

ANNE PEYROUSE

LA FICTION POÉTIQUE

précédée par
CORPS-FLORAISON et EN FILIGRANE

Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.)

**FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC**

avril 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-31504-5

Résumé 1 :

Cette thèse se divise en deux parties. La partie création consiste en deux recueils de poèmes : *Corps-Floraison* reflète un imaginaire féminin où sont convoqués sensualité et érotisme ; *En filigrane* est issu d'un départ et d'un deuil. La deuxième partie est une réflexion qui prend la forme d'un essai. Cette réflexion s'attarde à la fiction poétique et se concentre plus spécialement sur la littérature française : sa poésie. Cette étude vise à définir la fiction, à la percevoir dans toute son originalité et ses nuances, à voir quelle faculté créatrice l'inspire, comment elle apparaît dans le poème (dans le « je » et le monde poétique) et comment elle s'inscrit dans les mots. Ce qui nous permet aussi de différencier la fiction poétique de celle romanesque. Au terme de cette étude, la poésie rimbaldienne semble être le lieu primordial d'une expression de l'imaginaire et de sa fiction. Celle-ci s'impose et se nuance comme un souffle nouveau de l'existence humaine, comme une image révélatrice de ce qu'est le poète, comme une association de mots levant le voile sur un « je » et un monde nouveaux. Cette analyse de la fiction nous offre donc la possibilité de suggérer une nouvelle lecture de la poésie.

ANNE PEYROUSE

JEAN-NOEL PONTBRIAND

Résumé 2 :

Cette thèse se divise en deux parties : une partie création précède la partie réflexion qui correspond à un essai dont le sujet est la fiction poétique.

1 La partie création consiste en deux recueils de poèmes. *Corps-Floraison* reflète un imaginaire où maintes figures féminines sont les sujets ou les « lieux » d'inspiration. Femme-mère, fille, sœur ou amante, d'Ève à Sapho à Ophélie, elles sont toutes prises dans le mouvement du désir et de l'existence qui se veut rencontre entre elles et la nature. Entre elles et le monde ou la mémoire. Sont convoqués des images et des rythmes sensuels dans un érotisme féminin. *En filigrane* est issu d'un départ et d'un deuil. Il porte un mouvement à la fois de résignation et de révolte. Sa voix semble espérer l'avenir, tout en étant encombrée par le passé (aux images réjouissantes ou difficiles) et désirant un présent libérateur. Moins près de l'éloge ou de l'ode que *Corps-Floraison*, ce recueil est inspiré par une mémoire désenchantée, par la rupture et le temps qui ne ménage pas l'être humain.

2 Sous la forme d'un essai réflexif, la deuxième partie de cette thèse s'attarde à la fiction poétique dans le poème et définit son corpus avant tout dans la poésie française, tout en faisant allusion à la poésie québécoise. Cette étude vise à définir la fiction, à la percevoir dans toute son originalité et ses nuances, à voir comment elle apparaît dans le poème et à saisir ce qu'elle exprime de différent avec la fiction romanesque. Par cette démarche, nous voulons également suggérer une nouvelle lecture de la poésie.

D'abord, nous avons présenté le mot « fiction » dans son étymologie pour bien saisir son évolution, les restrictions et les lacunes que nous retrouvons dans sa définition moderne. Nous avons vu ainsi comment il se rattachait à la poésie épique et lyrique. L'union poésie et fiction a entraîné une réflexion sur la faculté créatrice qui inspire le poète. Diverge-t-elle de la

faculté qui inspire le romancier ? Tous les poètes écrivent-ils dans un même mouvement créateur ? Imagination et imaginaire se sont imposés comme facultés créatrices établissant des relations différentes entre le créateur (le « je » conscient et inconscient), son matériau (mot-outil/mot-chose) et son monde (réalité/réel). Ensuite, nous avons tenté de voir de quelles façons la fiction issue du mouvement de l'imaginaire s'enracine dans le langage. Comment, sous forme analogique, elle apparaît en tant que parole symbolique d'un être-au-monde. Pour terminer, nous nous sommes permis un clin d'œil à notre propre fiction.

Au terme de cette étude, la poésie rimbaldienne semble être le lieu primordial d'une expression de l'imaginaire et de sa fiction. Celle-ci s'impose et se nuance comme un souffle nouveau de l'existence humaine, comme une image révélatrice de ce qu'est le poète, comme une association de mots levant le voile sur un « je » et un monde nouveaux. La lecture de la poésie devrait alors s'ouvrir à une telle fiction n'étant point prévisible ou rationnelle, ou simple masque bien conçu artistiquement, étant une parole de l'imaginaire.

ANNE PEYROUSE

JEAN-NOEL PONTBRIAND

Avant-propos :

Il va sans dire que ce doctorat a été un véritable « cheminement » dans ma propre création et ma réflexion. Il ne serait pas ce qu'il est sans la présence - belle et forte - de monsieur Jean-Noël Pontbriand, sans sa disponibilité et son ouverture d'esprit. Il a su partager sa parole et sa passion pour la poésie, sa pensée. Je le remercie, car il m'a consacré un temps précieux et m'a soutenue à la fois intellectuellement et dans des émotions avec lesquelles la création artistique ne badine pas.

Merci à monsieur Laurier Veilleux pour sa passion pour la littérature, à monsieur Roland Bourneuf (qui a marqué mes études en littérature française et a dirigé ma maîtrise), à monsieur Benoît Beaulieu (professeur qui m'a donné le goût de la truculence de la fiction avec ses cours sur Rabelais et Voltaire). Je tiens à remercier également monsieur Maurice Emond (qui m'a enseigné mon premier cours de poésie) et madame Chantal Théry (qui enseigne avec passion la littérature des femmes). De plus, je suis redevable à l'Université Laval pour le programme de Fonds de soutien du revenu des étudiant-e-s au doctorat.

Plus intimement, je tiens à remercier Claude Garneau qui a partagé, jour après jour, la rédaction de cette thèse et Mathieu pour sa présence amicale. Merci à ma famille (Nicole, Claude et Philippe), à Michel Pleau pour son « emportement poétique » et à mes ami-e-s. Un merci spécial à Marie-Hélène Therrien qui a corrigé minutieusement la dernière version de ce travail.

TABLE DES MATIERES

	<u>Page</u>
RÉSUMÉ 1 -----	i
RÉSUMÉ 2 -----	ii
AVANT-PROPOS -----	iv
TABLE DES MATIÈRES -----	v

