

Nouvelle poésie, nouveaux mythes: la *Libération* d'Alain Grandbois

François Hamel

(Université d'Ottawa)

Seul jusqu'ici de tous les poètes canadiens, il a eu la force souveraine de créer son propre langage poétique. Il est le premier à savoir utiliser avec autant de liberté aussi grand nombre d'éléments du monde extérieur dans le jeu de sa sensibilité. Enfin sa poésie est une somme d'expériences personnelles dont la multiplicité et la richesse sont inaccoutumées au Canada.¹

Cette observation de Gilles Marcotte pour la poésie d'Alain Grandbois rend également justice à l'expression «génération de la solitude»² qui servait à désigner, outre Grandbois, les Saint-Denys Garneau, Hébert, Lasnier des années '40, en raison d'une certaine «solitude humaine qui engendre le divorce intégral entre le langage traditionnel de la société et le langage neuf des poètes.»³ De quel langage est-il question? Pour le reconnaître, il faut suivre les sentiers que nous ont ouverts les études de Jacques Blais,⁴ d'Axel Maugey,⁵ l'anthologie et le collectif publiés sous la direction de Laurent Mailhot⁶ et de René Dionne⁷ respectivement.

Les générations précédentes nous avaient habitués surtout aux chants patriotiques et à «l'exaltation du sol»⁸ avec «la terre comme filon constant de la rêverie.»⁹ Exception faite d'Emile Nelligan, les poètes canadiens-français de l'entre-deux-guerres et du début du siècle s'appliquaient dans leurs oeuvres à ignorer certains «espaces ontologiques» comme cette intimité que dévoile la poésie de Saint-Denys Garneau:

C'est eux qui m'ont tué
Sont tombé sur mon dos avec leurs armes, m'ont tué
Sont tombés sur mon coeur avec leur haine, m'ont tué
Sont tombés sur mes nerfs avec leurs cris, m'ont tué.¹⁰

Nous sommes loin ici du «mal du pays neuf...et des grands espaces blancs»¹¹ que scandait un Alfred Desrochers dix ans plus tôt.

Comme Rina Lasnier et Anne Hébert, Alain Grandbois ne craindra pas d'aller explorer cette avenue tracée par Garneau. Sans vraiment le savoir, cette génération allait inaugurer une ère nouvelle en poésie québécoise. Dans son ouvrage *De l'ordre et de l'aventure*, Jacques Blais note que *Les îles de la nuit* «donne à ses premiers lecteurs l'impression de constituer un phénomène de subversion, tant la mise en question des valeurs humaines et spirituelles y est intensément exprimée.¹²

L'analyse¹³ qui va suivre porte sur la structure énonciatrice du poème «Libération»¹⁴ d'Alain Grandbois. Cette réflexion s'emploiera à identifier des références¹⁵ qui articulent l'unité du texte, à faire ressortir les traits d'individuation du langage grandboisien et à décrire le réseau des représentations figuratives. La confrontation des trois composantes du poème (formelle, langagière et figurative) permettra de définir une matrice susceptible de renvoyer à une structure mythique constitutive des fondements de notre culture et, en l'occurrence, de faire l'examen de la «poéticité» du texte au sens où l'entend Michael Riffaterre, c'est-à-dire des «points où intersectent l'axe historique (mythologie) et l'axe syntaxique (phrase).»¹⁶

I. Forme et style

1. organisation séquentielle

Suivant la logique temporelle d'une transformation: début — noeud — fin, situation initiale — épreuves — situation finale, la comparaison entre la première et la dernière strophe révèle une dimension de la dynamique du poème, l'espace clos qui devient menaçant. Le «cachot dévorant» (vers 3, strophe I) se transforme en «prison mortelle.» A tout le moins, on peut reconnaître que, sur un plan axiologique, le passage d'une image à l'autre rend leurs valeurs de plus en plus disphoriques.

Par ailleurs, la figure de la «prison» n'apparaît qu'au début et à la fin du poème, exception faite de la strophe II du vers 5 de la strophe VI où le métal de la prison, ainsi que la froideur et la dureté qui s'en dégagent, y fait allusion.

