares cas très significatifs, du procédé de l'enjambement. En effet, j'estime que même si ces auteurs établissent une certaine différence, la démarcation entre le rejet et l'enjambement demeure néanmoins mince et très subtile et est, telle qu'illustrée, d'ordre quantitatif; en ce sens qu'un rejet est plus limité qu'un enjambement. Il introduit d'autres paramètres propres au vers, en l'occurrence la métrique. La métrique en effet n'intervient presque en rien dans le vers libre qui est la forme privilégiée dans mon recueil. D'ailleurs, Jean Mazaleyrat ne note-t-il pas plutôt à propos de l'enjambement qu'il est un simple débordement des groupes de la phrase par rapport à ceux du mètre, sans mise en vedette d'aucun élément particulier; les discordances accompagnées d'effet stylistique relèveraient plutôt du rejet.

Dans *L'Étape*, on note la présence de quelques rejets qui coupent, qui, un

verbe, dans *Les Écoliers*, où le syntagme "des cœurs légers" en situation de rejet précède le verbe "s'ennuieront", qui, un déterminant, où "patte", pour sa part, précède précisément le déterminant "un" dans *Chant ancien*. Cette espèce de rejet presque, par leur nombre, infime, ne semble pas trouver de justification précise. Leur utilisation s'avère involontaire et ne semble pas produire par conséquent des effets perceptibles, susceptibles de mettre en valeur la dynamique d'un poème. D'autres espèces, par contre, plus représentatives de par leur nombre, sont significatives. Elles se présentent en deux grandes catégories. La première catégorie (le relevé n'étant pas exhaustif) est celle des cas de rejet découlant de la coupure d'un syntagme nominal en fin de vers. Voici les plus en vue :

"Cosmique" dans *Les silences se taisent* (V.4)

"Du monde" dans *Nuit dormante* (V.2)

"De palmier" dans *Chant ancien* (V.3)

"Lumineux" dans *Vieillesse du jour* (V.15)

"Divine" dans *Poésie de délivrance* (V.3)

"Embaumés" dans *Sortie* (V.23)

"Emballés" dans *Écoliers* (V.12)

"Échouera" dans *Plaie du cœurs* (V.13).

Dans ce que l'on pourrait appeler deuxième catégorie, on retrouve des cas de rejets qui interviennent immédiatement après un syntagme adjectival. Ce sont:

"Impassible" dans *Nuit dormante* (V.7)

"L'autre" dans *Chant ancien* (V.6)

"Puissance" dans *La décision* (V.4)

"Autorité" dans *La décision* (V.6)

"S'allient" dans *Sortie* (V.7)

"Goutte" dans *Liquidité facile* (V.5)

L'ensemble de ces mots ou expressions en situation de rejet a pour rôle de se décaler des substantifs ou des adjectifs qui les précèdent immédiatement. Cette fonction de décalage crée, à mon avis, une espèce de rétention suspensive du souffle, d'arrêt dans l'attente de la résolution finale du sens sur le mot en fin de vers. Ce phénomène pourrait trouver son explication par le fait qu'il est susceptible de correspondre à une brève période de réflexion survenue pendant la phase décisive de rédaction du vers. Et, même au cours de l'opération qui consiste à retoucher le poème après sa production, j'ai toujours fait un effort pour conserver ces éléments qui se révèlent ma marque d'écriture. Le mot en situation de rejet serait, dans ce cas, le résultat,

l'aboutissement de la réflexion, la manifestation de la pensée à la recherche du mot juste.

Du côté de la lecture, ce phénomène brise le processus d'anticipation propre à la lecture. Il crée un déséquilibre et oblige le lecteur à poursuivre la lecture du poème jusqu'à la fin. Nous pouvons illustrer aisément cette situation à travers les vers de *Les silences se taisent*, dans la première séquence des poèmes.

Nous avons ainsi :

À l'heure où les bruits se taisent
 En même temps que les silences,
 Je reprends vie à la dimension
 Cosmique,
 Et la vie lentement [...]

En dehors de cet effet j'ai en outre usé du phénomène du rejet afin de mettre en évidence un mot ou un groupe de mots à travers une organisation spatiale dans le poème. Cette mise en valeur permet à travers les mots en situation de rejet ou en fin de vers, d'établir un réseau d'équivalences, des correspondances phonologiques, paradigmatisques, ou encore et surtout

d'illustrer des réseaux de contradiction, de conjonction "spatio-sémantique" c'est-à-dire des mots qui sont par exemple en contradiction ou encore en conjonction avec l'espace qu'ils occupent dans le poème par rapport à leur sens réel.