PARTIE CRÉATION

CORPS-FLORAISON -----	2
EN FILIGRANE -----	61

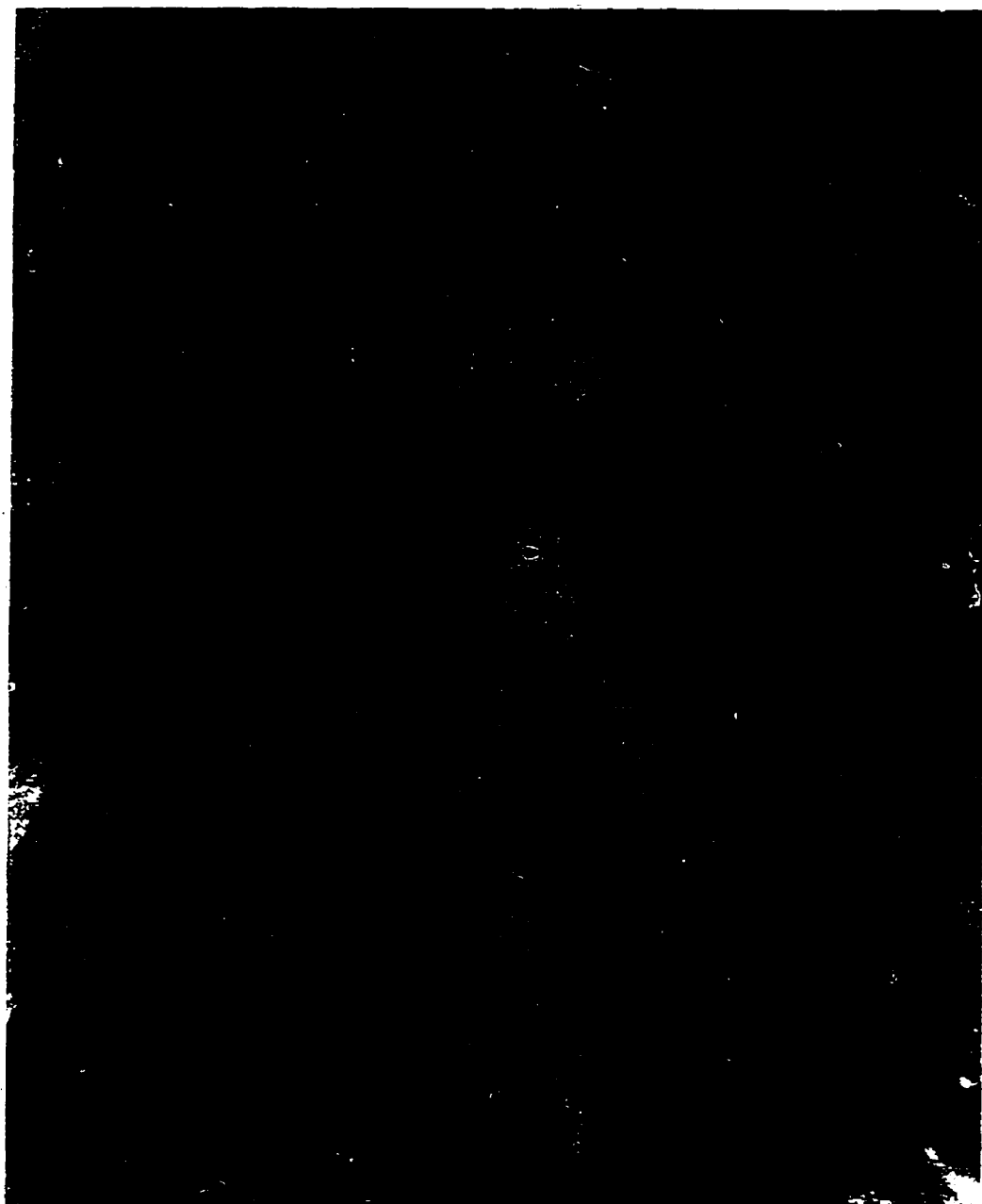
PARTIE RÉFLEXION

LA FICTION POÉTIQUE -----	112
INTRODUCTION -----	113
PREMIER CHAPITRE. FICTION POÉTIQUE ? -----	127
1. En guise de définition -----	128
2. Deux facultés créatrices de fiction -----	142
L'imagination -----	143
L'imaginaire -----	157
3. L'espace fictif -----	166
4. La fiction et ses voix imaginaires -----	178
DEUXIÈME CHAPITRE. JUSQU'AUX MOTS -----	187
1. Quelques traces de la fiction -----	201
2. Entrée et modernité en fiction -----	211

1.1 : Les débuts d'une fiction venue de l'imaginaire -----	212
1. 2 : Pour une modernité -----	223
3. Pour une fiction personnelle -----	227
CONCLUSION -----	238
BIBLIOGRAPHIE -----	242

PARTIE
CRÉATION

CORPS-FLORAISON



À Marguerite

Tu es la première femme du premier jour de la création du monde. Tu es la mère, la sœur, l'amante. Tu es le diable et tu es l'ange, et tu es la halte, le refuge dans la tempête. Tu es si belle.

Fellini (*la Dolce vita*)

je n'ai plus le cœur au silence juste une liberté sur les lèvres
entre les ombres les filles balancent leur joie et l'ouverture des songes
j'irai respirer le monde prendre la route où se feutre ma naissance

les filles sont complices de mes mots ralentissent mon regard pour que
se déshabillent les corps les saisons sourient aux mouvements de leurs
cuisses aujourd'hui je reçois le désordre des os l'horizon agite mes
racines

le soleil abîme ma raison j'attends et oublie la fragilité des moulins
mes doigts mènent l'amour j'invente un tourment agréable comme l'ivresse
qui rougit à l'endos des pages il y a des rondes de filles et des grappes
insoumises je m'y joins chantonnante hivernante je suis rebelle et
si attentive

je veux écrire la douceur raconter le chêne et l'heure couvrant les toits
sentir l'ailleurs où la valse devient femme je suis heureuse l'ombre
étend un espace entre mes jambes

mon corps touche une insomnie remplie de charme ma vie s'allonge
parmi les tournesols je respire un jardin où nul ne va

je renouvelle les sens comme des prières pleines de pavots plus loin que
la vague plus creux que la mort s'animent de grands escarpements

je suis un vin irrévérencieux de naissance j'enterre le ciel j'aime
la jouissance au fond des hivers sans honte ni dispute j'arrive aux
baisers ils envahissent mon souffle

je connais le geste qui dénoue le bonheur je remonte la caresse à mes
hanches et propose l'île mûre l'air rôde où la danse s'accélère le regard
invente les choses plus loin que le rêve mes muscles se durcissent
abandonnent les nuits et vont aux terres j'ouvre l'hymne ma mère a
l'âme filante des navires d'hier elle découvre la mémoire des
hirondelles et je viens sur ses lèvres

remuée d'errances l'écriture brise son cours fouille les corps
étendus où repose la vigilance des hommes ils sont moites et détruits
troubles dans leurs cris souffrant la venue des moissons

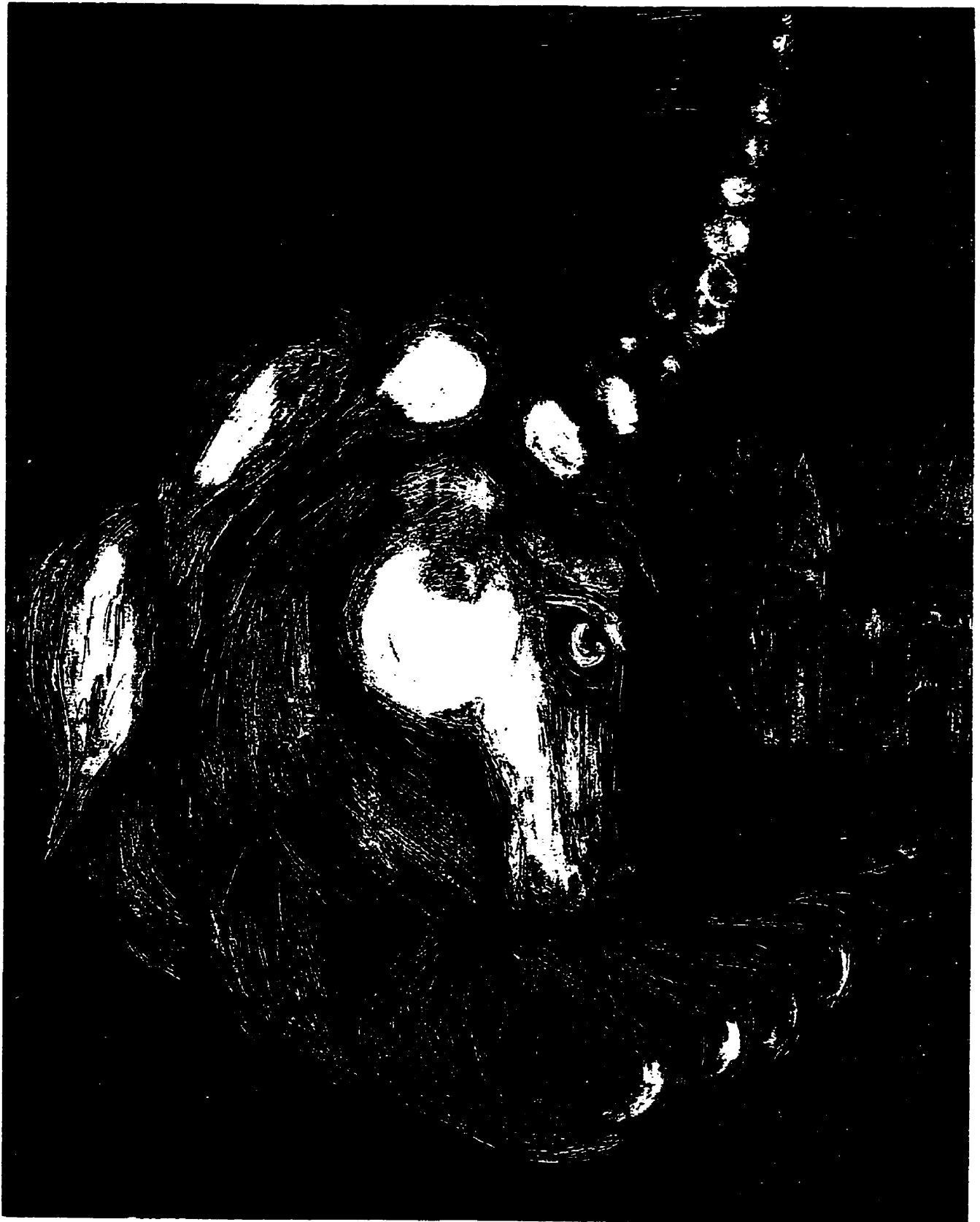
épuisées de soleil les filles savent l'ivresse durcie sous leur veste
l'émoi se glisse emportant la pudeur des peaux les nuits ferment
leurs yeux