Cet arrangement discursif servira d'encadrement, au plan sémantique, à ce qu'énoncera le locuteur entre le début et la fin du poème. Tout ce qu'il dira, il le dira dans la prison. L'emplacement dans le texte de l'image de la prison vient accentuer l'effet d'isolement et de solitude qu'elle peut produire. En fin de compte, la prison, c'est le locuteur. D'ailleurs, certains

vers l'indiquent de façon pertinente: «Chacun sans issue» (vers 1, strophe I); «Très bien mûré» (vers 2, strophe I); toute la strophe II, etc. La dimension de CLOTURE prédomine dans les strophes I, II et XII, au niveau de la structure spatiale qui sous-tend le discours du poème.

Au regard du reste du texte, ces strophes constituent une première séquence puisque l'organisation spatiale contient la seconde dimension de l'espace, soit celle de l'ouverture avec ses «îles frontées de rubis» (vers 1, strophe VI), «ciel de ses étoiles» (vers 3, strophe IV), sa «plage» et sa «mer» (vers 2, strophe V, vers 1, strophe VII respectivement), son «univers» et ses «tendres prairies vertes» (vers 1, strophe IX et vers 3, strophe X, respectivement). Au niveau de l'espace, ces deux parties du texte s'opposent parce qu'elles renferment deux discours non seulement distincts mais indépendants l'un de l'autre.

Par ailleurs, cet environnement spatial est en mouvement comme l'espace clos de la prison. Cependant, ce mouvement s'effectue en sens inverse: au lieu de se refermer sur lui-même ainsi que le laisse croire l'axiologie rattachée à la prison, l'espace ouvert prendra des dimensions universelles («l'univers,» vers 1, strophe IX) au point de paraître éclaté. Les «îles fantômes» (vers 4, strophe III) peuvent être considérées autant comme des espaces ouverts, «Iles perdues» (vers 2, strophe VI), que fermés, «O lumineux sarcophages» (vers 3, strophe VI). La mer avec ses «grands vertiges» apparaît comme un espace à la fois fini et infini, fini en tant qu'étendue d'eau mais infini en tant que rêverie. Cet éclatement aboutira à «La dévastation de l'univers.»

Il convient de caractériser l'organisation de l'espace ouvert par le mouvement de l'environnement qui le constitue. A première vue, ce mouvement entre en opposition avec celui de l'espace clos, au niveau figuratif, celui-ci s'orientant vers un maximum de fermeture et celui-là vers un maximum d'ouverture.

Survient alors un conflit au plan de l'axiologie à partir du quatrième vers de la septième strophe jusqu'à l'avant-dernier vers de la onzième strophe. Depuis la quatrième strophe, l'espace ouvert bénéficiait de valeurs nettement euphoriques¹⁷ pour finalement atteindre son paroxysme au troisième vers de la septième strophe avec l'hyperbole «Quels éblouissants coquillages» qui, en vérité, se révèle n'être qu'une rupture dans le ton de l'envolée oratoire du locuteur. En observant ce vers au regard de l'ensemble de la strophe, on remarquera que le ton déclamatoire et emphatique des strophes précédentes fait place à un ton plus ironique auquel correspond une transformation des valeurs axiologiques. Celles-ci deviennent de plus en plus ambivalentes, alternant constamment du pôle dysphorique au pôle euphorique. Par surcroît, cette ambivalence s'intensifie entre les strophes VIII et XI. Au début, l'opposition des valeurs s'effectue sur une échelle syntagmatique

uniquement: «calme angoisse» (vers 2, strophe VIII), «cristal...solitude» (vers 3, strophe VIII) «innocence de l'immobilité» (vers 4, strophe VIII), etc. Par la suite, on peut repérer l'opposition à la fois sur l'échelle syntagmatique et sur l'échelle paradigmatique: «plus sûr piège» et «jeu brisé» (vers 4 et 5, strophe X), «sang rouge comme apprivoisé» et «fallacieux destin de bonheur» (vers 3 et 4, strophe XI). Ce conflit des valeurs vient confirmer le ton péremptoire du locuteur. Il convient également de noter que l'ambivalence des valeurs coïncide avec la transformation de l'espace ouvert en un espace infini, (vers 1, strophe IX).