La première situation, celle en rapport avec le réseau d'équivalence, de correspondance paradigmatique, nous la retrouvons précisément dans *Les Écoliers*. Dans ce poème, "Étourdis" et "Rêveries" (V.7, V8) sont mis en situation de rejet afin de former le paradigme plus ou moins de l'inconscient qui anime ces élèves et est, de surcroît, déterminant quant à la compréhension de ce poème. En effet, selon Sigmund Freud [1988 : 45-46], le rêve est un processus psychique propre au rêveur. En plus d'être en relation avec la vie psychique de l'état de veille, le rêve libère l'esprit de l'emprise de la nature immédiate et détache l'âme des entraves du sensoriel. Cependant, si nous recourrons à la surestimation romantique ou mystique que Freud cite et réfute d'ailleurs, le rêve est le lieu d'une ascension de l'âme vers l'inconnu. Cette dernière affirmation nous resitue au mieux dans notre contexte car le rêve n'est ici évoqué que pour montrer l'état d'esprit de ces élèves initialement qualifiés d'étourdis. Un étourdi, note *Le Petit Robert*, est celui qui manque d'attention ou qui ne porte pas attention à ce qu'il fait. Cette définition rejoint le domaine de l'inconscient déterminé par le rêve et permet

aux deux termes d'être mis en rapport, formant ainsi un paradigme.

On peut d'autre part expliciter le deuxième point à partir du syntagme "Du monde" qui se trouve en situation de rejet dans le poème *Nuit dormante*:

Des fléchettes lumineuses au **bout**
Du monde, là-bas sans **extrémité**
 Apparente, [...]

Ou encore dans *Écoliers* en ce qui concerne le mot "échouera".

Et, rêves, chimères colorant souvent le sommeil,
 s'absenteront
 Incertains.
 Seule prévaudra la pensée nostalgique qui au petit
 matin
Échouera.

Dans le premier cas, le mot en fin de vers c'est-à-dire "bout" est coupé par "Du monde" en situation de rejet et à bon escient, me semble-t-il, car le bout, c'est l'extrémité; la partie d'un objet qui termine dans le sens de la longueur et fort justement le terme "bout" se trouve lui-même à l'extrémité du vers et fonctionne dans ce cas en surimpression comme dans une mise en abîme. En plus, ce terme forme avec "extrémité", dans le deuxième vers, une parfaite convergence de situation synonymique.

En ce qui a trait, maintenant, au deuxième exemple, celui du rejet exercé sur le terme "échouera", nous faisons face à une parfaite illustration du sens par rapport à la situation spatiale. En effet, le verbe échouer dans son acception usuelle veut dire : ne pas réussir ou encore, rater, avorter, s'arrêter par lassitude ou poussé par le hasard. Et, dans notre exemple, "échouera" s'arrête de lui-même en ce sens qu'il débute et met fin au vers pour lequel il constitue l'élément unique.

Si ces deux éléments reflètent bien le caractère conjoncturel de l'organisation spatio-sémantique, on ne saurait en dire autant pour tout le reste car on remarque aussi dans cette organisation, des dispositions contraires. Le poème *Nuit dormante* nous présente un bel exemple dans ses vers intermédiaires, d'une situation de contradiction que nous nous empresserons de mettre en rapport avec le tout premier exemple. Ainsi, dans :

[...] Émergeaient d'entre les cimes
Sauvages pour tenter de percer,
L'absolue sérénité, **toute entière**
Impassible, du ciel.

Le groupe de mots "tout entière" est un groupe adjectival qui peut vouloir signifier "ensemble", dans "toute son étendue", c'est-à-dire que ce groupe devait manifestement porter avec lui, l'ensemble de ces éléments, entre autres

"Impassible, du ciel" qui lui sont liés. Or, ce vers ne porte en aucune manière l'ensemble de ses éléments avec lui pour former son "entièreté", étant donné que l'autre segment de phrase se trouve décalé au vers suivant formant une situation de rejet.

Outre ces caractéristiques stylistiques, il est aussi un autre fait marquant : les couleurs. Je l'annonçais d'ailleurs dans les pages précédentes. Dans le recueil, la préoccupation de rendre les poèmes dynamiques, celle de leur donner un certain éclat, un aspect réel ou une portée symbolique et surtout une certaine teinte, se marquent également dans la recherche de la beauté, de l'esthétique et l'actualisation des couleurs.

Dans *Structure du langage poétique*, Jean Cohen (1966 :7) note que la poésie a d'abord désigné l'impression esthétique particulière produite par le poème. Or, l'esthétique, souligne *le Petit Robert* (1991:695) , est la science du beau dans la nature et dans l'art; une conception particulière du beau. Cependant, il est, de nos jours, un fait associé à l'esthétique, à la beauté : la couleur.