je succombe aux remous balancée d'amarres la chambre expose
ses noyades je suis l'oiseau extasié de présences je vois la nudité qui
vit au centre des terres se confondent les soifs

mes rêves accordent le silence au ciel une ouverture de mes bras
remue le corps des sœurs les journées chavirent d'amertume les pommes
tombent épuisées de salive je regarde mes sœurs dansent et ravivent
l'herbe où glisse la mémoire d'une caresse tout remue leur dos chargé
d'univers ma bouche aime le vent et l'oraison du soir

j'ai faim

des âmes prennent mon souffle et envahissent mon lit je les séduis
je les respire et remontent les domaines oubliés elles sont noires rousses
à peau de sel elles ont des traces de conquérantes et des mots
qui m'enracinent et déchirent mon sexe derrière les cris il y a des levées
de filles licornes et sulfureuses d'autres évanouies dans le parfum des lunes
sur l'oreiller s'infiltré l'ivresse puis un jardin étoilé



j'ai besoin d'un soleil plus vaste que l'alcool je m'étends

les corps ont des rumeurs et des horizons foudroyés les heures
brûlent d'attente je passe abeille et butineuse j'ouvre les cuisses
me tuent les froideurs elles ont des voyages trop longs pour un sourire

les mémoires sont tourmentées par le vent elles défient les
lendemains démontent les paysages et passent nues disent l'impossible
elles sont submergées d'amour

les femmes errent dans la lumière leur chair éclate y goûterai-je
un matin ?

je prends le chemin du corps ma peau se donne comme de grands
étendards tournant au vif je suis une barque prisonnière de vertiges
et de plaintes farouches

je hante les demoiselles censurées

amendées et fragiles

mes yeux emplissent l'été je vibre parmi les nénuphars
s'arrondissent mes fesses je nais joyeuse

c'est une histoire qui promène sa main tachetée de pollen passent
les mots et se dressent les seins je m'y colle comme un lierre

la solitude des cailloux remplit l'éternité c'est une histoire tendue
comme des lèvres cherchant un poème

la terre aime ces baisers fous

j'approche la chair qui séduit le ciel garde les mondes comme un
ressac le temps a les fontaines aussi vives que les caresses un frôlement
d'anges et tout prend son envol je raconte la traversée des flancs une
odyssée heureuse au festin des mémoires

un poème frissonne lorsque la sève couvre les lits je tiens l'équilibre
des ivresses j'accueille l'encre

je recompose la solitude envahis les histoires et murmure mon nom
anne et suave j'ai le courage d'une lumière incessante file la soie

rêve le matin de rencontres étranges je lève tôt le silence
remémore les jours j'attends les forêts escarpées nul doute que
l'amour est là

deux corps se tournent dans l'ombre nourrissent le temps d'une peine
féconde ils détruisent un brouillard où fuit la mort une fois une seule
fois y jeter mon âme ouvrir l'inépuisable qui donne aux caresses la violence
qui tourne sa langue ils sont une fois une seule fois de tous les lieux de tous
les vents courbés d'étreintes ils cherchent tant de source que pleurer
est impossible

aucune angoisse ne m'arrête j'ouvre mon ventre inonde la vie
il y a les siècles endormis des châteaux inconsolables et des heures éclatées
il y a la faim et des regards le souffle humide du paysage un délice
sur les grèves vient à moi l'eau ne se retire jamais je suis une porte
dans la phrase du temps

laissez-moi vivre la nudité des jours ma lèvre frémit mes yeux sont
des puits où s'étire la mémoire je deviens une rizière où s'enfoncent
les rêves je vois quelques dentelles évasées les femmes passent
empreintes de liberté laissez-les rire et prendre le jour je les célèbre
sous mes jarretelles

la fureur du sexe illumine les murs

je me remplis du sang des négresses parsemées de mains
danseuses d'aurore elles jettent les cloisons vicieuses parmi nous
éclate la déraison laissez-les prendre mon pouls et ravager les vins

les femmes découvrent leurs laves au fond de moi elles sont chastes
comme de grands fjords elles rêvent l'horizon glisse sur leurs épaules
ce sont les moments où naître est bon

je sens les mémoires tirant leurs flèches d'étranges voyages nourrissent
mes os

aujourd'hui le monde frémit il n'y a plus de pluie pour protéger mon
cœur je suis une feuille à n'en plus finir je hais la mort et souhaite des
caresses friables

j'espère leur miel accroché au paysage le sol se gorge d'amies

je tais la raideur des solitudes et besogne les mots j'arrive toute
intérieure plus loin qu'hier j'ai une blancheur à fuir les filles montent
comme de douces licences

j'invite la foudre remplissant les premières caresses amoureuse du
danger j'aime déshabiller mes épaules visiter la terre chaude des âges
au creux des hanches c'est la tombe que j'évite elle sent les fruits les
greniers les soupirs tout part je brise les falaises les ponts découpent
les vertiges au délice des lucarnes

j'habite un fleuve roux une île ouverte à mon essence lorsque l'eau
coule dans mes bottes les fontaines renouvellent le sang unissent leurs
armes blanches à ma mémoire je nais comme un baiser qui chavire le temps
septembre s'émerveille sous mes jupes

je découvre des fêtes aux baisers implicites ma langue sème le doute
je vais près des plages enfouir l'amour il y a d'incessantes semaines où
le corps enlève les chemins se défont les cernes comme des croquis
derrière les murs un souffle coule entre mes doigts

l'horloge scande le sol la haine gruge les armoires mon nom
appelle l'ici et l'ailleurs je reçois des vertiges qui chantent lorsque s'éveille
mon destin comme une forêt vierge

le monde cherche le rythme des femmes

septembre est une naissance sur la maison le pain donne l'odeur aux
anges c'est une matinée blanche qui rend fous les pleurs je me livre
aux mères je plonge ma langue dans leur lait mon berceau se couvre
d'ailes je joue parmi les mères la jeunesse trouve son écho
à l'odeur des ventres je redeviens lisse et brillante clandestine sur le
bord des lèvres je me consacre aux mains et aux chairs

j'œuvre parmi les lits pousse un cri marquant la terre je suce la vie
jusqu'à leurs pouces je deviens le sel qui laisse des traces le jour débute
dans les sillons du corps



je sens la mouillure des linges tant de volets ouverts que partir est
insensé se dévoilent de belles matinées j'imagine leurs gorges
je les promène libres d'éclat je rêve à des roses tourmentées au goût
de sein

les filles valsent sous les persiennes

j'ai vingt ans j'entre sur tous les pôles déchire les maisons
les fleurs m'aiment je cours les aventures d'une pièce à l'autre
chaque être enroule ma taille je suis une perle rugueuse au fond des
sexes je saisis ce qui bouge affronte les secousses j'ai vingt ans et
les cuisses me blessent

