La longue phrase de *Voyage au pays de mémoire*

Paul Chamberland

Volume 21, numéro 1 (61), automne 1995

Gilles Hénault

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201213ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201213ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chamberland, P. (1995). La longue phrase de *Voyage au pays de mémoire*. *Voix et Images*, 21(1), 26–52. <https://doi.org/10.7202/201213ar>

Résumé de l'article

Résumé

Dans cette oeuvre, formée de neuf proses, Gilles Hénault élabore un récit cos-mogonique en tirant des symboles de l'archaïque et de l'élémentaire une nouvelle image du monde. Ce commencement est celui du poème, comme "cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire". La richesse et la force des figures résultent ici du rigoureux travail de cette "syntaxe poétique" (Hermann Broch) qui associe étroitement la logique du discours et l'obscur puissance du rêve. À travers l'exigeante anamnèse qu'est le "voyage au pays de mémoire", un sujet s'éprouve et s'affranchit des entraves d'un passé mort pour parvenir à la libre affirmation de soi dans un monde qui soit le sien.

La longue phrase de *Voyage au pays de mémoire*

Paul Chamberland, Université du Québec à Montréal

Dans cette œuvre, formée de neuf proses, Gilles Hénault élabore un récit cosmogonique en tirant des symboles de l'archaïque et de l'élémentaire une nouvelle image du monde. Ce commencement est celui du poème comme « cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire ». La richesse et la force des figures résultent ici du rigoureux travail de cette « syntaxe poétique » (Hermann Broch) qui associe étroitement la logique du discours et l'obscur puissance du rêve. À travers l'exigeante anamnèse qu'est le « voyage au pays de mémoire », un sujet s'éprouve et s'affranchit des entraves d'un passé mort pour parvenir à la libre affirmation de soi dans un monde qui soit le sien.

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer; ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière.

Anne Hébert

Si j'ai mis en épigraphe ce passage de « Poésie, solitude rompue¹ », c'est qu'il me paraît prédisposer, selon l'accord le plus juste, à l'écoute de la poésie de Gilles Hénault. Ces mots se font entendre en 1960. *Voyage au pays de mémoire* a paru l'année précédente et *Sémaphore* le sera deux ans plus tard.

La co-appartenance et la co-émergence, dans l'élément inaugural, de « notre pays » et de « notre poésie » ne mettent pas en rapport deux réalités

1. Anne Hébert, texte liminaire de « Mystère de la parole », *Poèmes*, Paris, Le Seuil, 1960, p. 71.

qu'on aurait préalablement tenues pour extérieures l'une à l'autre. Manifestement, ce pays qui a pour trait essentiel d'être « à l'âge des premiers jours du monde » n'a pas grand-chose à voir avec la représentation historique ou territoriale d'un État, dans la mesure où celle-ci requiert de complexes médiations discursives, régies selon les critères de l'action politique.

Dans « Bestiaire », Hénault écrit, sur un mode prescriptif, que « la poésie [...] devrait pétrir les choses, faire entendre [...] le cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire² ». Ainsi la poésie ne peut se faire et se faire entendre que depuis le dénuement et la précarité originaires de l'homme ; on ne pourrait autrement en éprouver la nécessité. Car la poésie dit cela de toutes choses : le premier, l'augural. Elle le peut, car elle est cette parole qui fait naître ou renaître à leur sens les vocables dans le déploiement des figures, des rythmes et du chant. Elle met en œuvre(s) sa propre ressource qui provient d'avant tout vu et tout entendu : de l'obscur et du silence. Que de surcroît elle soit appelée à dire le premier d'un pays et d'un peuple, alors ce qu'elle dira fonde à nouveau ce que c'est que d'être une humanité et, pour elle, ce qu'est le monde : indissolublement singuliers et universels.

« Temps des aurores du temps » est le titre de l'un des poèmes de *Totems* : le commencement y est signifié et figuré dans la modalité emphatique de l'archaïque, du primitif. Ainsi en va-t-il pour d'autres titres : « Totems », « Saga », « L'invention du feu ». Dans l'œuvre de Hénault, plusieurs isotopies forment, par leurs échanges et entrelacements, une riche et complexe constellation de l'archaïque : la préhistoire, la civilisation autochtone, la vie animale, l'ouranien, le tellurique et toute une géographie qui privilégie la mer, les fleuves, la jungle, le désert et, enfin, « l'empire du froid ».

C'est là du connu, certes. Ce dont, par contre, il y a toujours lieu de s'étonner (une relecture attentive accroît l'étonnement), c'est de la tournure nettement moderne que prend l'« éloge » de l'archaïque. On chercherait en vain dans la poésie de Hénault une célébration réactionnaire du primitif. Bien au contraire, la valeur qui donne toute sa tension et sa force d'attraction aux figures de l'*archè* est le possible humain. Nous sommes appelés à pressentir dans les figures de l'archaïque l'irrépressible désir d'un nouveau commencement. Dans le poème « Je te salue » (*Totems*) qui s'adresse à ces « Peaux-Rouges / Peuplades disparues », on lit ce ferme

2. Toutes les références aux œuvres de Gilles Hénault renvoient à l'édition de 1972 de *Signaux pour les voyants, poèmes 1941-1962*, l'Hexagone. Dorénavant j'utiliserai l'abrégé *SV* suivi du folio. Toutefois, les citations tirées de *Voyage au pays de mémoire* seront identifiées par le titre du poème et le numéro de la strophe. *À l'inconnue nue* (Montréal, Parti pris, 1984) et *À l'écoute de l'écoumène* (Montréal, l'Hexagone, 1991), sont postérieurs à la rétrospective.

constat : « Vous nous avez légué vos espoirs totémiques » (SV, p. 120). Dans les proses de *Voyage au pays de mémoire*, on peut retracer la complexe construction d'une image du monde, d'une cosmogonie.

À maints égards le sens de ces quelques mots, « voyage au pays de mémoire », grâce aux harmoniques dégagées par le syntagme qui les réunit, se propose comme une clé : le recours à l'archaïque est constamment et lucidement effectué comme *anamnèse* finalisée par une volonté d'avancée, d'accès à un nouveau commencement ; une volonté de métamorphose qui, par l'ultime régression dans « la grande nuit maternelle », s'accomplisse en nouvelle naissance.

Syntaxe poétique et image du monde

Une poésie qui, comme celle de Hénault, fait grand usage de motifs mythiques et qui y trouve une part déterminante de son contenu, la tentation est forte de l'entendre en cédant à la fascination des images. Le surréalisme avait, trois décennies plus tôt, « libéré » le langage. La poésie fut alors identifiée avec la production d'images dont on appréciait l'audace, la profusion, voire l'arbitraire le plus poussé ainsi que le recommandait Breton dans le (premier) *Manifeste du surréalisme*. Le succès entraînant graduellement la banalisation, on en vint à assimiler la poésie à une pléthore d'images irrelées, gratuites, désordonnées, outrées, légitimant bientôt le goût de l'épate et le plus complaisant laisser-aller. Ce que j'appellerais l'*autisme* poétique ou l'abandon à l'*irréfrence* pure et simple.

La découverte du surréalisme et surtout celle de l'automatisme ont passionné, comme on le sait, les artistes et les poètes québécois au moment où le jeune Hénault commençait d'écrire ses œuvres majeures. Bien qu'il partageât alors l'enthousiasme de ses pairs, Hénault n'en éprouvait pas moins une forte réticence à l'égard du caractère doctrinaire des prescriptions surréalistes, notamment telles que formulées par Breton.

Je ne peux, faute d'espace, rendre compte des enjeux et des difficultés inhérentes à l'énoncé poétique proprement automatique. Pour faire bref, je dirai qu'il apparaît comme fortement aporétique pour peu qu'on prenne en compte ses conditions d'énonciation. L'aporie consiste essentiellement en ceci que le recours, expressément prescrit par Breton, à la syntaxe et à la ponctuation, est imposé de manière extrinsèque à une instance inconsciente qui dicterait, par ailleurs, une « coulée verbale » continue et tenue pour « étrangère » à toute activité consciente. Ce qui fait nœud dans l'aporie, ce sont les présupposés de l'énonciation : l'articulation phrastique/ponctuée de l'énoncé exclut par principe que l'inconscient, dans son improbable immédiateté (originarité), soit tenu pour le sujet d'énonciation du « produit » surréaliste. Le discours poétique présuppose un énonciateur qui se détermine selon un « compromis » entre la syntaxe propre au « travail du rêve » et celle de la langue ou du discours.

C'est à Hermann Broch que je suis redevable de la notion de «syntaxe poétique», telle qu'il la pose et la développe dans maints passages de *Création littéraire et connaissance*, notamment dans l'essai «La vision du monde donnée par le roman³». Je devrai m'en tenir ici à des indications sommaires malgré le fort risque de simplification, voire de dénaturation qu'un tel procédé implique à l'égard d'une pensée aussi complexe et rigoureuse que celle de Broch⁴.

Pour Broch, «la tâche de la poésie est de recréer sans cesse le monde»: «là où la poésie n'est plus à l'œuvre, l'humanité de l'homme, la moralité, le symbole, la langue dégénèrent, la réalité dégénère» (CC, p. 143). Ultimement, la syntaxe poétique est requise à la formation d'une image du monde totalisante, capable, sur le plan symbolique, de donner une réponse satisfaisante à l'homme confronté à l'infini du cosmos dans l'épreuve, qui affecte tout son être, de l'angoisse de mort. L'œuvre littéraire qui parvient à une telle envergure le peut dans la mesure où elle concilie la part rationnelle et la part irrationnelle de l'homme, où elle articule la logique syntaxique du discours et cette autre logique, celle du travail du rêve, qui seule «réunit dans un nouvel assemblage des fragments d'expérience ou des vocables de réalité, selon une syntaxe et une logique qui lui sont propres» (CC, p. 233). La syntaxe poétique résulte de l'articulation de ces deux logiques.