Cette organisation de l'espace ouvert fait en sorte que les strophes III à XI composent la séquence B du texte, la séquence A étant définie par l'espace clos de la prison.

2. individuation de la langue

On peut remarquer que le seul choix du verbe peut faire évoluer une situation à l'intérieur d'un même temps présent:

1^o «je suis mûré,» «je suis dur» (résultat d'un concours de circonstances, donc situation actuelle avec référence au passé); 2^o «je connais,» «je refuse» (réaction au moment présent à partir d'un connu; la référence au passé fait place peu à peu au présent du locuteur); 3^o «je tente de libérer,» «je veille» (projection dans l'avenir avec entreprise au présent). On s'aperçoit de plus que le temps de l'élocution de la séquence A évolue en trois phases et suit la même tangente que l'organisation de l'espace ouvert de la séquence B. On verra un peu plus loin que cette évolution du temps de la séquence A trouve également son équivalent dans la séquence B. Pour le moment, il importe de signaler que cette ressemblance entre la structure spatiale et la langue est révélatrice de la présence du locuteur tant dans la séquence B que dans la séquence A.

A mesure que s'effectue la transition des verbes du présent au passé, la connotation de statisme qui leur était jusque là rattachée fait place à celle de dynamisme pendant que disparaissent les verbes à la voix active à mesure que s'élabore une description aux strophes X et XI. Dépourvue de verbes — si on considère les verbes conjugués au participe passé («brisé,» «défendues,» «apprivoisé,» etc.) comme des verbes adjectivés—, cette description devient atemporelle et pourrait tout aussi bien rejoindre les strophes précédentes que la dernière pour faire le lien entre le passé qui domine le deuxième segment de la séquence A qui clôt le poème. Avec le ton ironique employé dans les strophes VIII et IX, on comprendra mieux l'urgence d'une libération (strophe XII) et l'atmosphère étouffante de la «prison mortelle.»

Aux verbes qui décrivent la situation du locuteur et qui dénotent un état beaucoup plus qu'une action succèdent les verbes rattachés à l'environnement qui se font agissants: «Les grands vertiges de la mer, Soufflaient les souffles incantatoires» (vers 1 et 2, strophe VII); «La dévastation de l'univers Soudain sur nous répandue» (vers 1 et 2, strophe IX). Par le truchement des verbes qui les décrivent, la confrontation des deux espaces (celui où évolue le locuteur et celui où évolue l'environnement «marin»—«îles,» «mer—» vient non seulement accentuer la différence d'orientation de leur mouvement, mais met également en lumière la vitesse du mouvement. Ainsi, «Soufflaient,» «Glissaient,» «répandue» évoquent le déplacement rapide en comparaison au statisme des verbes «suis,» «connais,» «refuse,» «tente.» Cette distinction est en partie attribuable aux relations qui s'établissent entre la prison et le locuteur, d'une part, entre la prison et l'espace ouvert, particulièrement «les îles,» d'autre part. A mesure que la prison dévore le prisonnier, celui-ci ressent l'urgence de l'évasion. Mais la prison ne devient mortelle qu'au contact des «îles frontées de rubis» (vers 1, strophe VI), des «éblouissants coquillages» (vers 3, strophe VII), des «tendres prairies vertes» (vers 3, strophe X) et du «fallacieux destin de bonheur» (vers 4, strophe XI).

Quand on procède de cette façon à l'analyse de la langue dans le poème de Grandbois, on peut se rendre compte que le mot prédominant dans le texte est l'adjectif, si on tient compte des verbes adjectivés qui, pour être reconnus tels, doivent être conjugués au participe passé et à la forme passive indiquant ainsi un état accompli des actions, et contribuant au caractère descriptif des séquences.