Les couleurs sont en effet présentes dans une dizaine des poèmes du recueil et leur usage mérite peut-être d'être précisé. Mais avant tout, il convient de rappeler que toute notre existence est faite de couleurs et que nous ne

pourrions délibérément nous en passer car nous buvons et mangeons quotidiennement de la couleur.

Longtemps d'ailleurs, d'Aristote à Descartes et aux philosophes des Lumières, la couleur a été au centre du discours philosophique. Aujourd'hui, au-delà du domaine stimulant de l'art moderne, la réflexion sur la couleur apparaît presque comme un dépôt archéologique où s'entassent des approches scientifiques et artistiques diverses.

L'analyse de la production de la couleur doit avant tout distinguer certains points particuliers. D'abord et indépendamment des cultures, la couleur aujourd'hui, c'est ce qui embellit notre existence sans pourtant lui être indispensable. On se souviendra de la célèbre citation de Théophile Gauthier qui dit que «tout ce qui est beau ne sert à rien» ou encore de la formule de 1855 que cite Claude Pichois introduisant *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire lorsqu'il dit : «le beau est toujours bizarre³».

Mais retenons tout de même que la couleur favorise néanmoins la variation de la perception. Ne peignons-nous pas nos habitations, nos automobiles différemment dans le but de les rendre belles. Les femmes n'usent-elles pas de couleurs dites ostentatoires (comme en témoigne le rouge à lèvres) pour

être vite remarquées. Cette première conception de la couleur, même si elle apparaît assez simplette, se trouve cependant en conjonction avec l'axiome de Zenon de Cytium, fondateur du stoïcisme lorsqu'il définit la couleur comme une lumière qui se fait matière et une matière qui se fait lumière. Dans le même ordre d'idée, Platon n'a-t-il pas pensé aussi que les couleurs, comme les formes géométriques simples, sont des jeux de la raison et qu'elle représentent en quelque sorte l'effort de la matière pour se transformer en lumière.

En dehors de cet aspect naturel et culturel de la chromatique, il est une autre caractéristique propre à la couleur : celle de pouvoir symboliser les choses, les événements. À propos du symbole, Umberto Eco (1984 :209-210), note que le symbole est ce qui désigne indirectement. Il est une image et est sujet à interprétation. La symbolique poursuit-il, transforme le phénomène en idée, l'idée en image, et de telle sorte que l'idée reste toujours infiniment active et inaccessible dans l'image et que, même dite dans toutes les langues, elle reste indicible. Mais nous irons chercher davantage de propos concernant le symbole dans les trois dimensions concrètes de tout symbole authentique décrites par Gilbert Durand (1968:9) lorsqu'il mentionne ce qui suit :

³ Claude Pichois introduisant *Les Fleurs du mal*, Éditions Gallimard, Paris, p. 10.

«Tout symbole authentique possède trois dimensions concrètes: il est à la fois cosmique c'est-à-dire puise à pleines mains sa figuration dans le monde bien visible qui nous entoure, onirique c'est-à-dire s'enracine dans les souvenirs, les gestes qui émergent dans nos rêves et constituent comme Freud l'a montré la pâte concrète de notre biographie la plus intime, enfin et surtout, en ce qui nous concerne précisément, poétique, c'est-à-dire que le symbole fait aussi appel au langage, et au langage le plus jaillissant, donc le plus concret. Mais également l'autre moitié du symbole, cette part d'invisible et d'indicible qui en fait un monde de représentation indirectes, de signes allégoriques à jamais inadéquats».

Cependant, sans empiéter sur le domaine des révélations religieuses et de la foi, on notait déjà régulièrement, dans l'église latine par exemple, cinq couleurs: le blanc, le rouge, le vert, le violet et le noir. Ainsi dans le processus de symbolisation de la religion catholique, le blanc représente les mystères du seigneur, les anges, les vierges. Le noir, quant à lui, est attribué au repos des âmes et aux cérémonies funèbres.

Parallèlement, le christianisme considère par exemple le vert comme la couleur emblématique de la vie nouvelle et de l'espérance. Elle est en outre associée à la fertilité de la terre et à l'état de grâce. Le rouge, par contre, évoque pour sa part la passion du Christ et le supplice des martyrs. Mais, toutes proportions gardées, on associe généralement et aussi symboliquement

les couleurs aux saisons et également, d'une façon très prononcée, aux quatre principaux éléments de la nature c'est-à-dire, l'eau, l'air, le feu, la terre.