S'appuyant sur la notion de *sélection*, qui implique la libre activité du créateur par rapport aux «vocables de réalité» («le seul matériel possible de la création littéraire» [CC, p. 233]), Broch définit ainsi la syntaxe poétique:

L'essence de la syntaxe et son immense fonction symbolisatrice consistent précisément à faire pressentir dans la tension entre les mots et les faits isolés qu'elle met en liaison syntactique tout ce qui reste inexprimé, donc en dernière analyse le surindividuel. Mais il suit de là que c'est la syntaxe aussi qui prescrit le vocable dont elle a besoin pour l'ajuster à son système symbolique⁵. (CC, p. 236)

C'est donc dire que l'activité sélectrice de la syntaxe joue de manière déterminante là où la chaîne syntagmatique se fissure et s'entrouvre sur l'indicible. Une tension féconde s'installe alors entre les mots. La notion

-
3. Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1966. Pour éviter de trop nombreux appels de notes, j'indiquerai dorénavant, pour chaque citation tirée de cet ouvrage, le sigle CC, suivi du numéro de page entre parenthèses.
 4. Je me propose d'y revenir plus longuement ailleurs, dans une réflexion qui comprendra aussi l'examen des présupposés de l'esthétique surréaliste.
 5. Dans un autre essai, «Remarques à propos de la philosophie», Broch écrit: «C'est seulement par la règle de syntaxe que le mot se métamorphose en élément de phrase, c'est seulement là, dans cette cohérence logique, dynamique et formelle qu'il reçoit sa signification linguistique proprement dite, c'est seulement à partir de là que l'acte de langage, dépositaire du sens, est rendu possible» (CC, p. 294).

de syntaxe poétique implique comme premier trait définitionnel la syntaxe proprement discursive et, de ce fait, ressortit à la part rationnelle, diurne de la conscience. L'autre trait relève du plan paradigmatique dans la mesure où il est tout entier, là où le discours cède à l'indicible, informé par la grammaire du rêve, par une opérativité sélectrice pleinement investie par l'instance irrationnelle, nocturne (symboles et affects).

On comprend que, selon Broch, «l'activité créatrice» ne consiste nullement à «fabuler à corps perdu» là où, précisément, elle laisse place, par la béance ouverte avec l'«entre» des mots, à l'obscur et au «surindividuel». C'est à cette condition que le poème «manifeste une cohésion systématique, une unité syntactique qui courbe sous sa puissance l'expression poétique tout entière», si bien que «les libertés poétiques» apparentes «peuvent être expliquées par cette rigueur plus profonde» (CC, p. 307).

De ses «Remarques à propos de *La Mort de Virgile*», je prélève ce passage qui définit fort bien la puissance organisatrice de la phrase :

La phrase est l'unité syntactique de toute représentation du réel par le moyen du langage. C'est sur elle que s'édifient les unités supérieures du paragraphe, du chapitre, de la partie [...]. La phrase est [...] la cellule première qui doit déjà contenir l'unité dans la représentation qu'elle donne afin de se développer successivement à partir de cette cellule vers les unités syntactiques supérieures (CC, p. 279-280).

En substituant aux termes *paragraphe*, *chapitre* et *partie* ceux de *strophe* et de *poème*, je me propose, prenant appui sur la conception architectonique brochienne de la phrase, de lire la syntaxe poétique de Hénault telle qu'elle s'élabore dans *Voyage au pays de mémoire*.

Les neuf proses de cette œuvre pourraient être lues comme autant de membres d'une longue phrase : l'articulation syntactique-symbolisatrice de l'œuvre comme *tout* a pour finalité la construction d'une image du monde. Elle associe, lie et intègre en «unités» toujours plus vastes et complexes les symboles pour former un récit cosmogonique. La cosmogonie y est du reste largement une anthropogonie puisque, dès le commencement, l'horizon y est celui d'une humanité libre, maîtresse d'elle-même et de son «paysage».

Le fil conducteur de la lecture que je propose est l'advenue à lui-même du sujet en formation par le travail de sa syntaxe symbolisatrice. Aussi est-ce le plan de l'énonciation que je privilégie. Plus exactement le rapport dynamique/processuel entre les actes énonciatifs du sujet et la syntaxe formatrice des figures composant, sur le plan de l'énoncé, l'image du monde.

Ce sujet se forme peu à peu dans le travail de sa syntaxe, de sa «phrase». Disant cela, je joue de la polysémie de la notion de sujet. Pour éviter la confusion, je distinguerai deux plans conceptuels : 1) le sujet métaphysique ; psychique, *poïétique*, ou encore éthique ; 2) le *sujet*

d'énonciation immanent au texte. Le sujet éthique ne précède pas le sujet d'énonciation (sinon comme pure potentialité dont l'auteur serait le substrat). Pour nous, c'est le sujet d'énonciation, dans le travail de sa syntaxe, qui, à plein corps engagé dans l'énoncé, «actualise» ou, mieux, produit le sujet éthique. Le sujet éthique est en quelque sorte construit selon le réseau d'énoncés et de figures qui composent l'image du monde. On pourrait dire cela autrement. Le sujet éthique, l'«homme», ne se saisit, ne se détermine vraiment en son être que par son travail syntactique-symbolisateur qui fait le poème, donc ne se forme que par le relais du sujet d'énonciation qui s'y fait entendre. Le sujet éthique n'advient que comme celui qui «invente» sa voix, sa parole, son chant, sa «phrase». Chaque poème constitue un «moment», une composante de l'image du monde ou encore une phrase-séquence du récit métamorphique-cosmogonique qui relate l'avènement du sujet.

La traversée que je propose ne se conforme pas strictement à l'ordre successif des poèmes. Je la partage en quatre séquences. En premier lieu, «No man's land» (1), où le sujet naît à lui-même et prend conscience de sa tâche à la fois éthique et poétique dans le moment inaugural de la construction de l'image du monde. Comme à la fin de ce poème est dégagé l'espace du «pays de mémoire», la deuxième séquence comprendra les quatre proses qui racontent le «voyage» que le sujet y entreprend : «Saga» (3), «L'invention du feu» (4), «Exil» (5) et «Fusée» (6). Par convention, je désignerai ces poèmes comme médians. Le sujet s'y livre à une éprouvante anamnèse, à la fois individuelle (ontogénétique) et collective (phylogénétique). Éprouvante en effet puisqu'il connaît de véritables épreuves initiatiques dont le double enjeu est sa qualification comme sujet et l'élaboration de l'image du monde qui confirme cette qualification. Ce double enjeu se désigne comme un tout indissociable avec le Poème, qui est à la fois monde et manifestation pleine et authentique du sujet. C'est pourquoi j'ai placé en troisième lieu l'étude de «Bestiaire» (2), qui formule le «programme» du sujet. Dans l'avant-dernière partie de ce poème, s'inscrit la constellation focale de l'image du monde. C'est elle qui forme le motif central du «Jeu de l'amour» (8). Dans cette prose, ainsi que dans la précédente, «Créole» (7) — c'est la quatrième séquence de mon étude —, le sujet se soumet à l'épreuve cruciale de son voyage, l'étreinte amoureuse, portée à l'absolu d'un rituel hiérogamique. C'est seulement à cette étape que l'image du monde se révèle et se produit comme ce qu'elle est par essence : totalisation, réconciliation de l'homme et du monde, assurant ainsi la fécondité d'un nouveau commencement. Enfin, je justifierai brièvement la valeur de *coda* que me semble avoir la neuvième prose, «Nova».

La césure du dégel

Opposer les paraboles aux paraboles, expliquer la forêt des symboles. Déjà la lente oscillation des terres présage les séismes.

Geysers de paroles bouillantes surgis aux frontières des scléroses, rendez au verbe impavide l'originel pouvoir de corroder, d'éroder, de décortiquer la réalité, au lieu de la recouvrir d'une limoneuse apparence.

Le dégel déjà! Oui, le dégel et ses violentes césures. Le dégel et ses inquiétants perce-neige. Le printemps se lit à la surface du sol. Je déchiffre ses présages. Toute une géographie de lacs regarde un ciel pareil à lui-même. Mais les fleuves déjà serpentent vers la morsure de la mer, fleuves sans noms, fleuves nommés, fleuves nourrissant l'anatomie d'un pays qui bouge, fleuves arborescents de ruisseaux capillaires. Sous la poussée moléculaire, les embâcles imposent en vain leurs bâillons au cours du temps et des eaux.

(«No man's land», strophes 3, 4 et 5)

Coupons après le troisième «dégel». Le premier joue de paronomase avec le «déjà» qui, sémantiquement, l'exclame et reviendra une autre fois quatre lignes plus bas. Si l'on tient compte de la «contamination» phonétique de ces deux mots, il n'est pas trop téméraire de suggérer que ces quatre lignes soient le sommet, le moment le plus marqué du texte de ces trois strophes. S'y bouclent de fermes liaisons, que d'autres relaient — sémantiques ou phonématiques, j'y viendrai.

Autre considération à propos de cet énoncé, les marques énonciatives : l'exclamation, l'insistance, l'acclamation joyeuse, venant au terme d'une impatience gourmande qui sera exaucée en aval. À ce moment du poème, la forte teneur affective renseigne fort bien sur la posture du sujet d'énonciation, qui pourtant ne s'inscrit expressément dans l'énoncé que trois phrases plus bas — seule occurrence explicite, dans tout le poème, du *je*. Ce fait porte à conséquence, nous le verrons.

«Le dégel et ses violentes césures»: le sème «coupure» affleure sans peine dans «césure». À tel point qu'on peut aisément, vu le relief de la métaphore, perdre de vue le sème prosodique qui fait la dénotation du mot et enregistrer sans plus la fracture rythmée des glaces. Le rythme justement, fait de langage: le contexte immédiat porte clairement l'isotopie du discours, de la parole, et celle, plus générale, du signe. Cette métaphore n'est en fait que l'une des nombreuses figures par lesquelles se produit le sens majeur du poème: la conjonction, voire la fusion, des choses et des signes, du naturel (animé ou inanimé) et de l'humain. Un examen attentif fait découvrir un rapport en réalité ternaire: phénomènes naturels/signes/sujet humain. Car le concept de signe, par sa compréhension, inclut autant des phénomènes naturels (signaux, traces) que des référents humains (discours, inscriptions, gestes). Participant des deux ensembles, le signe est le lieu de leur passage, de leur échange; il les médiatise, les fait se signifier l'un par l'autre selon des opérations de permutations, de déplacements, de condensations.