comme un fleuve parfumé j'ai mon reflet enragé de matins croule
sous les soupirs l'amour se range tel un mensonge bien mené la brise
étend le miracle d'une lune offerte je me donne au festin

j'invente une toile sans âme ni sommeil mille jeux impudiques
rêvent à des draps fleuris à des mains escarpées à des sexes aimantés
à des dos chamoisés de désirs à des princesses en flammes je revêts
leurs couleurs et suis heureuse rien n'arrête mes ciels je rêve
au sud des peaux au nord des saisons au tréfonds des gestes et
lentement je chante

il me faudrait une chambre où ranger ma chair comme un trésor de
pouliche

j'y mènerai le parfum de mes hanches la gourmandise des herbes pour
bercer l'aube sur la prémisses des lits il me faudrait des cahiers alanguis
de caresses

j'ai trente ans mon coeur souffre les mots gonflés d'eaux sauvages
je serre les bras pour retenir l'instant de vivre enroulé de passion
l'avenir se noie l'âge tisse ses hasards

je frémis tel un épi de terre

je me nourris d'hier et d'aventures mes lèvres dénouent les corps
je m'enfonce j'aime la longueur des seins

j'abaisse la lampe les dentelles renouvellent la louve sous ma jupe
je sens les pommiers croître en moi survivre à l'éphémère mes paroles
réchauffent les choses cachées et le tam-tam des corps un coup d'archet
sur mon ventre soulève les voiles

je prends l'odeur des merisiers qui couvrent la route et créent des
étincelles les femmes sont l'engrais de ma quête je suis clocharde
sur les corps fleurissants d'une anémone à l'autre je renoue avec le
fruit comme si le sol était mère

j'épelle la note silencieuse au gré de l'âme le va-et-vient des roses
remonte sous ma peau j'accoste à l'ombre d'un amour

je suis solidaire des eaux irréfléchie sur les vagues

mes escales prennent l'ampleur des regards les étoiles offrent
une chaleur à ma vie elle s'enrobe j'ai le courage des grands
parcours et des quotidiens poussés par la nuit elle m'anime je mûris
une naissance renverse les portails des parfums sorciers et le rire
des temps pénètrent l'horizon

j'éclos comme une saison sentant la pomme le monde infiltre mon
parfum il n'y a point de repos mon regard s'emplit du jour où
grandit la poitrine des filles le ventre des saisons dure je déterre
les collines la mort n'est qu'un reflet les moissons les romans les
minutes n'achèvent le cœur des lits

j'aime l'été l'instant d'un samedi le tressaillement des joies je prends
l'accent du midi sur les plages des pays éternels m'envahissent lorsque
s'enfle ma chaleur les gestes tournoient creusent et viennent au ventre
je touche les filles gorgées de nuit elles sont l'haleine vagabonde sur le
front où s'épuise ma vie elles donnent le sommeil je prends
une origine silencieuse

je souhaite une usure des terres les voix naissent et remontent
la plaine des années j'ai les seins lourds qui me parlent et des enfants
plein la joie brûlent mes sangs des passions enlèvent mes chemises
comme des péchés je les souhaite infinies

je dis la refonte des cathédrales je fais voeu d'être à elles
j'envisage les mères comme un relent de mémoire aux mains j'investis
les trésors endimanchés où fermer le manteau des enfants si beaux
qu'il faut y croire

je mesure l'imaginaire quand le poème tombe sous l'averse
l'hystérie s'essouffle dans la marge des lits les filles piaillent dans le sang
mon cœur épaisit le monde j'avive ma phrase de mots et de langes

j'étale la brise sur les toits d'ardoise embrigade les lieux le vent
tient les maisons comme des chevelures

la neige est blanche et noire dans les regards devient pleine de routes
mes lèvres aspirent à la joie



j'ai des sœurs fluviales comme la pulsion du monde au fond des nuits
je me remémore les amantes elles donnent l'espoir et prennent plaisir à
montrer leurs seins à jamais renouvelés elles écoutent la pluie et vont
ailleurs prendre la route mes sœurs ont des roses tranchantes tous
les jours ouvertes sur moi

j'ai des sœurs à pic qui lèvent les navires suivent le cri des mouettes
leurs mains dévoilent mes bourgeons cassent les hautes paix elles
donnent l'enthousiasme de vivre les premières beautés je détruis les
hymens silencieux et pars à travers les nages sur des inconnues
mon ventre se brise et aime les récifs il attend à naître

il y a des paroles qui remontent des éternelles floraisons les sœurs
font le sang et comme une résine se glissent en moi elles entaillent le ciel
sont compagnes jusqu'au prochain corps je vais dans des villages
tourmentés j'ai des sœurs qui meurent se lèvent et me disent
bonjour

je veux atteindre la peau au centre de mes rêves je prends plaisir
à parler

une fille se lève la vie saigne et transpire les arbres coulent
sous la lumière des étés les femmes respirent comme un typhon

j'ai vu l'amour à l'instant de le dire j'ai pris la douceur des langues
assoiffées de vanille je fais le tour des ombres et des parapluies heureux
j'use le marbre et pourquoi pas le sang des vies mes songes n'ont pas
d'interdits et retournent l'eau des sexes la soirée des repos pousse plus
loin ses bâillements aujourd'hui je nais

la terre est une poitrine où dorment les orages

Conception de la page couverture et des dessins à l'intérieur du recueil
CLAUDE PEYROUSE.

Bachelière en arts plastiques et en enseignement des arts. Peintre et sculptrice, elle a fait plusieurs expositions individuelles et collectives parmi lesquelles l'Encre des Secrets (Québec, Galerie du Faubourg de la Bibliothèque Saint-Jean Baptiste, 1996), Vol d'âme (Québec, Salle d'exposition de la Bibliothèque de l'Université Laval, 1995), Jazzart (Montréal, Galerie Entre Cadre, 1994), Exposition des finissant-e-s en arts plastiques de l'Université Laval (Québec, Rue Saint-Joseph, 1993). Elle est membre du Conseil des métiers d'art du Québec et a participé à plusieurs salons. Elle présente son travail dans diverses boutiques de la région de Québec (*le Jardin des arts* à l'Île d'Orléans)

Reproductions des œuvres de Claude Peyrouse

Couverture

Fleurs et biche, encre

8 x 11 cm, 1995

Délice sur les grèves, encre

8 x 11 cm, 1995 14

Les tournesols, encre

8 x 11 cm, 1995 34

Voici le lever de la neige, encre

8 x 11 cm, 1995 52

FIN

EN FILIGRANE



à Claude et Mario

Il y a un terrible gris de poussière dans le temps
Un vent du sud avec de fortes ailes
Les échos sourds de l'eau dans le soir chavirant
Et dans la nuit mouillée qui jaillit du tournant
 des voix rugueuses qui se plaignent
Un goût de cendre sur la langue
Un bruit d'orgue dans les sentiers
Le navire du cœur qui tangue
Tous les désastres du métier

Pierre Reverdy, extrait de « Chemin tournant »
dans *Sources du vent*

RENCONTRE...