En ce qui me concerne particulièrement, on relève effectivement la présence des couleurs dans les poèmes. Cependant, si le rôle de la plupart des couleurs et ce, dépendamment de leur situation spatiale dans le poème, est de refléter la lumière, comme le soulignait Platon, d'autres dont la présence est récurrente, méritent que l'on s'y attarde. Ce sont notamment: le blanc que l'on retrouve quatre fois, le noir qui est cité à cinq reprises; le rouge avec ses variations est cité deux fois et le vert est dans son unique apparition très significatif.

Mais, à part ces couleurs explicitement identifiées, une autre forme de couleur, celle-là implicite, apparaît. Elle laisse entrevoir dans son fonctionnement soit de la lumière soit de l'obscurité. Ce sont par exemple les expressions telles que : "sombre et opaque" dans *L'Été Retardé*; "ténébreuse nappe épaisse" dans *La Vieillesse du jour* ; "c'est minuit" dans *Amour rattrapé* , dans la mesure où cet instant, c'est-à-dire "minuit" est souvent admis comme le milieu de la nuit. Il marque la fin d'une journée et fait place en même temps à la journée suivante. D'ailleurs, ce terme ne contient-il pas le mot "nuit" assimilée à la noirceur donc à l'obscurité?

Dans le même contexte et précisément dans *La vieillesse du jour* pour signifier la clarté de la lumière des lampes, l'expression suivante est sollicitée : "la flamme lumineuse". Alors que l'horizon brumeux dans *L'Été retardé*, exprime aussi de la lumière mais différente de la première en ce sens que cette dernière provient uniquement de la luminosité relative au lever du jour. Mais, avec le syntagme suivant: "obscur linceul", on entre de plain pieds dans la symbolique parce que ce syntagme établit un rapport avec l'au-delà. En effet, est obscur, ce qui est privé de lumière et le linceul est cette pièce de toile dans laquelle on ensevelit les morts et que Paul Verlaine utilise dans son *Promenade sentimentale*.

On retiendra manifestement que dans l'ensemble des poèmes, la couleur blanche est citée non seulement pour sa clarté, donc sa lumière, mais surtout pour son caractère hautement symbolique. En effet, le blanc symbolise la pureté. Ainsi par exemple dans le poème *Les Silences se taisent*, il est en position charnière entre le rose et le noir qui sont cités et apparaît comme une couleur neutre. Le rêve, si on peut se le permettre suivant une possible lecture du poème, dans lequel est plongé le narrataire le transporte du rose, couleur de l'amour dans lequel il trouve sa béatitude, au noir synonyme d'obscurité, de difficultés de nature diverse. Ce passage se fait, bien évidemment, par le truchement du blanc qui devient alors neutre dans la

mesure où il ne penche ni d'un côté ni de l'autre. D'ailleurs, le blanc est la couleur de la négation des humains. En ce sens, ce n'est pas véritablement une couleur : c'est toutes les couleurs réunies; car ne partons-nous pas tous du blanc qui est la couleur du sperme, semence qui sert de véhicule au transport des spermatozoïdes capables de reproduction.

La couleur noire, quant à elle, est synonyme d'obscurité nous l'avons dit. Celui qui ne perçoit rien est souvent en proie aux pires difficultés. Cette couleur, avec le syntagme "obscur linceul", rappelle des événements tragiques souvent liés à la mort. Le noir est pour ainsi dire la couleur du deuil.

En ce qui concerne la couleur rouge, ostentatoire, qui selon le langage chromatique évolue en opposition constante au noir des ténèbres et au blanc de la lumière, elle est, dans mon recueil, le symbole du sang, voire de la vie. Elle est en outre la couleur du chaos, du principe et de la fin. D'ailleurs, *l'Encyclopédie Universalis* note que dans la tradition hébraïque, Adam, le nom du premier homme, signifie "Rouge".

Enfin, pour sa part, la couleur verte qui est issue du mariage entre le bleu et le jaune est généralement perçue comme celle qui symbolise la chance, l'espoir et d'une certaine manière la vie. Dans *Bonheur à jamais* et eu égard à ma

propre culture, gabonaise, le vert est le symbole de la forêt qui regorge de rivières et de lacs, produit les fruits, les légumes, le gibier de tout acabit et où poussent à profusion les arbres pourvoyeurs d'oxygène nécessaire à la vie.

Grosso modo, et en l'absence aujourd'hui d'une théorie définitive de la couleur comme le note si bien Manlio Brusatin dans *L'Encyclopédie Universalis*, l'ensemble des couleurs utilisées dans les poèmes avaient pour mission principale donc d'aider à représenter les poèmes dans le développement des thèmes.