«Déjà la lente oscillation des terres présage les séismes.» L'attribution d'une propriété de signe, plus précisément de signal annonciateur, au phénomène naturel survient au moment où plusieurs énoncés ont déjà mis en valeur l'activité signifiante du sujet humain: «dire», «paraboles», «expliquer», «symboles». «Tout dire», le poème commence même avec ce coup de tambour, qui forme à lui seul la première strophe, donnant tout de suite place au silence (matériellement marqué par le blanc) qui en propage l'écho. Suivent d'autres séquences «percussives» (elles commencent toutes avec l'attaque d'infinitifs) qui forment autant d'injonctions résolues à l'exercice d'une négativité radicale. Tout dire commande l'impérieuse élimination des «ruines» et de la «barbarie» — en vue d'une refondation. Ces énoncés ont un caractère nettement programmatique: je reporte l'examen de leur teneur au moment où je m'attarderai sur les passages du poème «Bestiaire», qui en reprennent et en développent le propos. Je noterai seulement, pour l'instant, que la formule «opposer les paraboles aux paraboles» indique de manière nette, bien que paradoxale, que le «tout dire» ou l'«expliquer», désavouant d'avance une pratique du discours unilatéralement rationnel, réserve au contraire un recours «éclairé» à la valeur symbolique/mythique du langage.

Dans l'énoncé des trois premières strophes ne s'inscrit aucun sujet. Qui donc déclare, proclame, avec tant de fermeté? «No man's land», ce titre, il y a lieu de l'entendre selon un sens fortement littéralisé: une contrée, un «paysage» que n'habite aucun homme. Tout se passe comme si, par son indétermination, le sujet des énoncés déclaratifs n'existait pas. Pas encore. La première phrase à caractère constatif («Déjà la lente oscillation des terres présage les séismes.»), qui suit ces énoncés, propose comme motif le phénomène séismique apprécié pour sa valeur de «présage». Or, la première et la seule inscription du sujet de l'énonciation survient à la 5^e strophe. Les deux énoncés contiennent le mot «présage»: tout le travail syntactique qui aura été effectué entre-temps de l'un à l'autre, avec cette boucle fermée sur le mot «présage», donne comme résultat décisif la venue à lui-même du sujet de l'énonciation.

Entre-temps, tout un travail en effet: «Geysers de paroles bouillantes surgis...». Les lecteurs quelque peu familiers de l'œuvre de Hénault y observent la forte récurrence de phonèmes identiques et peuvent y apprécier la fécondité des jeux de langage. Pareil investissement du signifiant constitue, bien sûr, une ressource majeure de la syntaxe poétique. C'est éminemment le cas, dans les strophes citées plus haut, avec le phonème «g», qui forme un réseau d'occurrences qui saturent le texte: «présage» (deux occurrences), «geysers», «surgis», «originel», «dégel» (trois), «déjà» (trois), «perce-neige», «je», «géographie» et «bouge»; avant la boucle des deux «présages», il y aura eu «paysage».

Les diverses variations ou permutations pivotant sur le même phonème produisent, matériellement en somme, le sujet d'énonciation — et à

sa place dans l'énoncé. L'attention portée au plan sémantique me semble confirmer l'efficacité du travail au niveau du signifiant quant à la production du sens. Ainsi au premier «présage» succède, après changement de strophe, «geysers» (proche de «séismes»). La figure «geysers de paroles bouillantes» conjoint fortement, fusionne le naturel et l'humain par la médiation du sémique. Aussitôt formé, le syntagme «geysers de paroles bouillantes surgis aux frontières des scléroses» se trouve, du fait du mode impératif du verbe («rendez»), d'un seul tenant traité en vocatif. Énonciation forte — l'impératif succède brusquement à la séquence des infinitifs — qui tout de suite déclare l'enjeu : le même que l'instance invoquée, mais cette fois dans sa valence proprement humaine, ce «verbe impavide», pour qu'il recouvre son «originel pouvoir», dont les trois infinitifs qui suivent marquent avec insistance le caractère de négativité exigée par la nouvelle fondation. De ce moment la réciprocité ou la réflexivité du naturel et de l'humain est établie et va se développer tout au long de *Voyage au pays de mémoire*. Grâce à la double valeur du signe, les forces naturelles communiquent au discours (humain) les propriétés d'un devenir-monde : verbe magique. Le privilège humain de nommer, qui est celui de la raison (connaissance et agir libre), arrache les dynamismes naturels, cosmiques, à leur cours aveugle et les «relève» dans un processus qui les fait advenir à la lumière — sens et valeur — du règne humain pour en faire un «paysage».

Revenons, 5^e strophe, à ce paysage où le sujet de l'énonciation s'inscrit pour la première fois dans l'énoncé. Qu'en est-il signifié? «Le printemps se lit à la surface du sol. Je déchiffre ses présages.» Le phénomène naturel se propose à la «lecture», l'homme s'emploie à faire siens — à produire dans son propre langage — les signes ainsi proposés au «déchiffrement». Le présage appelle le pressentiment, l'anticipation ; les signes du (re)commencement donnent appui, ressource au sujet dans l'appropriation de son «originel pouvoir» *poïétique*. Jusque-là dérobé sous des marques phonématiques, il émerge au terme des «violentes césures» d'une délivrance. Par tout le travail (syntactique) accompli, ce sujet de l'énonciation se qualifie comme sujet éthique : l'homme, détruisant ce qui l'entrave, advient à lui-même par la parole inauguratrice, «printanière», et fait confluier sur lui les forces naturelles comme paysage : *pays a je*.

Une fois déclaré présent à lui-même et au «paysage», le sujet entre de plain-pied dans le territoire offert moins à sa prise, son «établissement», qu'au «voyage», à la mobilité héraclitéenne du devenir : le *fleuve*⁶. Ou plutôt — marque supplétive du changeant, du divers : la pluralité (les fleuves). En outre, le pluriel se redouble de la réitération du mot qui com-

6. Dans un poème d'*À l'écoute de l'écoumène* (op. cit., p. 50), Hénault se livre à un jeu de langage en proposant plusieurs variations sur la célèbre formule d'Héraclite.

munique, par l'anaphore, au « cours » de la chaîne syntagmatique les secousses d'un mouvement ample et puissant. Les fleuves conjoignent, fusionnent dans leur être les propriétés de la vie végétale et animale. Déjà ce fleuve, pluriel, divers, « organique », se propose, s'impose d'emblée comme une composante majeure de l'image du monde, du symbole cosmogonique. Majeure puisqu'elle se déploie et se complexifie tout au long de la longue phrase de *Voyage au pays de mémoire*. Son cours est à la fois celui « du temps et des eaux », « fleuve temporel », qui donnera son ampleur et aussi sa tâche au « voyage ».

C'est avec la fin de « No man's land » qu'apparaît le thème du « pays de mémoire », qui domine les poèmes médians. L'attaque de la sixième strophe met fortement en relief l'énonciation avec l'interpellation : « Vous souvient-il... » Médiatement évoqué, ce *nous* est pris à témoin en vertu d'un objet éminemment commun : le pays. Le *nous* va surgir une première fois dans le poème suivant, « Bestiaire », à un endroit du texte stratégiquement très marqué, j'y viendrai. Même si les occurrences du *nous*, comparativement à celles du *je*, sont peu fréquentes dans *Voyage au pays de mémoire*, d'autant moins qu'il y a lieu de le distinguer, comme *nous* collectif, du *nous* duel des poèmes d'amour (les deux derniers du recueil), ces occurrences n'en sont pas moins déterminantes pour l'économie générale du sens. Le sujet d'énonciation, parce qu'il « agit » de manière à produire ce sujet éthique de la parole libératrice et fondatrice d'un nouvel espace-temps, prend à témoin, associe à son émergence, la communauté à laquelle il appartient.

Ce pays de mémoire se désigne, de manière exemplaire, étant donné l'abondance des traits descriptifs, comme celui du Nord, dont le « malheur » est à la fois géographique et humain : monotonie, ennui. « Le vert pointu des résineux perce la mémoire entre les tristes barreaux des bouleaux. » Ce faisceau d'isotopies que régit celle de l'hiver est bien sûr caractéristique de l'« univers poétique » de Hénault. Beaucoup plus significatif est le fait que cette évocation, si évidemment insistante, succède à la longue strophe héraclitéenne, jubilante et combative, du dégel et des fleuves. Le voyage au « pays plat de l'ennui à perte d'horizon » ne doit-il pas être voulu, supporté, puisque la mission du sujet, investi du pouvoir du « verbe impavide », et faisant corps avec « le cours du temps et des eaux », consiste dans cette traversée à rebours que commande le travail du négatif (« corroder », etc.). La teneur programmatique du poème suivant ne laisse aucun doute à cet égard.

Le fleuve temporel

La traversée de la mémoire, véritable travail d'Hercule, se fera, comme je l'ai dit, sur un double plan : ontogénétique et phylogénétique. « Saga » et « Exil » relèvent du premier, « L'invention du feu » et « Fusée » du second. De manière prévisible dans chaque poème, à l'exception de

«L'invention du feu», les deux plans s'entrelacent et se signifient l'un par l'autre. Il ne pourrait guère en aller autrement puisque l'enjeu (la formation et l'émergence du sujet éthique) commande une anamnèse libératrice qui engage le sujet comme cet «homme qui affirme son existence» à la fois «singulière et grégaire» («Bestiaire», 11^e strophe).