Confronté à la locution prépositive «Au delà» (vers 2, 3, et 4, strophe X), les adjectifs ne peuvent plus alimenter l'univers d'irréalité qu'ils avaient construit plus tôt au début de la séquence B, «dans le brouillard Ces îles fantômales je refuse leur murmure» (vers 3, 4 et 5, strophe III; également les strophes IV, VI, VII). Cet «Au-delà,» en contact avec des adjectifs, introduit un effet de réel témoignant dans le texte d'une conscientisation chez le locuteur de ce monde chimérique qui se construisait au fil des strophes. L'«Au-delà» à proximité des nombreux adjectifs qui l'entourent (strophes IX, X et XI), devient un ailleurs spatio-temporel et irréel dans la conscience du locuteur. La locution prépositionnelle apparaît donc comme une forme de dénonciation de l'univers de rêve construit par les adjectifs «prématurées,» «tendres,» «vertes,» «sûr,» «brisé» (strophe X).

Ainsi, comme le locuteur tend à disparaître entre le début et la fin du récit, en perdant son identité d'abord, (passage du JE (strophes I à VI) au NOUS (Strophes VII à IX), puis en étant absorbé par le flot d'adjectifs et de verbes adjectivés que renferment les strophes X et XI, c'est

tout l'acte de communication, autrement dit ses deux pôles et son discours, qui est submergé par l'action accomplie, contenu sémantique du verbe adjectivé,¹⁸ ainsi que par un SAVOIR-FAIRE, celui de l'adjectif qui, placé en relation avec son substantif, remplit la fonction de valoriser cette relation, par la négative ou inversement, en l'inscrivant à l'intérieur d'un système axiologique composé de réseaux d'images.

Mais il y a plus. Si la communication tend à disparaître, c'est principalement en raison du passage du temps présent, celui de l'allocution, au temps passé, celui de l'action complétée, qui s'effectue progressivement de la strophe V à la strophe VII, la strophe VI faisant figure de transition. Cette transition démontre que la disparition progressive de la communication dans le texte est le résultat de l'action du locuteur, la preuve étant vérifiée à la strophe XII où le temps présent revient en surface avec la réapparition du JE de communication: «Je tente,» «ma mort» (strophe XII, vers 3 et 5 respectivement).

II. Figure et sens

1. réseau des représentations figuratives

C'est à l'intérieur de la séquence B (strophes III à XI) qu'on peut le mieux repérer l'articulation temporelle en raison d'un mouvement de va-et-vient qui s'effectue entre la partie descriptive de la séquence (strophes III à VI, X et XI) et sa partie narrative (strophe VII, VIII et IX). Ainsi, les strophes III, IV et V renferment des images qui évoquent le «moment précis»¹⁹ et qui renvoient aux souvenirs.

Ces images étant valorisées positivement par les adjectifs qui les composent («émouvante,» «libératrice» — strophe IV, vers 1 et 2 — «léger,» «solennels» — strophe V, vers 3 et 5—), on peut mieux voir que le moment précis se transforme en moment apprécié pour ainsi faire référence aux souvenirs.

Tout ce réseau d'images valorisées aboutira à «l'instant du jeu brisé» (vers 5, strophe X), après que le locuteur aura regardé «Plus loin» et «Au-delà» de ces «mondes,» de ces «abîmes» et de ces «tendres prairies vertes» (strophe X).

En conjonction avec les expressions «Au-delà» et «Plus loin» de la strophe X qui épousent à la fois le temps et l'espace, l'image du vers 5 de cette même strophe brise effectivement le

caractère ludique du réseau d'images relevées aux premières strophes de la séquence B et auquel avait été attribué «le souvenir de jeunesse» comme référent.¹⁰ En mettant un terme à ce réseau d'images, le vers 5 de la strophe X constitue un pivot dans l'articulation temporelle de la séquence B. En plus de demeurer dans l'imprécision, les marques du temps apparaissant à l'intérieur de la strophe suivante évolueront beaucoup plus vers l'avenir que vers le passé: «prédestinations,» «espoir,» «destin.» Cependant, les verbes adjectivés (donc conjugués à un temps du passé), indiqueront une survivance du passé comme action accomplie et, en quelque sorte, détruiront l'avenir en lui retirant toute connotation d'inconnu. Cet avenir, alors prévu, deviendra automatiquement «Un fallacieux destin de bonheur» (vers 4, strophe XI).