D'autre part, en partant du principe selon lequel tout texte est une durée et étant donné que la littérature est justement l'art du temps, l'imaginaire poétique de *L'Étape* est de ce fait fondé sur le temps absolu, mystère scellé de l'origine, où la naissance et la mort ne font qu'un. En effet, entre l'univers mental de mon enfance et les sombres visions de la mort, le réseau thématique de *L'Étape* embrasse les sujets éternels de toute poésie : l'amour, le temps, l'art, la souffrance, la joie la mélancolie et la mort. D'autres motifs thématiques gardent un lien plus ou moins direct avec notre environnement immédiat : la nature, l'océan, la vie familiale hélas lointaine. Cependant, la diversité de ces thèmes n'exclut pas leur unité, c'est pourquoi ils ont été regroupés par séquences.

En effet, le recueil comprend trente six poèmes distribués en huit séquences thématiques d'inégales longueurs et sans titre. Les poèmes *Les Origines* et *Les Silences se taisent*, placés en avant-garde du recueil, forment d'une certaine manière et dans l'ensemble de l'organisation de celui-ci, son incipit. Or, nul n'ignore le caractère déterminant d'un incipit. C'est parfois dans celui-ci que peut s'amorcer avec efficacité l'explication d'une oeuvre, fût-elle poétique. Aussi, ces deux poèmes, principalement, pourraient à eux seuls, en ouverture, se rapprocher du thème central de cette première séquence : les débuts, les commencements.

En effet, *Les Silences se taisent* s'inscrit dans une série d'oppositions fortement liées au paradigme du début, du commencement, des origines. On peut y entrevoir : le bruit versus le silence; palpable versus impalpable; la lumière versus la noirceur; mais aussi le cosmique versus l'utérin. Grosso modo, on note un aller-retour régulier entre plusieurs oppositions. On peut assimiler cet aller-retour régulier au mouvement naturel d'inspiration et d'expiration fondement de toute vie humaine. Mais fondamentalement, le poème dans son fonctionnement pourrait aussi suggérer cette espèce de deuxième vie qui advient dans le rêve; ce qui justifie le syntagme suivant : "je reprends vie à la dimension cosmique... dans le rêve".

Ici, la dimension onirique apparaît comme la continuité de la vraie vie. Mais aussi comme une autre vie, une nouvelle vie pour ne pas dire une vie nouvelle. Celle basée, dans une certaine mesure, sur la pensée, la réflexion qui sont les caractères propres à l'être humain. Mais ces deux concepts combinés à la parole, fortement liée à la pensée et à la réflexion, nous ramènent à nos débuts, au commencement car justement au commencement était la parole, nous révèlent les saintes écritures.

Par ailleurs, si ce deuxième poème dans l'ordre des textes rapproche des oppositions en donnant une impression d'immobilisme, le premier, c'est-à-dire *Les Origines*, quant à lui, est déterminant. Il ponctue l'ouverture du recueil avec le thème de la naissance.

Présenté sous la forme d'un haïku, *Les Origines*, en plus de cerner le motif du commencement introduit le thème de la naissance qui coïncide à son tour avec le début du recueil. Nous noterons que cette position de garde, en convergence avec le thème forme une parfaite mise en abîme. Cependant, *Les Origines* c'est aussi principalement l'opposition bas versus haut. Et, la disposition du poème sous forme de trois marches d'escaliers vers l'avant indique incontestablement un mouvement progressif de continuité qui se marie avec le thème principal de la naissance. Une naissance qui est en même

temps une fin en ce sens qu'elle se présente en escalier de trois marches qui peuvent à leur tour symboliser les trois étapes de l'évolution humaine actualisés dans le mythe d'Oedipe . Mythe dans lequel, pour délivrer la ville de Thèbes de la peste, Oedipe devait répondre à la devinette posée par la Sphinge et articulée de la manière suivante : « Quel est l'animal qui le matin marche sur quatre pieds, sur deux durant le jour, et sur trois le soir venu? »

Mais *Les Origines* , c'est avant tout l'enfant qui naît avec un cri, horizontal, et il se lèvera en apprenant la parole de ceux qui vivent à la verticale pour devenir comme eux. Le cri, c'est la voix, élément distinctif des êtres humains et différent de la parole. L'auteur de *Le poids de la pensée* (1996 :20) , ne note-t-il pas que «la voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence...». Le cri peut signifier alors la présence d'un nouvel être, cet "Autre" qui vient de naître. Ainsi, naître consiste donc en une venue. Or, poursuit Jean-Luc Nancy (1996:19) , «Naître est le verbe de tous les verbes : c'est entre autres l'en-train-d'avoir-lieu, qui comme tel n'admet ni commencement ni fin. C'est le verbe sans la présence de la venue en présence».