Malgré ce que donnerait à entendre son titre, le premier poème de ce groupe, «Saga», est consacré à l'anamnèse individuelle: l'enfance et l'adolescence. Aussitôt évoquée, l'enfance, ce «golfe étale» «percé d'écueils», décourage tout recours: elle est cette «clef perdue au fond d'un puits». Il en va autrement de l'adolescence dont «la vague énorme» «éclabouss[er] les rochers interdits»: impétuosité («marée galopante aux naseaux d'écume et de varech») dont la fin du poème dégage en une figure saisissante toute la portée.

Sondé, questionné dans les figures du jeune âge, le destin individuel ne se dissocie jamais de l'élément naturel, cosmique: la médiation du monde est la voie obligée de l'émergence du sujet. Dans ce poème, c'est l'isotopie maritime, qui relaie, comme c'est généralement le cas chez Hénault, celle du fleuve (le site de l'enfance est le golfe). Le début de la 3^e strophe donne à entendre et à voir, sur un ton de frémissante solennité, ce sujet dans l'actualité pleinement déclarée de sa détermination.

Maintenant que m'assaillent les quatre vents du délire et que je me sens balloté par toutes les forces confluentes au large des sept mers, que m'importent les petits paysages d'astérisques et de gel où se mirent de naïfs espoirs dans la glace givrante des feuilles mortes. Que m'importent les étés déçus, les automnes pourris, toutes les saisons pêle-mêle au grinçant pressoir des temps révolus? L'enfance, clef perdue au fond d'un puits, n'ouvrira plus jamais les battants du théâtre aux masques jumelés de grimaces et de rires.

(«Saga», strophe 3)

Campé dans cette posture de médiateur des forces et des flux, le sujet s'emploie résolument à sa tâche: s'affranchir de l'entrave des «temps révolus», éminemment figurés par le temps «figé» de l'hiver⁷. L'accent est celui de la révolte, de l'assaut, que reprend la 5^e strophe: «rien ne m'empêchera de faire éclater les prismes de givre».

Toutefois, je l'ai déjà laissé entendre, le destin individuel n'est pas nivelé, oblitéré par la «fonction» cosmique. Bien au contraire, il y a eu (non raconté, mais suggéré par des traits fortement expressifs) un moment, un événement, celui d'un combat et d'une blessure qui ont laissé leur marque et rappellent la fragilité, la précarité de l'être jeune.

M'est-il permis de me retourner pour retrouver ma face de sel? Les réverbères flagellés par les giboulées n'éclairent que par intermittences une silhouette affaissée.

7. Voir «Sémaphore VI», SV, p. 154: «Car le temps se fige.»

Saurais-je reconnaître ce jeune homme qui vient à moi les yeux rougis, un poing dans la bouche pour écraser ses cris, et tendant à des miroirs déformants la grenade éclatée de son autre main suppliante?

(«Saga», strophe 6)

Le retournement est sans le moindre doute motivé par tout à fait autre chose que la nostalgie. Il procède de l'urgente nécessité de délivrer, de légitimer. La colère, la détresse, la rébellion (associées à la castration): reconnaître qui «vient» avec un tel visage équivaut à désentraver et déchaîner les sources vitales, pulsionnelles requises au travail du sujet. À cet égard, «Exil» développe, autrement, cette opération «régressive» de retournement et de délivrance, et l'on y trouve, comme dans «Saga», les lancinantes et impatientes secousses de l'énonciation interrogative. Deux vers de «Feu sur la bête-angoisse» font écho à ce motif: «Et l'homme se souvient de cet enfant qu'il a / La révolte est pour lui la vague la plus haute⁸.»

«L'invention du feu» donne entièrement place à l'anamnèse phylogénétique. Le poème évoque la scène primitive, celle des «temps paléolithiques» et de la «horde». Le sujet de l'énonciation s'absorbe tout entier dans la fonction narrative et disparaît de l'énoncé. Ce poème est de fait le plus purement narratif de la suite, il «récite» le moment prométhéen. Le feu, tout d'abord «une toute petite flamme», combat le froid, prend de la vigueur jusqu'à paraître en triompher, puis succombe à son «empire». La horde, parvenue au seuil de l'humanisation, régresse au stade animal, celui de l'insecte, grégaire: «Il ne subsiste plus maintenant que le vol strident de la horde, comme un ricanement d'élytres».

Un souffle ranimait la flamme et la horde refluit vers la fissure dans un désordre d'étincelles. Les signes devenaient plus lisibles. Ils se coloraient. La grise sclérose de l'habitude s'allongeait à perte de vue, dans tous les sens: toile d'araignée sordide, épuisante géométrie, urbanisme de ville morte pleine de lèpre et de taudis dont survivaient les clameurs, les rumeurs et les cris dans les rues désertes. D'autres signes, verts comme un crissement de cigale, fusaient en désirs pyrotechniques. Les passions orangées s'ouvraient une voie royale vers d'autres mains qui surgissaient de l'ombre. Un instant, cette géographie tournait au rouge. Tous les autres signes disparaissaient. Le rouge même devenait pulsation. Les mains formaient une coupole sans fissure, un monde complet au centre ignifère.

(«L'invention du feu», strophe 3)

Le travail opéré par la syntaxe poétique, au plan proprement paradigmatique, produit un remarquable déplacement: de l'isotopie du froid à celle d'un «urbanisme de ville morte». On aurait pu croire, jusqu'à ce passage, que le récit nous «emportait» sans plus aux temps archaïques alors qu'il donne à voir une situation explicitement contemporaine: l'hostilité

8. *Totems*, SV, p. 112.

d'une nature «inhumaine» (ou pré-humaine) que l'homme trouve en lui et qu'il doit combattre, Prométhée résolu, s'il veut gagner son humanité.

Le récit se conclura sur un échec. L'épreuve devra être reprise. Il s'agit de bien davantage que du feu — de sa simple technique. On ne trouvera aucune technolâtrie dans la poésie de Hénault — pas même sous la modalité inverse de la nostalgie réactionnaire-romantique qui la reconduirait sous une apparente dénégation, alimentée par la croyance à la «bonté» originelle de l'homme, qu'aurait dévoyé la civilisation. L'homme n'est pas advenu, son humanité est toujours à venir. La technique, son «essence», fait l'être de l'homme à l'époque de son «occidentalisation»: là se joue la scène primitive pour l'homme contemporain, dans la condition «grégaire» de la horde industrielle. «Exil», le poème suivant, en reprend l'épreuve, la porte au bord de sa résolution⁹.

Le sujet en cours d'émergence à travers l'anamnèse du primitif s'inscrit doublement dans le poème: une double figure, un rapport dialectique (conflictuel), construit par dramatisation et opposant l'individuel et le collectif. Cette figure du sujet se produit d'une synecdoque qui, dès que posée à l'orée du poème, en déclenche le travail producteur: «l'œil multiple de la horde», «deux mains transparentes». Le sujet est sa main: *technè*, art, savoir-faire, artifice (se substituant à la «croissance» naturelle de la *phusis*). «L'invention», l'œuvre de la main, si elle est celle du feu, figure bien autre chose qu'un moyen. La courte phrase elliptique qui ouvre la 2^e strophe pose une équivalence: «deux mains, deux radiographies lisibles», qui s'offrent au regard de la horde. L'invention est celle des signes, appelant le sujet «lecteur», «déchiffreur», puisque ce qui se donne à lire est, comme on l'a déjà vu, cela qui médiatise le naturel et l'humain.

Déjà dans «Saga», ce qui se proposait au sujet immergé dans la confluence des forces était signes, encore pris à l'énigme de l'élément naturel. Dans «L'invention du feu», la «lecture» se déploie, se développe comme réponse au devenir autonome des signes inventés du feu, de sa lumière, de sa chaleur, de même que le sujet ne s'apparaît encore que grâce à ce détachement synecdotique de son être technique, «manuel». Seulement, ce devenir des signes n'est autre que celui des pulsions, du désir, et il se déploie grâce à l'épiphanie des couleurs qui modalisent le pulsionnel jusqu'à la «pulsation» passionnelle du rouge. À «la coupole de froid bleu» «posée» comme le règne antérieur du naturel, du non-humain, se substitue celle, formée de toutes les mains, du sujet humain en tant que lecteur et déchiffreur (qualification qui révèle le véritable bienfait de l'invention du feu). «Complet»: entièrement médiatisé par le sémiotique/pulsionnel/

9. Cette formulation évoque bien évidemment Heidegger, notamment sa conférence «La question de la technique», dans *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1958.

« technique », ce monde dont l'émergence fait « fondre » l'« empire » du naturel, du pré-humain, est *le seul* monde parce qu'il accomplit l'alliance, la réconciliation de la terre et de l'humanité. Or la 4^e strophe le signifie clairement, ce monde, en tant qu'œuvre des mains, de la *technè*: celui de l'art en ce qu'il se désigne comme habitation et séjour de l'homme, comme « paysage » *formé* par le « centre ignifère » du désir, de l'*eros*.

La coupole du froid bleu fondait en pluie. Les mains se donnaient un corps, un regard, le regard se donnait un paysage de femme couchée, avec ses plages, ses déserts, ses oasis, ses mirages, ses ondulations de dunes, ses lianes, ses bercements marins, ses bruissements d'oiseau-mouche, et la grande marée solennelle des orgasmes.

Puis tout se dissolvait dans la distance, le paysage se résorbait, fuyait dans une trajectoire d'astéroïde. Le froid reprenait son empire. La horde assiégeait les deux mains protégeant la petite flamme vacillante, les deux mains de plus en plus menacées par la grisaille et la sclérose.

(« L'invention du feu », strophes 4 et 5)

Aussitôt surgi, le « paysage » se défait: le sujet « artiste » n'est pas au bout de ses épreuves. L'œuvre des mains échoue car la menace de la « grisaille » et de la « sclérose » ne peut être encore surmontée. L'obstacle, le destin contraire, entraînant la régression, contraignent le sujet à pousser plus loin l'anamnèse s'il veut parvenir à sa pleine stature. Un devenir prématuré. Encore ici autonomisés, les mains, le regard signifient un sujet partiel, ou morcelé: il lui faudra connaître l'épreuve où il risquera tout son être. Les simples « produits » de l'imaginaire (les fantasmes) ne résistent pas au froid, à « la grise sclérose de l'habitude » — au réel. L'épreuve décisive sera conquête et appropriation du symbolique.