je remonte des profondeurs
le paysage glisse sur le bord des avenues
me rappelle un plaisir d'aurore

aujourd'hui
les neiges attisent ma mémoire
le chant d'un homme caresse mes épaules

j'écris mon cœur
sur la pente du sommeil
épuisé de vin amusé de tout

j'épelle quelques phrases
dénude la joie de mes lèvres

il y a ta présence aussi vive que la rosée
une tendresse jetée entre deux eaux
la terre naît
révèle ses ombres

je brise les lieux endormis

une première phrase ouvre mon corps
c'est beau comme du sang
à la remorque de l'été

je suis l'enfance des livres
je raconte le pays chaud
qui illumine mes doigts

je te retrouve
parmi d'étranges brûlures
je te vois
comme un soleil parmi les chairs

le temps a brûlé ma désespérance
les étendards battent aux vents
j'ai entendu ses rires sous le préau
voyagé sur le dos des pierres

ma gorge est remplie de solitude
j'étais dans ton lit
un hiver mystérieux

je connais toutes les lampes à écrire
tous les sons que tu puises en mes baisers
tes mains me tressent sur l'édredon

je connais l'impudeur des images à naître
les murs nous poussent
la nuit se donne comme une rengaine

nos caresses colorent des phrases profondes

il a l'étrange couleur
d'un homme accroché aux nuages

il bondit plus loin que les saisons
où se reposent mes seins

il visite mes épaules
parle contre l'oubli

je l'ai choisi pour ouvrir la forêt
crier que l'homme est aussi beau que le noir

il sème des étoiles
je lui offre mon alliance
et le sol nu
si nu

ma voix est une tempête
aussi haute que la ville

elle tourne autour des arbres
pose l'éternité au milieu des regards

je parle du rythme des toits
qui nuance la mémoire
et casse l'horizon

j'ai peur des grandes moissonneuses
de l'usure et des larmes affûtées

mon âme refuse la grandiloquence des ombres

je trouve la pulsation du monde
comme une pierre dans ta main
où s'adoucit mon ventre

remplie de sourires et de lumière
je me lie aux caresses des mémoires

mes doigts cherchent la route
aspirent à quelques violences

je me perds tisonnière du plaisir
les dimanches ont un impossible repos
la douceur d'un avenir

j'écris les chemins qui mènent à toi
un rire embarque dans le désordre du poème

éveille la froidure des corps
aiguise mon ivresse
je trouve le parfum ambré de ton sourire
je respire ta peau et la farine du midi

ton dos est mon reposoir
comme la page un désert amoureux



les dunes glissent dans nos corps
je confonds les planètes et l'oreiller

me rappelle un baiser
tenu serré serré
le soleil se déverse

les courants d'air violent mes mots sur tes mots
découvrent les plages intimes

les grandes lunes étourdissent nos rencontres
savourées dans le temps

nous sommes des oies fragiles

CONTRE...

sentant le blé aussi fort qu'une aventure
je me gorge d'un sirocco mielleux et doux
nous avons des déshabillés en pâmoison
l'infini des rides
une tempête enchante nos jours nos nuits

nous allons et venons
au-delà des cierges endormis

accrochée à nos pas
la fraîcheur d'un jardin épanouit l'enfance
qui s'enlace et se sépare comme des coraux

un homme m'abrite longe mes lèvres
frémit d'impatience
irai-je briser la chasteté
 des fenêtres
me tendre à sa peau
irai-je courir les lieux éventrés de mains
ou de baisers

les livres sont soyeux
et vastes comme des échafauds
entre l'amour et la poésie
je fréquenterai leurs allées
donnant un souffle à l'automne

je tenterai l'insoupçonnable
prendrai la faim par la taille
et tout me sera pardonné

les mots déchirent mon regard
abreuvent le ressac des souvenirs

j'exhibe mes cuisses
j'appuie sur ton sexe pour faire vibrer l'horizon
saignent les terres

je hurle ton passage

la page envahit le silence des arbres
pose un drap sur l'île endormie
je deviens le virus de nos corps

je tourne les pages
tu as la blancheur d'un puits
dans les moindres reculs

tu es un fief suspendu aux branches du passé
envahi d'hibiscus de groseilles et de paroles assoiffées
tu es l'oiseau qu'espèrent les poètes et le sein de l'avenir

une présence rare qui dit l'émoi
tu oses des bruits dans mes songes

nous avons l'espoir accroché aux épaules
nos mains se brisent comme des navires de corsaire
nous courons les herbes folles où s'échangent nos langues
l'alcool sec et la passion des heures

nous croquons la virginité

nos corps se vautrent dans des berceaux troués
enjambent les parapets et l'amour
croient aux conquêtes aujourd'hui et ailleurs
les sables nous guettent

hier est une rose
aussi douce que nos gestes
mourir est une fêlure sur les lèvres

nous posons des vestes chaudes sur nos parfums
nos murmures s'épuisent
de souvenirs ronds sur nos joues

il reste encore un peu de plaisirs

tu me lèches comme une orange
cueilles la jouissance serrée de mes matins
tu me donnes des neiges amoureuses
des années de brume
tu multiplies les réveils et illumines les avenues
je fuse sous nos bruits

je te présente mon feu ma terre mes portes
j'écris les dunes insoumises

-

j'ai l'âge du blé en fleur
ma vie a le vertige
des caresses esquintées sous les nuages
j'aime la violence des usuriers
ma robe dans le sable
l'accent des lavandières adoucit l'ombre

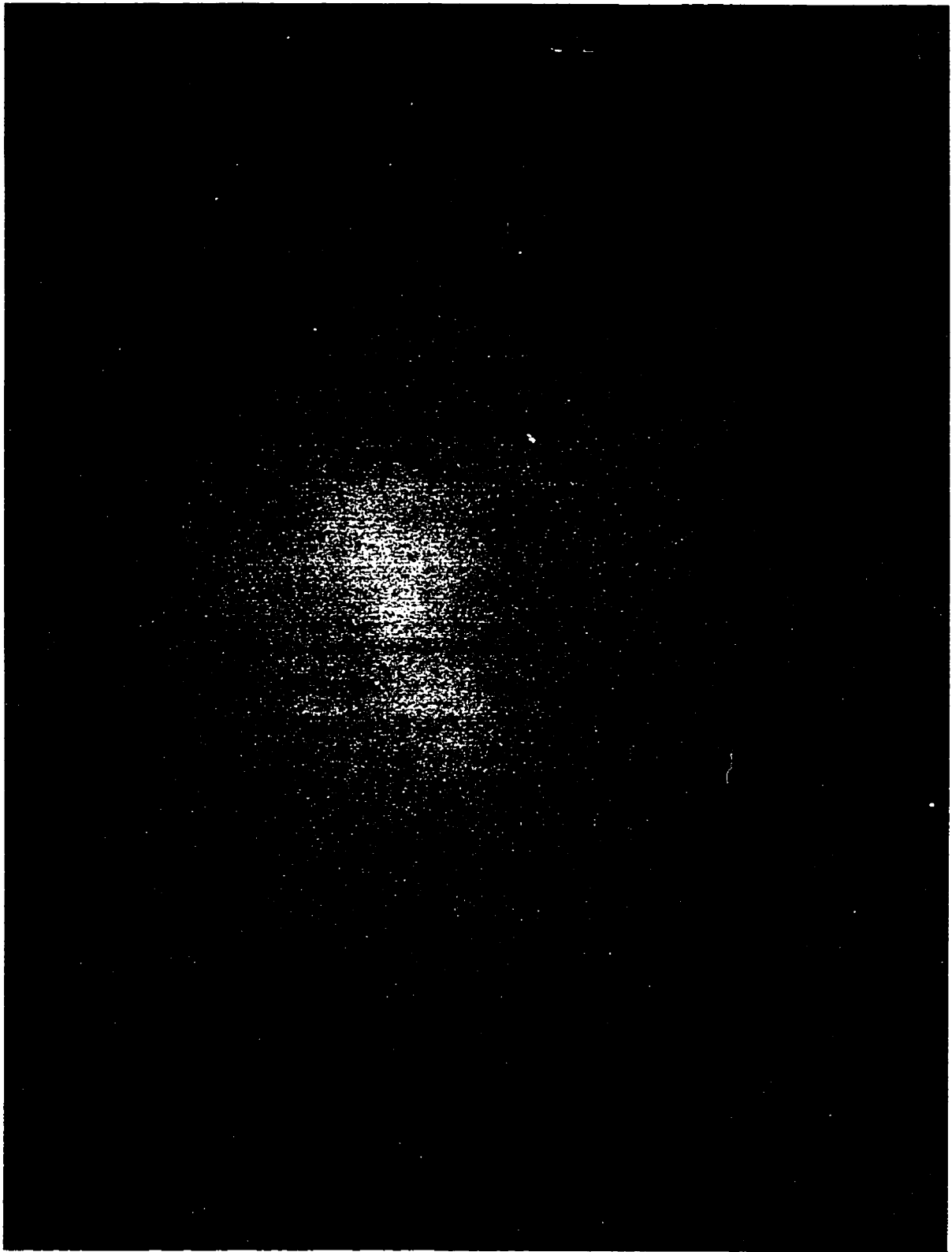
nous chavirons d'aventures
nous sommes cassés éventrés
amusés