À partir de la deuxième séquence, et ceci jusqu'à la sixième, s'amorce ce que l'on pourrait appeler le cycle de la vie avec les thèmes fondamentaux de

l'expérience humaine. L'ensemble de ces thèmes chassent à quelques différences près, le bonheur amorcé par *Les Origines*. Cette longue partie peut être d'abord chapeautée successivement par les thèmes de la durée, du temps. Il en est précisément question dans *L'Été retardé*, *La Vieillesse du jour*, *Nuit dormante* et *Chant ancien* où le temps qui ne peut être envisagé que dans l'ordre de la succession, est ce qui chasse toute chose devant lui et apporte à sa suite le bien comme le mal. Avec son caractère irréversible, le temps demeure une notion difficile à cerner, aussi indéfinissable qu'insaisissable parce qu'étant lié au sentiment de notre existence.

L'Étape, dans l'actualisation de ses thèmes ne se départit pas de la tradition poétique de tous les temps. C'est sans nul doute pourquoi le rapport à la langue n'a pas été écarté. Ce thème, abordé respectivement dans les poèmes *Poésie de délivrance*, *Un Laboureur*, *Un Art* et *Les Maux* décrit non seulement les difficultés liées au fonctionnement de la langue, mais aussi la désuétude à laquelle sont soumis certains de ses éléments en l'occurrence les mots. C'est d'ailleurs sur quoi s'interroge par exemple *Les Maux*, présenté sous forme de calembour. Ce poème se penche sur certains mots qui ne suivent plus l'évolution technologique de cette fin de siècle et suggère que ces derniers soient rangés au musée :

[...] elles sont vraiment usées nos

Paroles d'aujourd'hui et d'hier.

[...] nous accélérons dans l'espace quand
les mots décélèrent dans le temps.

Usés ils ne suivent plus l'ère de la mue.

[...] oui! Oui! Nous sommes usés!

Mais nous servirons au musée.

Par ailleurs, avec les quatrième et cinquième séquences, nous tombons directement dans ce qui est de l'ordre du souvenir. Le souvenir est personnel, et est de l'ordre de la mémoire. Mais la mémoire comme conscience. Car il n'appartient qu'à la conscience de pouvoir viser un objet absent. Cet objet absent est justement évoqué dans *Sortie*. En effet certains souvenirs ne nous quittent presque jamais. Ils nous poursuivent dans nos pensées les plus lointaines. Et, *Sortie* en est la manifestation. Il est le souvenir d'une initiation : de mon initiation. Fait purement culturel, certaines initiations ont pour but de faire entrer les jeunes gens dans la société dite "des hommes". Aussi, alors adolescent, je devais subir à mon tour la circoncision, passage obligé, auquel étaient conviés tous les jeunes d'un certain âge et d'une même culture. Sous les auspices d'un sage vieillard du village, les jeunes retenus devaient suivre un programme d'initiation précis parsemé d'épreuves de courage de toutes sortes jusqu'à leur sortie.

D'autre part, les oeuvres poétiques sont aussi souvent la célébration, le débordement verbal d'un grand amour. Mon recueil ne déroge pas à ce principe. On retrouve le motif de l'amour si cher aux romantiques dans *Amour rattrapé*, *Lion enchanté* et *Système*. Dans ces poèmes précisément, les expériences amoureuses sont multipliées. On y trouve des amants tourmentés en milieu de nuit dans *Amour rattrapé*, la description de scènes d'actes sexuels explicites (*Système*) où, comparé à un électronicien, un amant caresse d'abord sa compagne :

[...] fréquemment il avait
 Tourné longtemps dans un seul sens
 Précis
 Les deux boutons de fréquence
 Simultanément
 Cherchant une idéale station.

Puis, finit ensuite par la pénétrer :

[...] il pénètre l'unique pile par derrière
 Après qu'il eut obtenu crépitements
 Et gémissements.

Mais, que ce soit un acte sexuel, un souvenir ou une naissance, il est un événement biologique qui hante les humains : la mort. Tout au long de ce

recueil le thème de la mort n'a cessé de me poursuivre. La hantise de la mort remonte à l'expérience de l'enfance, notamment, cette inoubliable procession religieuse qui accompagnait mon défunt père dans sa dernière demeure. Tout homme est mortel, certes, ou encore on meurt : c'est là une donnée objective de l'expérience sans cesse confirmée. Mais déjà, à chaque fois, la mort d'autrui annonce ce que chacun pressent pour soi : le caractère propre et unique de toute existence. Ainsi, plusieurs poèmes sont consacrés au thème de la mort. Si l'on peut, dans une certaine mesure, affirmer, en écartant les considérations religieuses, que la mort marque la fin biologique de l'existence, je la considère à mon tour comme le thème final en ce que, placé à la fin du recueil, il converge avec celui de la naissance, en ouverture, et ils forment un tout; car être un sujet c'est penser sa vie ainsi que sa mort.