D'« Exil », je mettrai surtout en relief les strophes dont le motif majeur est le « pays de mémoire ».

Étrange, ô étrange étranger dont la face charbonneuse s'abolit dans la mine malgré le regard cyclopéen des lampes. Cette vie de bitume, quel coup de grisou projettera soudain à ciel ouvert ses membres arthritiques, ses fossiles incrustés dans les strates crayeuses, ses filons disjoints et la lente poussée aveugle de ses galeries labyrinthiques! As-tu déjà respiré la poussière délétaire des souvenirs pulvérisés? As-tu déjà marché dans l'antre de la vie close en te cognant aux parois rugueuses d'un futur de pierre? As-tu poussé des chariots vides, tout au long de tes jours souterrains? As-tu cherché au fond d'un puits la teneur en métal d'un minerai qui ressemblait étrangement à ton âme? As-tu respiré pour toute fleur la rose des vents dans un désert de schiste, de gypse et d'amours calcaires?

La mémoire est substance sonore, écho multiplié des images qui nous assaillent, et c'est en vain que nous la projetons hors de l'espace. Toujours elle retombe face au soleil, dans un pays au long visage quadrangulaire, tendu comme une peau de bison sur tout l'espace palpable, sur l'étendue qui déploie son ruban magnétique d'une mer à l'autre.

Le racinement nous fait une mémoire végétale. Si je voyage, c'est dans la profondeur des mots retenus; si je fais halte, c'est à des gares qui se

superposent à des visages, à des paysages, à des topographies vivantes dont je reconnais parfois le tracé dans les lignes de mes mains, dans les rides nouvelles, dans le sillonement des chemins vicinaux, dans les affluents des rivières où ma jeunesse lance encore des bateaux de papier à jamais engloutis.

L'écriture des allées et venues, des pas entrelacés sur le quadrillé des rues métropolitaines en dit plus long que tous les poèmes sur la texture de mon être.

(«Exil», strophes 2, 3, 4 et 5)

Je relève d'abord la singulière oscillation qui affecte le sujet de l'énonciation. L'anamnèse conjugue étroitement les plans individuel et collectif. L'alternance entre les marques énonciatives du *je* et du *nous* s'effectue de telle sorte qu'on peut y voir un glissement, plus d'une fois réitéré, qui rend les deux instances interchangeables. Le sujet individuel s'actualise en étroite solidarité avec un collectif, que le contexte situe dans l'univers minier. La clef de cette oscillation — ou de ce couplage — de sujets, c'est peut-être la deuxième strophe qui la donne. L'énonciation s'y fait adresse, interpellation soutenue, convoquant dès l'attaque son allocutaire. Cinq fois, dans la deuxième partie de cette strophe, retentit ce «as-tu?» insistant jusqu'à l'objurgation. Il y a là un singulier contraste entre le caractère fortement marqué de l'altérité de l'allocutaire et la rude familiarité avec laquelle il est interpellé.

L'ensemble des questions adressées au mineur constitue presque une sommation : il lui est demandé de rendre compte de son destin d'homme condamné à la désolation de l'exil. On ne peut s'empêcher de penser à l'«exil» du militant syndical Hénault dans le «paysage» minier de Sudbury à la fin des années quarante, paysage que la première strophe évoque de manière précise. Le poème ne laisse toutefois place à rien d'anecdotique. Si cet «étrange étranger» est bien l'autre, sa situation n'en est pas moins caractérisée dans des termes qui conviennent fort bien au sujet «exilé». Un alter ego? Peut-être. Un sujet pleinement adulte, uni de solidarité avec des compagnons mineurs exilés de la vie, descend au fond de la mine pour y rechercher «l'os même du passé oblitéré par le feu de toutes les passions latentes» (1^{re} strophe).

Car la mine, le site souterrain, se désigne comme la figure par excellence du pays de mémoire. C'est dans ce poème que le voyage à rebours de l'anamnèse est le mieux défini. La spatialisation de la mémoire, sa figuration en tant que pays, rend possible la double dynamique de la fluence et du sémiotique qui qualifie le sujet, son voyage. La 3^e strophe s'achève en apparence sur une représentation statique, qui rappelle ce «pays plat de l'ennui à perte d'horizon», de «No man's land». À la «projection» illusoire hors de l'espace (motif que reprendra «Fusée») s'oppose l'impérieux effet de la pesanteur : la mémoire «retombe». La voie régressive de l'anamnèse reconduit, comme on l'a déjà vu, à l'élément sauvage et nu de

l'archaïque. Pourtant, selon une disjonction d'isotopies familière à Hénault, le dernier trait attribué à cette «étendue» a la propriété de «déplie[r] son ruban magnétique d'une mer à l'autre». L'imaginaire «canadien» me semble moins importer ici que ce que suggère ce chemin magnétique : une surface d'enregistrement, le support de traces-échos.

Dès l'attaque de la strophe suivante, l'horizontalité de l'étendue est nettement posée comme une condition préalable à un voyage commandé par l'axe vertical d'un enfoncement souterrain auquel nous a déjà préparés la descente dans la mine : le «racinement». Signifiant un mouvement nettement actif, celui de la poussée végétale, ce mot connote la posture entreprenante du sujet, comme le donne à entendre la suite de la strophe. L'action a un résultat immédiat. Or, le contexte formé par l'ensemble de *Voyage au pays de mémoire*, notamment la strophe «fluviale» de «No Man's land», conjoint la fluence des fleuves, l'arborescence des arbres et la circulation sanguine. Au terme du poème se substituera au racinement la croissance des rameaux, et cela dans l'espace de la mémoire : «certains arbres nous hantent d'un songe continu de frondaisons». Il semble que la propriété «végétale», vitale, de la mémoire accorde au sujet extracteur de métal l'aptitude à retracer le filon de ce «minerai qui ressembl[e] étrangement à [son] âme» (2^e strophe) : «si je voyage, c'est dans la profondeur des mots retenus». C'est dans cette strophe qu'on trouve la première occurrence du *je* : comme dans la suivante, le sujet s'y énonce avec une rare fermeté. Il le peut car, aux strates stériles, inorganiques de la mine, se sont substituées des «topographies vivantes».

Le vaste pays de la 3^e strophe donne lieu, dans la 4^e, à un parcours mouvementé, trépidant, que marque bien le rythme de la longue phrase qui la forme presque entièrement. La dynamique vitale, psychique de l'anamnèse trouve sa ressource et son objet dans le recueil des signes qui, une fois encore, associent l'élément physique et l'élément humain. C'est en somme la géographie «vivante» de son propre corps que le sujet visite et lit. L'architecture syntactique de cette phrase soutient et construit de manière énergique tout un processus d'échanges, de superpositions, d'équivalences, en somme de condensation des signes, qui ont tous pour trait commun le «tracé» de ce que j'appelle la dynamique fluviale. «Ruban magnétique», la voie ferrée donne occasion de se déployer au processus que je viens de décrire et selon lequel les gares, lieux électifs des haltes, «se superposent à des visages, des paysages», puis aux «topographies vivantes». À leur tour, ces topographies, comme relevé ordonné des sites, font l'objet d'une activité de «reconnaissance» encore peu assurée (elle se produit «parfois»), néanmoins fort entreprenante puisqu'elle conjoint, superpose «les lignes de mes mains», «les rides nouvelles», «le sillonnement des chemins vicinaux» et «les affluents de rivières», rappelés de la jeunesse. Mais c'est avec la brève 5^e strophe que l'activité retraçante-déchiffrente et fluente du sujet se donne à voir de manière nette et résolue.

«L'écriture des allées et venues, des pas entrelacés sur le quadrillé des rues métropolitaines en dit plus long que tous les poèmes sur la texture de mon être»: une figure en chiasme, assez remarquable dans sa complexité et sa force synthétique, entrelace les deux valences du «signe». Ces multiples tracés sur la surface d'inscription urbaine, phénomènes physiques, sont lus, sont tenus pour porteurs d'une signification supérieure aux produits de l'activité spécifique du créateur de signes; mieux, ils révèlent éminemment l'être du sujet dans l'entretissage endogène qui le fait poète, dans son «texte» vivant. Le sujet est formé de multiples signes-choses recueillis du voyage de l'anamnèse, si bien que c'est à eux que s'alimente son activité poétique. Néanmoins, ces parcours physiques ne tirent à leur tour leur force de signification que parce qu'ils forment une «écriture». Dans «Créole», le poème où prend place la première phase de l'épreuve ultime, la femme qui vient à la rencontre du sujet sera «prise dans le réseau des rues de la ville».

De «Fusée», je ne relèverai que la signification d'ensemble. C'est le dernier des poèmes médians. Le voyage de l'anamnèse tournerait court si l'on ne tenait pas compte des deux dernières strophes, dont je lierai la lecture à celle des deux poèmes suivants. En apparence, le plus cosmique des poèmes de *Voyage au pays de mémoire*: météores, événements ouraniens, «ouverture» de la terre dans «ses périodes géologiques depuis le fond des âges». Mais le devenir planétaire se fait ici apocalypse, culminant avec «la peur nucléaire». Le devenir «fluvial» de l'humanité semble irrémédiablement compromis: «l'arbre des générations ne donnait plus que des fruits contaminés, mûrs avant que de naître, flottant pareils à des éphémères sur le fleuve temporel [...]». L'événement central du poème est le lancement de cette «fusée de détresse» «emportant la seule rose qui restât au jardin de nos illusions!» Mais la «dérive» hors de la terre est égarement, «projection» vaine: «le gyroscope faussé» du progrès technique n'apporte que tromperie.