La progression de l'articulation temporelle est également perceptible au niveau de son axiologie où, au moment où le jeu se brise, les valeurs, euphoriques qu'elles étaient aux strophes IV, V, VI, se font moins certaines voire légèrement disphoriques comme l'indique le vers 4 de la strophe XI.

Comme il a été signalé, la séquence B se divise en deux parties dont l'une (strophes III - IV - V - VI et X, XI) se caractérise par son style descriptif et encadre l'autre partie (strophes VII, VIII, IX) dont le style narratif, en dépit de certains indices propres à l'énonciation énoncée («nos,» vers 5, strophe VII; «nous,» vers 1, strophe VIII et vers 2, strophe IX), n'est pas sans rappeler le récit qui compose le genre romanesque. A cette opposition de style correspond une opposition des valeurs rattachées aux marques temporelles contenues dans cette seconde partie de la séquence B. D'une part, il y a survivance de la précision²¹ dans le temps passé, d'autre part, il y a dévalorisation des valeurs véhiculées par le contexte. L'altération survient à la suite de l'hyperbole au vers 3 de la strophe VII, «Quels éblouissants coquillages.» On s'aperçoit qu'au plan de l'organisation temporelle de la séquence B, le «moment privilégié» des premières strophes se transforme en moment de vérité» après le paroxysme que suggère la figure de style.

En faisant correspondre la spatialisation à la temporalisation au plan de leur axiologie, on peut mieux comprendre l'urgence de la libération devant l'imminence d'une mort symbolique. Lorsqu'elles passent de l'état euphorique à l'état disphorique ou, à tout le moins, ambivalent, les valeurs dénoncent l'urgence de cette situation du locuteur où espace et temps n'offrent plus d'issues possibles.

Combinés à l'état de statisme que vit le locuteur jusqu'au troisième vers de la dernière strophe, les mouvements, marqués par la détérioration au niveau de leur axiologie et par l'opposition au niveau de la structure spatio-temporelle, nous révèlent l'existence d'un combat qui génère la

transformation du texte lui-même. Le troisième réseau figuratif, celui qui concerne le locuteur, va permettre de vérifier cette observation.

Ce dernier réseau, moins complexe que les précédents, s'élabore dès le début du poème, aux strophes I et II, pour se terminer au cinquième vers de la sixième strophe. On notera également que ce réseau se confond à quelques égards avec le réseau figuratif de l'espace clos. On peut alors conclure que l'image de la prison n'est en fait qu'une projection du locuteur, comme nous l'indiquions déjà en début d'analyse. Le NOUS, en conjonction avec le temps passé et l'espace ouvert, précède la projection et le JE, combiné au présent et à l'espace clos, lui succède. En l'occurrence, cette projection devient, dans son acte, la prise de conscience de l'état du locuteur, énoncé dans le texte aux strophes X et XI, plus particulièrement par les déictiques spatio-temporels «Plus loin» et «Au delà» (strophe X).

La figure de «l'armure»²² semble la plus appropriée à la description du locuteur. Cette description est accompagnée d'un état d'être que les figures²³ de «la force», de «la dureté» ou de «la résistance» pourraient fort bien résumer. Face aux structures spatiale et temporelle dénotant les attrait (strophes III à VI) et l'évasion (strophes VII à X), la figure du «combat» trouve des appuis pour englober le poème.

2. références culturelles et unité du poème

Les principaux réseaux figuratifs étant reconstitués, nous sommes maintenant en mesure d'identifier la référence culturelle qui se dégage de la structure discursive²⁴ du texte. Pour l'identifier, il importe de retenir, d'une part, la figure de «l'armure» qui caractérise le locuteur et, d'autre part, la figure du «combat» qui est un indice de classement valable pour résumer la transformation de ce locuteur à travers le texte, et celle du temps et de l'espace au niveau de leurs réseaux figuratifs et de leur axiologie. Puisqu'un «combat» implique deux parties, cette figure réunira les deux dimensions du poème, celle de la communication et celle de l'environnement.