je parais belle dans le vent maigre en tes bras
tu es un monarque aux ailes solides
tu laisses la moisissure des tiroirs
étires la patience des chemins et remontes à mon cœur
où la voix manque une quête

j'ai des images nouvelles des gestes frais
mais tu ne réponds plus

le silence couvre les arbres
noué de gorge en gorge

l'aurore recommence le monde



j'aimerais rompre la neige libérer la nuit
les cendres saisissent hier et le débat des corps
nous ne naîtrons plus l'un contre l'autre

j'aimerais que ta présence ne s'éteigne

je serai une fillette au sein vert
un jour minuscule sentant l'algue et ton aisselle
une romance d'alcool entoure nos rêves
vient dire ma bouche mon cœur les oiseaux dorment
et n'en peuvent plus d'oublier
cent fois je t'ai rejoint

je cours les yeux où se noient
les désirances
je passe près de l'écorce

le parc est blanc



je suis un vide et l'éternité ose me prendre
une parole berce les nénuphars

je n'ai que l'attente pour faire tourner mon corps
plus loin que ma voix plus pêcheur que le lait

entre les os j'ai une chute

je déboutonne ma veste devant le froid
je désire ton relief
et la vie se replie dans les poussières

je refais nos jeux
recouds nos déchirures

la lune tourne autour des tavernes
creuse les bas-fonds

tu es absent

la folie mouille mon sein rapetisse mes chairs
je reste innocente pliée dans les heures
la chambre n'en finit plus de mourir
les hommes n'ont plus de regards

il a plu
nous avons fait de l'étang un malheur
noyé les chemins et piétiné le sang

il n'y a plus d'écho

j'ai des rêves de jument morte
au creux des mains je cloue de vieux jours

une robe blanche s'étire sur les murs
la folie lèche ma tête
je me glisse près des arbres et dans la misère

je suis un sang parmi tant d'autres

lorsque s'aventure la caresse je deviens folle
j'aime vivre la métaphore et les plaies profondes
je serre tout ce qui me frôle
sans origines ni pays

c'est comme une parole qui fige sa sève

gèle l'avenue délaissée

nous ne parlons plus

ma bouche attend la moisson d'un bonheur inconnu

l'horizon frôle nos jardins mouillés

j'ai pris toutes les fessées du monde
je pleure tes lèvres tes lèvres tes lèvres

je suis seule comme une embâcle
je me cogne à ta chair
noyée

je lève mes jupes
je deviens plus profonde que les terres
je tends mes reins

tu restes froid

mon lit est un ciel d'érables
surchargé de glace

le soir se raréfie
dans le macadam sans origines
le silence pleure
et j'ai tout à dire

les jours allongent le fleuve
ignorant la beauté des lendemains

il y aura l'odeur du vermouth
jusqu'aux griseries d'un nouveau jour
j'époussetterai les moments fragiles
et la passion sous la neige
le paysage se déposera comme un matin renversé
la lune n'attendra plus la paix

midi sonne

je nage autour de l'oubli

un oiseau vient de l'autre côté du berceau

je passe l'été hors de la chambre

je défenestre mon sein
qui se vautre et s'annule
là où le vin n'a plus de cœur

tu es parti sur la pointe des silences
les bancs ont des cieux lourds

pour la première fois
les saisons pleurent et le lac se trompe

TABLE DES MATIÈRES

RENCONTRE	64
CONTRE	79
... ..	96

En filigrane

Conception de la page couverture et des photographies du recueil

PAUL BERNIER.

Bachelier en arts plastiques. Peintre, sculpteur et photographe, il a fait plusieurs expositions individuelles et collectives parmi lesquelles *Fractions d'humanité* (Québec, Galerie du Faubourg de la Bibliothèque Saint-Jean-Baptiste, 1995), Exposition des finissant-e-s en arts plastiques de l'Université Laval (Québec, Rue Saint-Joseph, 1993), *Corridors* (Cégep du Vieux-Montréal, 1989). Il a été gagnant au concours de photographie de l'Université Laval en 1991 et 1993. Depuis l'année 1996, il est membre du Conseil des métiers d'art du Québec et participe aux différents salons présentés par cet organisme (Plein Art 1996 ; salon des métiers d'art de Montréal 1996). Il présente son travail dans diverses boutiques de la région de Québec (*le Jardin des arts* à l'Île d'Orléans)

Reproductions des œuvres de Paul Bernier

Couverture

En filigrane, diapositive couleur

24 x 36 mm, 1996

Peuple de grès, n° 1, diapositive couleur

24 x 36 mm, 1996 76

Peuple de grès, n° 2, diapositive couleur

24 x 36 mm, 1996 93

FIN

PARTIE
RÉFLEXION

LA FICTION POÉTIQUE



INTRODUCTION

La fiction est inséparable de la création. Elle apparaît et se forme parce qu'il y a eu acte créateur et conception d'une œuvre. Elle prend sa source en l'homme* et est issue de ses facultés créatrices qui nécessitent différents ou divers matériaux artistiques. Elle peut être picturale, cinématographique ou littéraire. Cet essai se consacre à l'analyse de la fiction présente dans la littérature et surtout en poésie.

Il semble que parmi les écrivain-e-s qui créent des œuvres fictives, les romanciers « fictionnent » plus que les poètes. En effet, la poésie en vers ou en prose est peu apparentée à la fiction. Est-ce à cause de son absence de personnages ? De son manque de trame narrative où s'imposent des lieux et des temps inventés, des actions imaginées ? L'institution littéraire les sépare ou les dissocie mettant d'un côté la poésie et de l'autre la fiction¹. Les essais théoriques ou réflexifs les associent rarement et prennent souvent la définition de la fiction comme un a priori.

La signification du mot « fiction » est peu nuancée. On ne s'y attarde pas, c'est-à-dire qu'on utilise ce mot sans trop se questionner sur son sens. Et cela se retrouve dans les essais dits sérieux et dans la vie de tous les jours comme dans l'expression usuelle « la réalité dépasse la fiction ». En général, la fiction est une caractéristique de l'objet artistique (un film fictif ; une représentation ou peinture fictive ; une scène théâtrale, etc.). Ainsi, elle

* Dans cet essai, le masculin est employé sans discrimination et « poète » est considéré comme un nom épique. Je tente quand même de féminiser le plus possible, néanmoins je ne tiens pas à alourdir la phrase par un surplus de « e » et de tirets.

1. Certaines maisons d'édition ont une section fiction comme elles ont une section roman, théâtre ou poésie. On y retrouve des textes entre le roman et la nouvelle, souvent en prose inclassable, trop poétiques, parfois entre la narration et l'autobiographie. Le mot « fiction » englobe tous les textes qui ne font pas partie des genres littéraires comme l'institution les a approximativement définis.

est associée à la création littéraire² et plus spécifiquement au genre romanesque. Lorsqu'un écrivain crée une œuvre fictive, on le voit s'adonner au genre narratif long ou court³. Il écrit du roman, de la nouvelle ou du conte, il n'est point dans l'écriture du poème. Or, le but de ce travail consiste à montrer qu'en nuancant ou en raffinant la définition du mot « fiction », la poésie devient fictive et cette fictionnalité nous permet de réfléchir sur tout ce qu'est la poésie - à la fois dans son mouvement créateur, dans son accès au langage, au « je » et au réel, dans une certaine forme de connaissance.