À la 8^e strophe, l'anamnèse se dissoudrait en nostalgique rappel de la «jeunesse herbeuse» si, à la dernière phrase, en un vigoureux coup de barre, le sujet ne prenait acte de la vanité de refaire le chemin déjà parcouru: «Mais à quoi bon les regrets sédimentaires, les joies veinées de cris multicolores dans un passé stratifié?» L'anamnèse est récapitulée mais se conclut d'une interrogation. Néanmoins, comme dans certains poèmes de Roland Giguère, le sujet tourne résolument le dos au passé. Alors peut se révéler, bien que ressurgie de la plus ancienne mémoire de l'individu, la figure de la dernière épreuve.

L'originel pouvoir du verbe impavide

La force requise au «voyage au pays de mémoire», à la traversée de l'anamnèse, effectuée au long des poèmes médians, c'est dans le deuxième poème, «Bestiaire», qu'elle a été reconnue et dégagée. À la 10^e

strophe de ce poème, on découvre la nature de l'obstacle : « La parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux. » J'ai retardé jusqu'à maintenant l'examen de ce poème, qui ouvre l'espace du « voyage » et montre le sujet dans les apprêts de sa tâche.

L'enjeu : l'initiative du sujet dans l'œuvre de réconciliation de l'homme et du monde grâce à la médiation du signe. Car le signe est ici modalité résolument humaine des « geysers de paroles bouillantes » : « le cri nu de l'homme ».

La syntaxe poétique est dans « Bestiaire » remarquablement puissante en son travail. Les huit premières strophes distribuent une seule longue phrase que suit, en un contraste extrême, une fort brève. Cette phrase alterne un même segment bref (« un seul cri »), répété obstinément, avec des segments longs, à contenu variable. Ramenée à son ossature, elle se lit ainsi : « Un seul cri [...] suffit à l'animal [...] et son peuple dresse l'oreille. » Les segments longs détaillent, par la profuse énumération des traits et la turbulence du phrasé, les multiples aspects de la vie animale, magnifiant tous la plénitude et la sûreté de l'instinct. Contraste extrême, ai-je dit, la phrase suivante a la sécheresse d'un simple constat : « Mais nous sommes aphones. » On obtient de la juxtaposition des deux phrases une antithèse accusée : « Un seul cri suffit à l'animal et son peuple dresse l'oreille. Mais nous sommes aphones. » La tâche pour le sujet est toute tracée :

Il faudrait trouver le cri qui rallie toutes les angoisses, qui exprime toutes les joies, qui fasse enfin communiquer l'homme avec l'homme par les entrailles de ses plus secrètes convoitises.

La parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux. Trop d'arabesques nous trompent sur le sens caché des mots, trop de fleurs de rhétorique tressent des couronnes artificielles aux plus dévêtus sentiments. Il me faut la parole nue.

Il me faut des mots comme des balles et des cris purs qui transpercent. La poésie cherche à bercer l'âme, alors qu'elle devrait pétrir les choses, faire entendre au-dessus des cacophonies religieuses, philosophiques, morales et politiques le cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire.

(« Bestiaire », strophes 9, 10 et 11)

Le cri a pour vertu de réconcilier — ralliement et communication — les affects fondamentaux, angoisse et joie, et, par voie de conséquence, les hommes entre eux. Deux strophes plus bas, l'énoncé de cette réconciliation, qui lie le destin individuel et la réalité sociale, se fera programmatique. Si l'on entend le mot « cri » à la lettre, la poésie devrait, comme expression immédiate des pulsions, se décharger et s'épuiser d'un coup — d'un coup porté au paroxysme. De fait, la « parole articulée » est désignée comme celle qui « sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux ». La poésie, en tant que « parole nue », écarte, pour les surmonter, ces produits indésirables que sont les « cacophonies » discursives ou idéologiques,

jugées irrécupérables du fait de leur caractère babélique. Au point où nous en sommes, le partage paraît bien tracé : l'homme doit « régresser » à son origine animale pour y recouvrer l'intégrité de ses pulsions. Tel serait « l'originel pouvoir » de la poésie, seule apte à établir la communication immédiate avec le monde : « pétrir les choses ».

Pourtant, à nous porter tout de suite aux trois dernières strophes du poème, dont l'attaque marque clairement dans l'énonciation l'impatience détermination du sujet : « Je veux », nous découvrons que le programme vise rien moins qu'un retour obscurantiste au primitif, au paradis « animal » d'avant le langage et la culture. « Lever toutes les défenses, brûler tous les interdits », démystifier le charlatanisme des « mages » qui « vaticinent depuis des siècles », enfin achever *la mort de Dieu* avec le « rognage » de ses multiples et grotesques avatars, n'est-ce pas là le programme des Lumières, engageant la raison dans sa tâche historique ?

La contradiction est bien réelle, elle est l'objet même du poème. On s'attendrait à ce que le mode d'expression proprement poétique jaillisse directement de la source pulsionnelle. On pense inévitablement, pour cette époque-là, à l'exploréen de Gauvreau. Mais voilà, ce poème, « Bestiaire », et tous les autres de la suite (voire la poésie de Hénault prise dans son ensemble), comporte, dans la forme de son énoncé, comme dans celle de son énonciation, les traits les plus élaborés de la parole « articulée ». Il contredit formellement toute régression à l'inarticulé.

Ah que choient enfin les fruits pourris du désespoir ; que se blessent aux plus dures épines les enchantements factices ; que s'affolent les idées fixes aux lointains sidéraux de nos crânes ; que s'apprivoisent les cataclysmes ; que la joie nous éclabousse de son sang, même s'il faut qu'elle en meure.

On n'a pas fini d'inventorier le monde, et je me fous du vent de l'esprit quand soufflent sur ma face les vraies tourmentes minérales qui font crisser entre mes dents les Sahara et les Gobi, quand je reçois l'énorme soufflet d'algues et le sel des tempêtes marines, ô larmes noyées dans les ressacs à l'abordage des navires de haut bord. Toute la mer se mutine et fait claquer le drapeau gelé des glaces polaires. Les mouvements de l'âme sont des mouvements de lames. Et si je sens soudain l'étendue m'envahir, mes veines se confondre aux fleuves du monde, c'est que mon corps est marée, c'est que je baigne dans la lymphe universelle, c'est que les fibres de mon être sont immergées dans l'écoulement du temps physique et que je suis poreux.

(« Bestiaire », strophes 12 et 13)

Le recouvrement de l'« originel pouvoir » du langage, loin d'autoriser une chute dans l'inarticulé, engage le travail de la négativité, ici désirée dans l'exaspération, l'impatience de qui veut en finir avec le mortifère et le factice et appelle les violentes « césures » d'un accouchement.

Véhémence combative, emportement, impatience, enthousiasme du sujet à qui s'impose d'urgence la vision de sa tâche essentielle, qui est d'« inventorier le monde » (invention et savoir). La 13^e strophe déploie la

figure majeure de *Voyage au pays de mémoire*. Le phrasé y est d'une exceptionnelle fermeté. Dans la première longue phrase, le sujet révoque avec brusquerie l'ancienne « inspiration » pour tout de suite s'offrir à la nouvelle, celle-là octroyée dans la confrontation directe avec la violence déchaînée des éléments terrestres et océaniques. Le sujet prend la posture requise par une violence proprement prophétique et assume la nature « polémique » du cosmos héraclitéen. Passage déterminant pour la compréhension de l'éthique hénaultienne : la jonction entre le sujet et le monde s'effectue dans un rapport agonistique. Et l'on ne peut guère douter que c'est selon cette modalité que va pouvoir se faire l'échange des propriétés entre l'être de l'homme et celui du monde, générateur de l'image du monde, quand on lit : « Les mouvements de l'âme sont des mouvements de lames », phrase où les deux plans opératoires de la syntaxe poétique sont liés de manière indissoluble.

Il semble alors que c'est de ce mouvement de lame que surgisse l'élan qui, dès l'attaque, lance la phrase suivante, longue, complexe, énergiquement scandée, rythmant ainsi rigoureusement, efficacement le moment crucial de l'opération : l'osmose fusionnelle entre le sujet et le monde. Appuis rythmiques de la syntaxe : « Et si je sens [...], c'est que [...], c'est que [...], c'est que [...] et que » — pulsation de « la grande marée solennelle des orgasmes » (« L'invention du feu »). La phrase est construite selon une logique stricte, quasi syllogistique. Dans le premier des deux segments de la phrase (« Et si je sens... »), le sujet prend acte des effets, produits d'un coup, de la pénétration du monde en lui : une dilatation de l'espace intérieur telle qu'elle accueille l'« étendue » et une parfaite « confusion » entre le fleuve sanguin et les « fleuves du monde ». Osmose, échange de configurations et de propriétés : « mon corps est marée ». Dès lors, les énergies/matières anthropique et terrestre ne sont plus discernables et forment un seul complexe physiologique où le corps est monde et le monde est corps : « je baigne dans la lymphe universelle ». Au terme, le sujet déclare son essentielle qualification : la « porosité », mode emphatique de la réception. Ainsi la volonté acharnée de parvenir au « cri nu de l'homme », tout à l'opposé d'une expression brute, autistique des pulsions, s'approprie-t-elle la puissance opératoire de médiatiser les forces vitales. La médiation apparaît comme tâche proprement prophétique de l'œuvre cosmogonique, celle qui satisfait à la plus haute exigence d'articulation des signes et des images, des « vocables de réalité ».

Devenu « poreux » et confluent avec le monde, le sujet pourra s'engager dans les méandres de la mémoire ontogénétique et phylogénétique. Et c'est seulement à la suite de ce périple d'épreuves que l'opération de fusion pourra être accomplie — cette fois dans une alchimie qui implique comme condition essentielle l'épreuve de l'altérité au « centre ignifère » des pulsions, de l'*eros* : la femme. La cosmogonie s'achèvera en une hiérogamie panthéiste et païenne.

Une cosmogonie de gestes rituels et de syllabes

L'anamnèse, le « voyage au pays de mémoire » s'apaise, au terme des poèmes médians, dans « Fusée », en un tableau, une peinture, qui n'est pas sans rappeler Pellan ou Bellefleur.