De prime abord, le «combat» apparaît comme la figure qui crée l'unité du poème *Libération*; mais en fait, elle la crée uniquement au niveau de la configuration discursive, c'est-à-dire au niveau du regroupement des réseaux de représentations. Elle trouve son équivalent sémantique dans le couple «tentation/tentative» qui structure l'unité du poème au niveau axiologique et qui s'explique par la résistance aux attrait. Cette «résistance» désigne le locuteur avec son parcours figuratif de «l'armure» et son omniprésence dans le texte, tandis que les «attrait» définissent plus

particulièrement le contenu de la séquence B. Mais la figure de classement du «combat» ou de «l'affrontement» vaut également pour la forme du poème elle-même étant donné que les deux séquences entrent en opposition.

Le «combat» décrit donc l'unité du poème au niveau figuratif avec, comme composantes, le réseau de «l'armure» relié au locuteur, les réseaux des «souvenirs» et de «l'évasion» qui structurent le temps et l'espace; le couple «tentation/tentative» rend compte du système axiologique, et la conjonction des deux représentations donne naissance à l'image de «la résistance aux attraits», autrement dit la matrice²⁵ du poème qui fait référence, au plan culturel, à l'archétype «des sirènes.»²⁶

En confrontant entre elles les séquences du poème, le texte révèle l'existence d'un discours sous-entendu, celui de l'affrontement entre le locuteur au présent, manifeste dans la séquence A, et cet autre locuteur de la séquence B, moins évident et moins personnalisé puisque entre l'une et l'autre séquence, il y a perte d'identité.

Le caractère descriptif des strophes X et XI, l'ambivalence des axiologies du temps et de l'espace, le mélange de passé et d'avenir et surtout le brusque retour au présent dans la dernière strophe accompagné de la réapparition soudaine du locuteur comme une résurrection, tous ces détails contribuent à établir une rupture dans le poème, tant au niveau du rythme que de la progression des composantes discursives, qui nous portent à croire que le discours manifeste voile un autre discours axé sur la narration de l'action de projection permettant ainsi au locuteur de faire la coupure avec les «sirènes.» C'est comme si l'épreuve principale constitutive du schéma d'un récit (SI — épreuve qualifiante — épreuve principale — épreuve glorifiante — SF) avait été plus ou moins volontairement évincée.

Le discours elliptique, en racontant l'effort de projection, en d'autres termes de distanciation vis-à-vis des sources de séduction (les «îles»), donne raison à la figure matricielle du «renoncement aux attraits.» Ces attraits peuvent alors être considérés comme des morts par rapport au renoncement, et le renoncement comme une libération par rapport à ces morts. Dans cette perspective, la répétition du mot de «mort» (vers 4 et 5, strophe XII) engage la figure archétypale, celle de Narcisse contemplant son visage dans l'eau. Cette explication rendrait ainsi compte de la solitude qui constitue la thématique du poème.

Selon Gérard-Claude Fournier, la poésie d'Alain Grandbois s'inscrit dans une démarche d'affranchissement des «influences extérieures.»²⁷ Cette oeuvre, avec celles d'Hébert, de Lasnier

et de Garneau, pose désormais comme condition préalable à son exercice une solitude fondamentale qui devient à son tour le lieu d'une quête [...] l'imaginaire prend son essor et tout devient alors possible.»²⁸

Notes

¹Gilles Marcotte et al., *Présence de la critique* (Montréal: Hurtubise HMM, 1966), p. 19.

²Axel Maugey, *Poésie et société au Québec (1937-1970)* (Québec: Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres canadiennes,» no. 9, 1972), p. 81.

³*Ibid.*, p. 83.

⁴Jacques Blais, *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944.* (Québec: Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises,» no. 14, 1975).

⁵Axel Maugey, *Poésie et société au Québec (1937-1970)*.

⁶Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise, Anthologie.* (Montréal: L'Hexagone, coll. «Typo-Poésie,» no. 7, 1986).

⁷René Dionne et al., *Le Québécois et sa littérature.* (Sherbrooke: Naaman/Paris: Agence de coopération culturelle et technique, 1984).

⁸*Ibid.*, p. 160.

⁹*Ibid.*, p. 164.

¹⁰Mailhot et Nepveu, p. 209.

¹¹*Ibid.*, p. 181.

¹²Blais, p. 295.