Pour la plupart, « fiction » signifie tout ce qu'un artiste invente ou propose dans sa création en vue de transformer la réalité quotidienne ou la perception normale des choses⁴ environnantes. Cette perception dite normale s'accorde à la réalité d'une époque qui, bien sûr, change ou évolue de siècle en siècle et qui se voit imposée - plus ou moins radicalement, plus ou moins consciemment - par des institutions dominantes, par certaines coutumes, par différentes peurs, etc. La réalité tend à devenir une norme, un horizon ordonné et rationalisé, ce qui assure un équilibre confortable à l'être humain. La fiction s'écarte de cette réalité normative puisqu'elle propose un autre monde, un monde différent à travers l'œuvre artistique. Elle s'éloigne avec plus ou moins d'évidence de la vie quotidienne ou en construit une nouvelle qui existe uniquement à travers le matériau artistique. Un monde inhabituel se développe et on le dit irréel, inventé, imaginé (même s'il y a des ressemblances avec la réalité immédiate). Carrément farfelu... Il est fictif et tributaire de la faculté d'imaginer de l'auteur-e ou « d'inventer des images » (définition de l'imagination dans *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, Paris, Le Robert, 1992).

L'imagination pose des « masques⁵ » sur les choses environnantes. Elle transforme et, prenant place dans le matériau artistique, elle crée des mondes fictifs, soit des horizons imprévus, des représentations métamorphosant, plus

2. Il y a une parole littéraire qui n'est pas écrite. Le conte oral (ou autres) est porteur de fiction, mais là n'est pas notre propos.

3. De là, les cours de création littéraire se concentrant sur la fiction traitent uniquement de la prose et les exercices d'écriture seront toujours réalisés dans la perspective d'écrire une nouvelle ou un fragment de roman. Les textes présentés seront donc des proses qui concevront un monde inventé et qui témoigneront du talent imaginatif de l'étudiant-e dans un style qui se devra d'être littéraire, c'est-à-dire lui-même inventif par rapport à une langue plus commune et plus quotidienne, soit plus banale.

4. Le mot « chose » se définit comme « tout ce qui existe et qui est concevable comme un objet unique » (*Le Robert*), tout ce qui devient le point de départ de la création : l'homme, le ciel, les paysages, les objets...

5. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, page 58, note 12.

ou moins radicalement, la réalité. C'est « *un jeu de faire semblant* » ; « jeu du même genre que ceux des enfants qui s'amuse avec des poupées ou se prennent pour des cow-boys⁶ », mais il est joué par des artistes-adultes et fixé sur la toile du peintre ou les pages du romancier. Une fiction est inscrite là. Est-elle vraiment un voile posé sur les choses établies, l'œuvre d'un artiste qui présente une autre perception du monde tel un jeu ou une invraisemblance ?

Il faut déterminer ce qu'est la fiction et son rôle. Est-elle une transformation de l'imagination ? S'écarte-t-elle de la réalité ? Est-elle uniquement une invention dont le but est de poser des masques ? Parfois, en tant que lecteurs ou lectrices, nous avons l'impression d'accéder à travers l'œuvre littéraire à une réalité beaucoup plus profonde et beaucoup plus vraie que notre propre réalité et pourtant nous lisons une fiction. Elle semble être une métamorphose et à d'autres moments une révélation de ce qui nous entoure. C'est étrange... Néanmoins, la fiction est en général perçue dans des personnages, des événements ou situations qui n'existent pas. Elle change notre quotidien, le fait autre : une autre vision des choses, un autre monde. Elle devient un univers imaginé. Elle dépend donc du travail de l'imagination qui est un mouvement de transformation, une possibilité de changer tout ce qui fait partie de la réalité immédiate. L'imagination est une faculté créatrice inspirant l'acte qui métamorphose les choses réelles pour qu'elles deviennent fictives : un au-delà inventé.

Or, cet au-delà s'identifie à l'univers du roman, à celui de la nouvelle ou du conte, car leurs trames narratives permettent la présence de personnages et d'actions, un développement de l'espace et du temps qui semblent être inventés. Tout cela construit un autre monde.

6. *Ibid.*, page 74.

C'est à cause de ce « jeu de faire-semblance » ou de cette perception de la fiction tel un jeu ou un amusement artistique, soit esthétique, qu'ont pu être exprimées des critiques impossibles à l'extérieur de l'œuvre d'art ou du texte littéraire. Par exemple Voltaire, à l'aide de ses personnages et d'une réalité complètement métamorphosée et même grotesque, se rit du pouvoir politique, de la religion et des hommes importants. Or, il le fait dans ses contes, car sa voix passe à travers des êtres inventés et pas directement à travers sa propre voix. Il est donc plus ou moins impliqué, il peut se dissocier de ce que disent ses personnages. Sa parole est cachée et sa critique n'est qu'une œuvre d'art ne représentant qu'un jeu esthétique, qu'une fiction amusante. Une invention d'histoires. Mais, dans sa contradiction, la fiction a à la fois permis d'exprimer des propos incroyables et a été très censurée ; elle choque encore de nos jours et met parfois son auteur dans des situations fort gênantes à cause de telle ou telle action et de telles paroles venues d'un personnage.

C'était au pays de Catherine, une ville de hauts fourneaux flambant sur le ciel, jour et nuit, comme de noirs palais d'Apocalypse.
(*les Chambres de bois* d'Anne Hébert, Paris, Seuil, 1958)

Le pays de Catherine n'est pas un pays réel. Il naît dans les mots, apparaît comme un lieu fictif prenant toute son ampleur lors de la comparaison avec les « noirs palais d'Apocalypse. » Dans la réalité immédiate, il n'y a pas non plus « de hauts fourneaux flambant sur le ciel. » Il y a de hauts fourneaux qui flambent et c'est tout. Ce « sur » propose un monde différent en créant une image fictive. Catherine, elle, est un personnage qui ne pose que des actions inventées, qui parle, vit et ressent fictivement. Catherine et son pays sont imaginés par Anne Hébert. Nous savons qu'en lisant ce texte, nous accédons à une fiction littéraire. Mais la poésie nous laisse dans le doute.

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.
(« L'amoureuse » d'Éluard dans *Capitale de la douleur*)

Ce « elle » semble plus vrai ou plus réel que Catherine, malgré même l'extravagance des images : « debout sur mes paupières », « s'engloutit dans mon ombre », etc. Semble faire partie de la vie du poète. L'émotion se dégageant de ces vers est imbriquée et inséparable de celle de Paul Éluard. Elle n'a pas l'air d'appartenir à un être fictif (un personnage). Nous n'avons point l'impression qu'un masque est posé sur la réalité. L'acte créateur ne transforme pas la réalité ; l'écriture ou le langage lui-même n'est pas un voile, mais un dévoilement qui nous permet de lire des perceptions, des sensations ou des émotions qui évoquent une relation personnelle - donc unique - avec le monde. Une rencontre se révèle. Dans son expression (sa forme), elle nous apparaît nouvelle, différente et peut-être créée par une autre faculté que l'imagination. Y a-t-il fiction dans cet extrait de poème ? Oui, car nous avons l'impression de côtoyer un monde étrange, de nouvelles images et un être semble dévoiler une réalité bien particulière avec « elle ». Il y a une rupture avec le quotidien ; divergent la perception et la manière de l'appréhender. Ce contact avec le réel prend sa source dans une faculté beaucoup plus révélatrice que « transformatrice » ou posant des voiles. Beaucoup plus évocatrice. Nous croyons que l'imaginaire est impliqué dans

l'écriture poétique tel un dévoilement de l'être-au-monde. Il faudra donc différencier l'imagination et l'imaginaire, préciser leur rôle et leur intervention dans ce qui est créé. Ces facultés, sont-elles conscientes ou inconscientes ? Sont-elles rationnelles, structurées ou structurantes ? Comment agissent-elles sur le langage ? Comment s'approprient-elles l'acte créateur ? Sommes-nous dans des fictions identiques ?