CONCLUSION

Quel que soit le domaine dans lequel on se trouve, tout travail de recherche appelle toujours, à son terme, un bilan : nul ne l'ignore. Et, me voici en train de nous remémorer les principales étapes de mon travail, histoire de me préparer à franchir l'ultime étape...

L'objectif de ce travail a consisté à produire des poèmes de factures diverses, à les analyser globalement à travers différents angles, puis de jeter, en outre, un regard sur la dimension poétique de l'image théorique.

Dans la première phase de mon travail (non pas dans sa hiérarchisation), plus personnel, j'ai été au contact de la dure réalité du domaine de l'écriture. Je considère l'écriture avant tout comme un besoin personnel. Elle est une réponse à une exigence personnelle car personne n'attend un texte de ma part. Bien évidemment que l'angoisse toujours présente de la page blanche, difficile à surmonter fut mon quotidien. Cependant, nonobstant cette hantise, les poèmes, à fréquence irrégulière continuaient à s'écrire parfois d'eux-mêmes, parfois à la suite d'un déclic né d'un souvenir, d'une situation immédiate ou de l'observation d'un fait de la nature.

Mais, sans savoir ce que chacun des textes pris séparément me réserverait, jusqu'au moment de l'analyse, le goût de l'écriture poétique l'a emporté sur l'ensemble des pannes.

La phase d'écriture a été aussi l'occasion pour moi de manifester mon attachement à cet humanisme "menacé", à notre époque, en cette fin de siècle où tout change, où la rupture avec le passé s'accroît au point de devenir angoissante et où la poésie semble perdre du terrain. En effet, devenue plus difficile, voire hermétique, beaucoup moins familière et moins populaire aussi, elle tend à céder la place à la musique qui déferle sur nous comme une marée d'équinoxe. Grâce aux disques, aux cassettes, aux radios de toutes sortes, la musique semble triompher de sa sœur, devenue presque sa rivale : le rythme l'emporte sur la rime.

Corrélativement, en premier lecteur, l'analyse a offert un double avantage: mettre en évidence des faits poétiques qui se sont révélés des stratégies d'écriture et dégager des éventuelles pistes de lecture pouvant convenir aux poèmes.

En effet, le fonctionnement allusif des poèmes s'est présenté comme le trait spécifique de mon recueil en ce sens que je me refusais de tout mettre en

contexte. Les couleurs qui au moment de l'écriture ne paraissaient pas au préalable significatives, se sont révélées par la suite des symboles en plus de donner une certaine luminosité aux poèmes. Pour leur part, les rejets ont permis à leur tour d'établir des réseaux de correspondances tant paradigmatique que spatiale, renforçant ainsi les axes de lecture. Ce premier avantage vient confirmer le constat selon lequel, l'œuvre d'art une fois produite et finie échappe parfois à son créateur.

Le deuxième avantage est surtout lié à l'examen thématique des poèmes. À ce stade, l'analyse a permis, en procédant au démontage des textes, de suggérer des éventuelles pistes de lecture sans pour autant les épuiser toutes car toute oeuvre d'art demeure multidirectionnelle.

Cependant, dans l'organisation des trois chapitres, le mémoire a été ouvert par l'examen théorique du concept d'image poétique, très controversé en poésie.

Certains pourront estimer que c'est bien peu de place consacrée à ce qui est souvent considéré comme «maîtresse d'erreurs et de fausseté». Mais ce serait peut-être mal appréhender l'objectif triple qui était le mien : celui d'accompagner aussi la création d'une notion qui lui est intimement

rattachée, car il n'y a pas de poésies sans images et que, selon les termes de Marc Eigeldinger repris par Henri Hierche (1977 :21) , «le problème de l'image s'identifie à celui de la création poétique».

Mais, tout au long de l'examen de la question d'image poétique, nous avons vu que la définition de ce concept a entraîné des prises de position aussi différentes les unes que les autres. Aussi répondrai-je que ces divergences de points de vue sont sans doute nées du sens et de la fonction que les différents auteurs attribuent au langage, pourtant trait commun à l'espèce humaine.

Néanmoins, nous retiendrons d'abord que l'imaginaire constitue l'essence de l'esprit, c'est-à-dire l'effort de l'être pour dresser une espérance vivante en vers et contre le monde objectif. Toutefois, que ce soient dans ses origines, biologiques, ou dans sa définition, laquelle stipule que l'image poétique est un fait de construction (syntaxique), qu'elle intègre certains procédés de style, l'image poétique n'existe en tant que telle que par l'écriture. Toujours dans ce même chapitre de l'image, j'ai identifié deux procédés intégrés dans le fonctionnement de l'image poétique c'est-à-dire la métonymie qui, prise souvent parallèlement à la synecdoque, obéit au processus d'analyse de

l'esprit humain et laisse entrevoir une certaine relation avec l'allusion par rapport à la métaphore qui, incluant d'une certaine manière la comparaison, incarne l'esprit de synthèse.