¹³Les ouvrages et l'article qui suivent ont servi à la partie théorique de l'exposé:

Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. (Paris: Gallimard, coll. «Tel,» tome I, 1966; tome II, 1969).

A.J. Greimas, J. Courtes, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. (Paris: Hachette Université, coll. «Langue—Linguistique—Communication,» 1979).

Gérard-Claude Fourmier, «L'opposition des espaces dans l'oeuvre d'Alain Grandbois.» *Co-incidence*, (Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa), vol. V, no. 1, (janvier-février 1975).

14

-I-

Chacun sans issue
Très bien muré
Dans son cachot dévorant
Le temps glisse à reculons
Mon fer m'a forgé

-III-

Je connais ces mots
Gonflés comme des fruits mûrs
Ah dans le brouillard
Ces îles fantômales
Je refuse leur murmure

-V-

Je refuse l'empreinte
De son pas sur la plage
Le sable léger
Marquant le signe encore
Aux cadrans solennels

-VII-

Les grands vertiges de la mer
Soufflaient les souffles incantatoires
Quels éblouissants coquillages
Pour faire oublier la noyade
De ce qui restait de nos morts

-II-

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

-IV-

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

-VI-

Iles frontées de rubis
Iles belles perdues
O lumineux sarcophages
Vos purs doigts repliés
Me trouvent insaisissable

-VIII-

Nous aurions pu tenter alors
La calme angoisse de la nuit
Le cristal de la solitude
L'innocence de l'immobilité
Le secret refuge des miroirs noirs

-IX-

La dévastation de l'univers
 Soudain sur nous répandue
 La sourde confession
 Des mornes mélancolies
 Glissaient au bleu des ravisseurs

-XI-

Les prédestinations défendues
 La voix de l'espoir avec appel
 Un sang rouge comme apprivoisé
 Un fallacieux destin de bonehur
 Les liens de la mer et de la joie

-X-

Plus loin que l'apparat des mondes
 Au delà des abîmes prématurés
 Au delà des tendres prairies vertes
 Au delà du plus sûr piège
 De l'instant du jeu brisé

-XII-

Cette prison mortelle
 O Belle aux yeux morts
 Je tente en veillant
 De libérer ta mort
 De libérer ma mort

«Libération» dans M. Saint-Amour et J.A. Stanton, *Alain Grandbois, Poésie* (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde,» 1990). Les variantes se trouvent aux pages 460-461 du tome I.

¹⁵Pour la définition de ce terme, j'ai emprunté celle de T. Torodov dans: Tzvetan Torodov, Oswald Ducrot, et al., *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil, coll. «Poétique,» 1968), p. 133.

¹⁶Michael Riffaterre, *La production du texte* (Paris, Seuil, coll. «Poétique,» 1979), p. 109.

¹⁷«émouvante évasion» (vers 1), «Avec le ciel de ses étoiles Leurs troupes de fraîcheur» (vers 3 et 4), «Iles frontées de rubis» (vers 1, strophe VI), «purs doigts» (vers 4, strophe VI).

¹⁸«brisé» (strophe X, vers 5), «défendues,» «apprivoisé» (strophe XI, vers 1 et 3, respectivement).

¹⁹Par exemple, l'expression «fruits mûrs» (vers 2, strophe III) désigne les fruits prêts à être cueillis et s'opposent aux fruits pourris et aux fruits trop verts. Egalement, «le brouillard» (vers 3, strophe II) placé en relation avec l'«aube libératrice,» «le ciel de ses étoiles» et les «troupes de fraîcheur» (vers 2, 3, 4, strophe IV) désigne un moment précis du matin, celui où la nuit fait lentement place au jour. Et que dire de l'empreinte du pas sur la plage (vers 1 et 2 de la strophe V), témoignant du passage de quelqu'un à un endroit précis et à un moment précis.

²⁰Voir tout particulièrement Sylvie Dallard, *L'Univers poétique d'Alain Grandbois*. (Sherbrooke: Editions Cosmos, coll. «Profils,» no. 9, 1975), p. 34: «l'île, l'aube, la verdure sont chargées de connotations heureuses et bénéfiques; la douceur. . la fraîcheur. . la pureté. . seront les valeurs essentielles.»