J'essaie de penser à la chose du monde la plus humble, la plus douce, la plus émouvante. Surgissent d'hybrides pétales, des cristaux de flammes neigeant sur des soleils emplumés, des gouttes d'eau colorées de sel sur la profondeur nacrée du souvenir.

Je crois bien que nous appelions ça un regard de femme, quand l'amour diamantaire en taillait les facettes.

(« Fusée », strophes 9 et 10)

Ce tableau « surgit » irrésistiblement de la tentative de « penser à la chose du monde la plus humble, la plus douce, la plus émouvante ». Le syntagme figé, « la chose du monde », est à première vue si banal que « monde » y semble de valeur nulle. Pourtant le tableau n'en est pas moins le monde tel qu'il se manifeste métamorphosé à la suite de l'osmose avec le sujet : l'image du monde va incessamment se déployer dans toute sa plénitude. À cet instant, il semble qu'un profond recueillement, plus précisément une précautionneuse retenue s'impose : « Je crois bien que nous appelions ça [...] ». Ce qui surgit cette fois a effectivement la marque du plus simple, de la plus stricte littéralité : « un regard de femme ».

Au début même de « Fusée », l'« œil » constelle avec d'autres sèmes pour former une image cosmique : « L'iris de l'œil fleurissait au fond de la nuit », image tout à fait assimilable au jardin surgi en tableau. L'œil-astre, dans les trois derniers poèmes de *Voyage au pays de mémoire*, se désigne comme une composante majeure de la constellation centrale de l'image du monde.

La phrase qui constitue la dernière strophe de « Fusée » mérite un examen soigneux. Le premier segment, déjà cité, se signale par la littéralité stricte de l'énoncé. Restons tout le temps qu'il faut à cette « césure » de la virgule. « Un regard de femme » : le syntagme, au fait, s'épuiserait-il tout dans sa littéralité, sa référentialité, dont le « ça » qui le précède tout juste augmente d'un geste déictique la teneur ? L'indétermination qui affecte le mot « femme », en outre placé dans la fonction de complément, exclut l'essentialisation (LA femme). La « chose » même n'est désignée que comme regard, pas plus déterminé lui aussi, pas plus capté, capturé dans le glaciaire de l'essence. C'est parce qu'il se reconnaît nu, vulnérable, et qu'il assume sa vulnérabilité, sa nudité, sa porosité, que l'homme peut porter tout d'un tenant son être à la sûre et plénière résolution du verbe : ce cri qui « fasse communiquer l'homme avec l'homme par les entrailles de ses plus secrètes convoitises » (« Bestiaire », 9^e strophe). Cette chose, « un regard de femme », est dite la plus émouvante. Nulle parole, qu'appelle le savoureux saisissement aux sources même de l'émotion, ne saurait se faire entendre

s'il n'y a dégagement, venue au jour de ce qui fait pression par l'intervalle ouvert en abîme entre les mots. Le sujet doit donc faire fond sur l'inconnu et le redoutable, enfoui dans l'obscur pulsionnel, consentir à se laisser «travailler» par l'inouï, s'il veut en produire et en éprouver l'énoncé.

Franchissons la virgule pour trouver ce qui qualifie ce «regard de femme». S'il est ce tableau déjà surgi comme fragment de l'image du monde, c'est qu'il se forme au rayonnement émouvant de telle circonstance: «quand l'amour diamantaire en taillait les facettes». On dit une image, une métaphore, et l'on ne sait guère souvent ce qu'on veut dire au juste. Techniquement, certes, oui, doit-on le dire à propos d'un tel amour. Comment rendre compte du sens de cette métaphore sinon en retraçant l'ingénieux et patient travail de la syntaxe tel qu'il résulte en cette floraison grâce à laquelle un sujet parvient au recueil de ses forces, à la surrection de sa figure élaborée dans la profondeur utérine d'une mine? La métaphore qui nous occupe en est bien moins une qu'un événement, et cet événement est une épiphanie, surgie en réponse à l'âpre questionnement d'«Exil». Le travail de la synecdoque — celui de la quête obstinée, du forage exigé par la venue au jour du pur élément psychique reconnaissable à la «ressemblance» d'où l'autre se révèle en sa teneur la plus précieuse —, ce travail de la synecdoque joaillière, c'est lui qui fait le «rendement» de la métaphore puisqu'à l'œil il substitue le regard, épiphanie de l'autre même, comme gemme taillée au foyer de l'âme en fusion.

Nous verrons bientôt cet amour diamantaire jaillir de lèvres conjointes, par le tour d'une apocope, en un cri: «ah diamantaire» («Le jeu de l'amour», 6^e strophe). Précédant ce poème-là, où éclot et s'épanouit l'image du monde, «Créole» raconte et chante la fugace épiphanie de l'amoureuse. Le «jeu du hasard et de l'amour» met en présence, mais pour aussitôt les égarer «dans le réseau des rues de la ville», les amants en quête l'un de l'autre («c'est moi que tu cherches»). Ils ne se reconnaissent pas, Eurydice et Orphée que séparent la méprise et le défaut de conjonction au double foyer des regards.

Trois fois dans ce poème, retentit ce cri qui, par une paradoxale ironie, inscrit son propre étouffement: «Elle était belle à crier». Tout de suite après la troisième occurrence de cette phrase, la raison de l'échec est clairement donnée: «Je ne sais même pas ton nom». Le nom reste enfoui dans l'imaginaire, mais n'en porte pas moins la valeur joaillière du regard-astre: ce nom, «je l'imagine beau comme le zircon, beau comme l'opale qui flambe doucement sous sa cornée laiteuse». Or, le savoir du nom, ce savoir qui donnerait à l'œuvre de l'amour diamantaire de s'accomplir, n'est pas en défaut ici du fait d'une malheureuse circonstance, mais d'une défaillance, d'une insuffisance du sujet lui-même: «Je n'ose pas te nommer». L'audace de nommer l'autre, le sujet ne peut s'en prévaloir qu'en s'ouvrant au rayonnement du foyer-regard à lui destiné et en extrayant ce nom de «la teneur en métal» du «minerai» psychique, logé au fond de lui-même.

L'ultime épreuve, en vue de la parfaite transformation du monde et du sujet, se désigne comme celle où le sujet recouvre, ou obtient, le pouvoir de nommer, de tout son être, l'autre et semblable en soutenant l'éclat diamantaire de son regard. La figure suprême de la réconciliation transfiguratrice est celle de la conjonction nuptiale rassemblant, recueillant, unifiant les forces cosmiques : le rite hiérogamique accompli dans « Le jeu de l'amour », que je cite, à la suite, intégralement.

[1] La nuit chantait bas ses noces de rainettes, la nuit se tressait d'ondulements de roseaux. Des cris évanescents traçaient leurs paraboles d'augures à la poursuite d'oiseaux nocturnes.

[2] Et mon désir faisait son nid dans l'arbre de tes veines.

[3] Une rivière te traversait parcourue d'un grand frisson de voie lactée où brillait la constellation de ton sexe et de tes seins, étoiles écloses en nénuphars au bout de la tige du regard.

[4] Plus close que l'eau receleuse de truites lunaires, plus secrète que le songe d'une onde étagée au mirage du ciel, tu propageais ton silence par-delà l'aire où je me tenais debout. Le silence émouvait la matrice de la parole, les ovaires du vent concevaient l'orage d'une passion tout échevelée d'éclairs.

[5] Et mon désir lançait son cri dans l'arbre de tes veines.

[6] Le grand geste d'ombre de l'éclipse annonçait la prochaine conjonction des regards, la confluence des fièvres aux rives des lèvres et le jaillissement du ah diamantaire rayant le silence — fêlure étoilée en éclats de rires.

[7] Silence étale. C'est ainsi que l'eau referme sa blessure sur le plongeon de la truite lunaire. C'est ainsi que l'eau chaste se dévêt de sa moire, c'est ainsi qu'un regard battant des cils remonte aux sources de la mémoire. C'est ainsi que la flamme se fait femme.

[8] Plutôt mourir que de ne pas nager vers une joie aussi prometteuse de rives constellées. Nous étions dans la grande nuit maternelle, parmi la pulsation des souffles et les rumeurs d'élytres, parmi le chuintement des herbes qui chuchotent leur croissance, parmi le rut des fleuves qui violent la mer, parmi le balancement des marées qui bercent l'inquiétude terrienne sous l'œil tournant des phares.

[9] Et mon désir chantait dans l'arbre de tes veines.

[10] Il chantait si bien que je fis se lever un soleil de minuit dans ta prunelle et que j'inventai pour toi toute une cosmogonie de gestes rituels et de syllabes qui bourgeonnaient en astres dans le microcosme de notre amour.

Tout le poème se soutient d'un énoncé triplement modulé qui signifie l'acte de nommer, désormais possible grâce à l'assumption réussie de l'obscur pulsionnel. En voici le segment invariable : « Et mon désir [...] dans l'arbre de tes veines. » Je remarque sans attendre la double synecdoque. Le sujet se désigne par la tension pulsionnelle. À l'autre pôle, la synecdoque se complique d'une métaphore : la femme apparaît selon la figure élective qui conjoint la « fluence » de l'arbre et du réseau sanguin. Ainsi, « toi », l'amante, est-elle la médiatrice cosmique pour le sujet. Les éléments

variables de la triple formule signifient la progressive accession du sujet au pouvoir du verbe : «faisait son nid», «lançait son cri», «chantait».

Le nom, un nom tel qu'en lui s'enroulent les profuses paroles, venues en présence pour leur conjonction, de l'élément naturel et de l'élément pulsionnel, comment à notre tour pourrions-nous l'entendre autrement qu'en le recueillant à même le complexe et fécond énoncé que par sa syntaxe — sa danse — produit le poème?