En définitive, l'image poétique se confond avec la poésie et avec la démarche de création de la culture humaine tout entière; car le monde n'existe pas vraiment tant qu'il n'est pas proposé en images vivantes. Et l'artiste est précisément celui qui sait faire voir ce que tout le monde a sous les yeux sans vraiment le voir, parce qu'il s'est engagé lui-même dans le dialogue avec le monde dans ses réalisations.

Aussi, puissent ces pages inciter le lecteur, sans renier les autres formes de pensée, à se faire, à l'exemple de Bachelard, rêveur des mots, à s'installer par-là, pleinement, dans cette réalité anthropologique bien plus vitale, bien plus importante pour le destin et surtout le bonheur de l'homme que la morte vérité objective. Car c'est dans l'insatiable vouloir être constitutif de l'homme que s'instaure la liberté poétique.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIEN, Michel et al. (1996), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Livre de poche, Paris, 757 pages.
- BACHELARD, Gaston (1949), *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, J. Corti, Paris, 306 pages.
- BAUDELAIRE, Charles (1972), *Les Fleurs du mal*, Éditions Gallimard, Paris, 320 pages.
- BESSETTE, Gérard (1967), *Les Images en poésie canadienne-française*, Éditions Beauchemin, Montréal, 279 pages.
- BILEN, Max (1989), *Le Sujet de l'écriture*, Greco, Paris, 124 pages.
- BRUSATIN, Manlio (1999), "Les Couleurs", *Encyclopédie Universalis*, Corpus 6, Encyclopædia Universalis, Éditeur, Paris, 1047 pages.
- CALLOIS, Roger (1954), *Poétique de St-John Perse*, Éditions Gallimard, Paris, 212 pages.
- COHEN, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Flammarion, Éditeur, Paris, 231 pages.
- DEMOUGIN, Jacques (1992), *Dictionnaire des littératures françaises et étrangère*, Larousse, Paris, 1861 pages.

DUBOIS, Jean et al. (1982), *Groupe μ , Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, Paris, 224 pages.

DUMARSAIS, César (1977), *Traité des Tropes*, Le Nouveau Commerce, Paris, 332 pages.

DURAND, Gilbert (1968), *L'Imagination symbolique*, Presses universitaires de France, Paris, 126 pages.

DURAND, Gilbert (1969), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 549 pages.

DUCROS, David (1996), *Lecture et analyse du poème*, Armand Colin, Paris, 180 pages.

DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus, les procédés littéraires*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 541 pages.

ECO, Umberto (1984), *Sémiotique et philosophie du langage*, Presses universitaires de France, Paris, 285 pages.

GEORGES, Jean (1983), *Bachelard, l'enfance et la pédagogie*, Éditions du Scarabée, Paris, 207 pages.

HIERCHE, Henri (1977), *Les Constantes du poème; analyse du langage poétique*. (Coll. «Connaissance des langues, V.XII»), Éditions Picard, Paris, 295 pages.

LAPIERRE, Laurent et al. (1993), *Imaginaire et leadership*, Tome II, Éditions Québec/Amérique, Montréal, 776 pages.

MESCHONNIC, Henri (1970), *Pour la Poétique*, Éditions Gallimard, Paris, 178 pages.

MOREAU, François (1982), *L'Image littéraire: position du problème*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 12 pages.

NANCY, Jean-Luc (1996), *Le poids de la pensée*, Le Griffon d'argile, (Coll. « trait d'union »), Québec, 157 pages.

NOUVEAU, Germain (1982), *Les plus belles pages de la poésie française*, Sélection du Reader's Digest, S.A.R.L, Paris, Montréal, 831 pages.

RACINE, Jean (1963), *Phèdre*, Bordas, Paris, 127 pages.

ROBERT, Paul (1996), *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires le Robert, Paris, 2551 pages.

ROUVEYRE, André (1955), *Amour et poésie d'Apollinaire*, Paillart, Paris, 250 pages.

ROY, J-P (1977), *Bachelard ou le concept contre l'image*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 243 pages.

SALACHAS, G. Et al. (1966), *L'homme et l'image*, Éditions Bloud et Gay, Paris, 105 pages.

SIGMUND, Freud (1988), *Sur le rêve*, Édition Gallimard, Paris, 146 pages.