²¹«la noyade» (vers 4, strophe VII), «la nuit» (vers 2, strophe VIII), «Soudain» (vers 2, strophe IX).

²²Avec «Mon fer m'a forgé» (vers 5, strophe I), «maillons de chaînes» (vers 1, strophe II), «plus dur Que tout l'acier du monde» (vers 3 et 4, strophe II).

²³Le réseau se compose des expressions «je suis plus dur» (vers 3, strophe II), «je ne veux plus rien entendre» (vers 5, strophe II), «je connais» (vers 1, strophe III), «je refuse» (vers 5, strophe III, vers 1, strophes IV et V), «Me trouvent insaisissable» (vers 5, strophe VI).

²⁴A.J. Greimas, J. Courtès, *op. cit.*, p. 107 (art. «Discursivisation,» déf. #2, p. 107).

²⁵Au sens où l'entend Michael Riffaterre dans son ouvrage *Sémiotique de la poésie* (Paris: Seuil, coll. «Poétique,» 1983), p. 33.

²⁶Pour la source culturelle occidentale de cet archétype, voir Homère, *Odyssée*, chant XII, vers 149-187, pp. 716-717, dans *Id., Iliade, Odyssée*. (Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade,» 1955).

²⁷Dionne, p. 195.

²⁸*Ibid.*, p. 195.

Ouvrages Consultés

- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, coll. «Tel.,» tome I, 1966, tome II, 1969.
- Blais, Jacques. *Présence d'Alain Grandbois*. Québec: Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises,» no. 11, 1974.
- Idem*. *De l'ordre et de l'aventure. La poésie au Québec de 1934 à 1944*. Québec: Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises,» no. 14, 1975.
- Bolduc, Yves. *Alain Grandbois: le douloureux destin*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, coll. «Lignes québécoises,» 1982.
- Dallard, Sylvie. *L'univers poétique d'Alain Grandbois*. Sherbrooke: Editions Cosmos, coll. «Profils,» no. 9, 1975.
- Dame, Hélène et Giroux, Robert. *Sémiotique de la poésie québécoise*. Sherbrooke: Presses de l'Université de Sherbrooke, coll. «Cahiers d'études littéraires et culturelles,» no. 5, 1981.
- Dionne, René et al. *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*. Ottawa: Editions de l'Université d'Ottawa, été-automne 1984, *Alain Grandbois*, 1985.
- Idem et al.* *Le Québécois et sa littérature*. Sherbrooke: Naaman/Paris: Agence de coopération culturelle et technique, 1984.
- Fournier, Gérard-Claude. «L'opposition des espaces dans l'oeuvre d'Alain Grandbois,» *Co-incidences*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1975. V. 1, 51-74.
- Greffard, Madeleine. *Alain Grandbois*. Montréal: Fides, coll. «Ecrivains canadiens d'aujourd'hui,» no. 12, 1975.
- Greimas, A.J. et Courtès, J. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université, coll. «Langue-Linguistique-Communication,» 1979.

- Homère. *Iliade, Odyssée*. Paris: Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade,» 1955.
- Mailhot, Laurent et Nepveu, Pierre. *La poésie québécoise, Anthologie*. Montréal: L'Hexagone, coll. «Typo-poésie,» no. 7, 1986.
- Marcotte, Gilles et al. *Présence de la critique*. Montréal: Hurtubise HMH, 1966.
- Maugey, Alex. *Poésie et société au Québec (1937-1970)*. Québec: Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres canadiennes,» no. 9, 1972.
- Parizeau, Lucien. *Périple autour d'un langage*. Montréal: L'Hexagone, coll. «Essais littéraires,» 1988.
- Riffaterre, Michael. *La Production du texte*. Paris: Seuil, coll. «Poétique,» 1979.
- Idem*. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, coll. «Poétique,» 1983.
- Saint-Amour, M. et Stanton, J.A. et al. *Alain Grandbois, Poésie*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde,» 1980.
- Torodov, Tzvetan et Durcot, Oswald et al. *Qu'est-ce que le structuralisme?* Paris: Seuil, coll. «Poétique,» 1968.