«La nuit chantait bas ses noces de rainettes», la première strophe reprend le motif du bonheur animal de «Bestaire», qui est ici volupté nuptiale. Les «cris» valent comme «paraboles d'augures», incontestablement celles que le sujet «oppose» aux paraboles du règne ancien, du monde fossile. Lui-même n'est-il pas du nombre de ces «oiseaux nocturnes»? À la première occurrence du refrain, 2^e strophe, il fait son nid dans le site élu. La conjonction initiale, «Et», marque fermement le prolongement en droit fil de l'appétit animal à l'émoi du sujet — la sûre orientation vitale durement acquise.

La longue phrase de la 3^e strophe se propose peut-être comme l'une des plus remarquables réussites de la syntaxe poétique chez Hénault. Elle élabore l'apprêt de l'hiérogamie, du moment crucial, en construisant la figure épiphanique de l'amante. D'un rythme alerte et sûr, elle opère la conjonction du féminin, du fluvial et du cosmique (en sa modalité insigne : astrale, ouranienne). Elle bute un moment sur le «où», pour sceller en un insécable noyau sémique cette rivière-femme galactique : «ton sexe», «tes seins» forment alors constellation en tant qu'étoiles fluviales («écloses en nénuphars»). Or, l'éclosion de la fleur-étoile procède d'un regard, synecdoque du sujet, qui a gagné, acquis la propriété végétale de la croissance puisqu'il «tige».

De ce moment, le «mystère» de la conjonction nuptiale se déploie. Je dis le mystère pour le «clos», le «lunaire», le «secret», le «songe» et enfin le «silence» de la 4^e strophe, où se propage l'émoi génésique ; je dis le mystère pour le «jeu» (le «mistère»), le «mythe» (astral et tellurique). Le silence, qui est d'abord désigné comme celui de l'amante, se «propage» comme touche active et proprement fécondante. Il «émeut» «la matrice» de la parole, dont le sujet, qui en a charge puisqu'il doit nommer, produire «le cri nu de l'homme», se trouve ainsi, par un singulier renversement de rôle, gros. C'est donc en toute logique qu'il le «lance», ce cri drainé de la nuit des pulsions, à la deuxième occurrence du refrain à la 5^e strophe.

Tout rite est soigneusement effectué selon l'heure cosmique favorable. Ici, ce temps est celui d'une conjonction d'astres : «Le grand geste d'ombre de l'éclipse» marque l'annonciation comme «prochaine» de l'union nuptiale. Je voudrais surtout retenir, des «mystérieuses» 6^e et 7^e strophes, que ce qui s'y joue en «confluence» (expressément signifiée

dans le contexte immédiat comme «fluviale») a trait aux regards et à la parole, proprement à leur échange et leur conjonction. Ce «regard de femme», de «Fusée», était «taillé» par l'«amour diamantaire». Or voici que la marque du feu oculaire-astral est attribuée au «jaillissement» du cri comme «ah diamantaire». À la 7^e strophe, la construction des trois phrases en cascade, selon les quatre «c'est ainsi», produit une chaîne d'équivalences résultant, à la faveur de la «remontée» fluviale du regard «aux sources de la mémoire», en l'humanisation, la concrétisation de la «flamme» en «femme». La gemme astrale, feu et eau, du regard de femme donnera seule au sujet le pouvoir du verbe.

La première phrase de la 8^e strophe fait de la remontée «aux sources de la mémoire» un mouvement pleinement résolu. Nager se mesure à mourir. Le sujet, «raciné», s'est éprouvé dans les profondeurs obscures, ouvertes par l'angoisse de mort. La nage réalise ce qui était «annoncé» à la 6^e strophe par une configuration d'images presque identique: la joie promise par «les rives» jaillit à «la confluence des fièvres aux rives des lèvres» et ces rives sont «constellées» du «ah diamantaire», qui forme la première syllabe du chant.

«Nous étions dans la grande nuit maternelle, [...]». La longue phrase qui forme le reste de la strophe marque presque tout de suite une pause. La virgule qui l'inscrit n'est pas attendue selon la syntaxe normale. Une pause rythmique, certes, mais qu'il y a lieu d'entendre comme un fait de syntaxe poétique puisqu'elle induit un effet sémantique considérable: le verbe être, dépourvu de sa fonction proprement prédicative, est absolutisé. C'est l'acte d'être qui est signifié et il l'est comme actualisation du couple selon une modalité énonciative qui inscrit le geste déclaratif du sujet de l'énonciation. La modalité circonstancielle, l'être-dans, surdétermine cet absolu de l'acte d'être puisque le *nous*, ayant par régression réintégré l'utérus cosmique dans la profondeur nocturne, s'affirme dans la prérogative ontologique de centre. Ainsi parvient à sa pleine formation l'image du monde.

Immédiatement après la pause, la cascade des «parmi» (quatre occurrences) distribue par poussées successives, propage en un élargissement progressif, l'intense et euphorique mouvement de la puissance vitale qui fait le propre de la *phusis*. Le sujet conjugalement uni à son autre, se transcendait dans le *nous* androgynique originaire, dispose enfin de cette puissance qui le qualifie comme sujet éthique et poétique. Devenu tout à fait «poreux», il peut accueillir, capter, médiatiser et s'identifier à cette puissance multiple, foisonnante qui, par tous les traits déclinés d'un segment à l'autre, représente éminemment l'intégrité et la sûreté de l'instinct animal célébré dans «Bestiaires». Je privilégie l'un des syntagmes parce qu'on y trouve de manière précise le passage du «langage» vital au verbe: «le chuintement des herbes qui chuchotent leur croissance». Dans «Bes-

tiaire», «chuintier» est l'un des nombreux traits qui composent le paradigme du cri animal; «chuchoter», par contre, figure le degré pour ainsi dire inchoatif du langage d'homme. Or si, du chuintement au chuchotement, le passage se fait d'un règne à l'autre, c'est comme celui de l'unique puissance naturelle signifiée ici en son trait essentiel: la «croissance». Ce qui donnera à la dernière strophe un «bourgeoisement» de syllabes. Le chant va naître, et il le peut parce que, provenu du fond pulsionnel, il fait un avec la puissance indivise de la vie.

Le «Et» qui ouvre la troisième et dernière occurrence du refrain me paraît avoir quelque chose d'emphatique: le chant s'élève, irrépessible, comme le «fruit» du mystère utérin et hiérogamique. À la dernière strophe, le sujet se révèle capable d'un geste démiurgique: «Je fis se lever un soleil de minuit dans ta prunelle». L'«amour diamantaire», entre-temps devenu la première syllabe du chant (le «ah»), accorde au sujet le pouvoir de métamorphoser l'œil en astre. Le chant déploie les syllabes d'un poème-monde, d'une cosmogonie.

C'est cependant avec les derniers mots du poème, «dans le microcosme de notre amour», que le chant parvient à la sûreté et à la justesse qui le font proprement humain. La tentation de la démesure est écartée: les amants sont de simples mortels, voués à la précarité, à l'impermanence du temps.

«Nova», le dernier poème de *Voyage au pays de mémoire*, exprime bien cette précarité sur le mode de l'ambivalence. Car si «nul n'effacera cette conjonction d'orbites, cet arc-en-ciel de gestes», ce n'en est pas moins «au jardin trop tôt refermé». Et si «bifurque l'arbre vers de nouveaux oiseaux», cette fois c'est «le passé feuillu» qui «sera tissé de chants où nidifie la chaleur». Mais les forces hostiles de l'hiver et du temps sont à l'œuvre. La dernière strophe exprime, sur un ton de sourde résignation (suggéré par le conditionnel), une contradiction: la possibilité d'un durable achèvement de l'amour et sa négation, attribuée au manque de foi (présupposé) de l'amante: «Et pourtant, si je te disais que nos vies convergentes se jettent dans la mer, tu ne me croirais pas.»

Une inquiétude héraclitéenne

Pour que l'œuvre littéraire permette «la libération partielle de l'angoisse», écrit Broch, il faut «d'abord que le désir [...] de magie et de métaphysique de l'homme soit apaisé» (CC, p. 240). Mais c'est grâce à la tension de la syntaxe littéraire et à «son immense fonction symbolisatrice» que l'œuvre y parvient parce que c'est seulement ainsi qu'elle «embrasse dans son unité le monde tout entier» et «reflète la cosmogonie du monde» (CC, p. 241). Toute production qui ne satisfait pas à pareille exigence relève du kitsch, qui est «le mal en art»: reproduction mécanique et complaisante de valeurs esthétiques reprises telles quelles au passé de l'art,

culte de la beauté codifié. On peut facilement imaginer, quant à *Voyage au pays de mémoire*, quel cliché il en serait résulté : une « célébration » hyperbolique et fascinée de l'archaïque, de l'originnaire et de l'instinctuel.

Ce recueil se déploie, tout au contraire, comme le parcours inquiet, tendu vers l'inconnu et le risque de la liberté, d'un sujet en quête d'un nouveau commencement. Ce commencement est indissolublement celui du monde et du poème, du poème comme « symbole du monde » qui délivre du « grinçant pressoir des temps révolus » et des « cacophonies » d'un langage « sclérosé ». Paradoxalement, le recours à l'archaïque et à l'instinctuel, qui peut seul rendre l'homme à « son cri nu », engage le sujet, par les voies d'une longue et exigeante anamnèse, à s'affranchir des « paraboles » et des récits qui entraveraient son « je veux » nietzschéen tel qu'il retentit trois fois à la fin de « Bestiaire ». Paradoxalement, oui, puisque cet « originel pouvoir » du « verbe impavide », le sujet le recouvre et se l'approprie en produisant une prose complexe et fermement « articulée » en sa syntaxe, une prose dont on peut dire qu'elle inscrit, dans sa forme même, les tours et les détours auxquels contrainst l'histoire, l'avancée résolue dans l'incertain devenir de l'homme. Un passage d'*À l'écoute de l'écoumène* exprime admirablement l'éthique de l'homme et du poète Hénault : « Le langage m'entoure, me cerne, me traque. Au-delà, il n'y a que l'informe. Pourtant, c'est dans ce chaos que prend forme le conditionnel futur¹⁰. »

10. « L'à venir », *À l'écoute de l'écoumène*, op. cit., p. 140.