Nous ne croyons pas que la fiction concerne uniquement la prose ou la narration. Elle prend une forme dans le roman ou la nouvelle, le conte, etc., mais elle existe différemment dans la poésie en vers et en prose. Elle est à redéfinir et à préciser dans ce lieu d'émergence qu'est, pour elle, le poème. Nous nous arrêterons sur l'étymologie du mot « fiction », ainsi que sur sa définition telle qu'on peut la lire dans plusieurs dictionnaires. Nous tenterons de modifier une certaine perception toute faite de la fiction ou manquant de nuances vis-à-vis la poésie lyrique de notre siècle, celle qui est plus évocatrice que descriptive. Nous croyons que ce mot doit être renouvelé en vue de répondre à ce qu'est la fiction poétique depuis Rimbaud ; la poésie semble l'exiger. Nous verrons comment la fiction prend sa forme et apparaît à travers le langage, quelles facultés créatrices l'inspirent et comment elles travaillent en fonction d'une écriture poétique et non plus d'une écriture narrative ou romanesque. Dans les textes poétiques, nous verrons que la fiction prend toute son ampleur lorsque l'écriture est guidé par l'imaginaire. Celui-ci est souvent confondu avec l'imagination. Ce terme apparaît en 1496, alors que l'imagination est un emprunt au latin *imaginatio* datant de 1175. S'attarder à cette nouvelle faculté nuance l'origine de l'acte créateur (le « *poièm*⁷ ») et évoque une nouvelle « inspiration artistique ou littéraire⁸ », soit un autre contact avec le monde et les choses réelles, avec les mots.

De l'imaginaire va découler une fiction différente de celle de l'imagination et cette fiction apparaît dans les vers suivants :

Il y a un terrible gris de poussière dans le temps
 Un vent du sud avec de fortes ailes
 Les échos sourds de l'eau dans le soir chavirant
 (« Chemin tournant » de Pierre Reverdy dans *Sources du vent*)

7. « [L]es gens accolent au nom du mètre le verbe poiein [faire] et nomment les uns elegeiopoioi [faisers d'épigrammes] et les autres epopoioi [faisers d'épopées]... » dans la *Poétique* d'Aristote, page 102.

8. Dans le *DHLF*. Ce mot « imaginaire » apparaît aussi dans les mathématiques, puisque Descartes emploie les expressions « racines imaginaires, nombre imaginaire » (1637) et « espaces imaginaires » (avant 1650).

comme une herbe trouée
 je veux glisser à l'ébauche des rochers
 près d'une forge rougie au bruit des coups
 je veux cerner le centre des pluies libérées
 qu'importe les cimes farouches qui lissent mon regard
 (« Horizon » de Nicole Brossard dans *le Centre blanc*)

ou dans ces alexandrins :

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
 Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;
 (« La chevelure » dans *les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire)

Vous étiez doux en moi de même qu'une grève,
 Sonore comme un bois quand les vents sont épars,
 (« Pénétration » tiré du recueil *L'instant éternel* de Hélène Picard, dans *la Poésie féminine* de Jeanine Moulin)

ou dans :

Je descendrai jusque sous la malemer où la nuit jouxte la nuit -
 jusqu'au creuset où la mer forme elle-même son malheur,

sous cette amnésique nuit de la malemer qui ne se souvient plus de
 l'étreinte de la terre,
 (« La malemer » de Rina Lasnier dans *Mémoire sans jours*)

Elle s'ouvre à une nouvelle conscience des choses dans un langage autre que celui de la prose qui donne forme à une fiction plus près de l'imagination, par exemple dans « Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, *la Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard » (*l'Éducation sentimentale* de Flaubert) ou dans « Né sans bruit par un matin d'hiver, Emmanuel écoutait la voix de sa grand-mère. Immense, souveraine, elle semblait diriger le monde de son fauteuil » (*une Saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais). Or, dans les vers ci-dessus, il n'y a pas de descriptions (même si la poésie peut être descriptive et l'est, en général, jusqu'au XIX^e), de personnages, d'actions, de temps et d'espaces inventés. Il y a évocation sensible, émotive d'une relation avec le monde ou avec l'autre qui passe par une exploration du langage bien particulière. Il y a une présence - celle de l'auteur - qui tend à se situer dans le monde et les mots semblent devenir « à la fois portes, clefs et serrures⁹ » de la création poétique, soit de l'habitation du monde. Celle-ci demeure fictive. Alors l'imaginaire - qui n'est pas nécessairement la source de tous les poèmes, nous y reviendrons - n'est-il pas créateur d'une certaine forme de

9. Francis Ponge, *la Fabrique du pré*, page 20.

fiction que nous devons définir ? Et si nous la nuancions, ne lirions-nous pas la poésie de façon différente ? Nous l'aborderions autrement.

Surtout depuis Rimbaud et les textes surréalistes, la poésie est peu lue parce qu'elle désarçonne la plupart des gens qui n'ont point l'habitude de se trouver face à un univers langagier qui transforme autant les choses de la réalité immédiate et qui, par le fait même, s'exprime dans une langue étonnante. Lorsqu'ils tentent de comprendre le poème de façon rationnelle ou logique, ils s'y perdent, restant devant des images tout à fait insolites : « un terrible gris de poussière dans le temps » (Reverdy, *op.cit.*). Même s'ils reconnaissent les mots, ils s'aperçoivent qu'ils prennent un sens flou et ont une signification parfois abstraite ou imprévisible. Ils ne savent à quoi se vouer et perdent patience. Ils n'arrivent pas à traduire le texte dans leur propre langage. En effet, entrer rationnellement ou avec un esprit logique, quêteur d'un sens unique, ne permet pas la saisie du texte poétique et parfois aussi de certains textes prosaïques plus évocateurs que descriptifs. Cela ne donne pas une lecture adéquate, car le vers ne peut se réduire à une idée et le mot à un concept. D'autres lecteurs « traduisent » le texte ou expliquent les passages plus imprécis grâce à la vie de l'auteur, ce qui ne représente pas non plus une solution. Il faudrait saisir tout ce qu'est cet auteur dans sa vie profonde et inconsciente, dans les nuances de son être, de sa conscience et son imaginaire pour que cette allusion à l'autobiographie puisse peut-être aider à la lecture d'une œuvre, mais est-ce possible de s'approcher de l'être ainsi ? Je ne le crois pas. Alors, cette lecture entraîne le texte à l'extérieur de ce qu'il est puisque les lecteurs interprètent en fonction d'éléments ou indications hors sujet (pour ne pas dire anecdotiques) ; ils s'éloignent du poème.

D'autres cherchent à saisir la thématique du texte, à repérer les mots (champs isotopiques) qui reflètent ce thème appartenant effectivement au poème. Mais n'est-ce point là qu'un aspect parmi tant d'autres ? Aspect que l'on a tendance à insérer dans un discours général et social, par exemple le thème de l'amour chez Lamartine en parallèle avec la vision de l'amour dans la société du XIX^e siècle ou dans le mouvement romantique. Le thème de la révolte ou de la quête de sa parole et de sa langue chez Miron en fonction d'un discours sur l'indépendance du Québec.

Cette critique, globalement thématique, a redoublé le discours poétique ; comme le haut-parleur amplifie la voix ; comme la traduction fait reculer les frontières de l'œuvre poétique¹⁰.

On découpe le texte, on en fait un puzzle ou un jeu intellectuel qui nous aide à comprendre son sens. La rhétorique, elle, se cantonne dans la technique du poème. Elle codifie le langage poétique, véritable exercice de repérage précis et incontournable : telle figure est une métaphore, telle autre une antithèse, telle autre un oxymore. Ne parlons point de la synesthésie, du chiasme, de l'antanaclase, de l'hypallage ou de l'hyperbate. Une langue de bois s'impose et cette classification des tropes reflète - semble-t-il - la valeur esthétique du langage. Les grandes trouvailles des poètes... Le rythme n'échappe point à cette lecture formelle et possède aussi une terminologie complexe : iambe, dactyle, choriambre, spondée. Comme l'image, la musique du vers possède ses analyses théoriques, pour ne pas dire scientifiques. La poésie s'efface, c'est-à-dire le mouvement même du texte, son rythme, ses images, son émotion dans les mots ; son tout*.

L'analyse de la fiction ne propose ni une traduction de la métaphore ou des accents toniques d'un vers, ni une rationalisation du « message » poétique ou d'un de ses thèmes, ni un retour à la vie de l'auteur-e, elle nous permet de réfléchir sur le mouvement créateur, sur l'origine du texte et de son langage. Elle tente de prendre conscience de la faculté créatrice qui est impliquée dans l'écriture poétique et qui l'inspire et la mène dans un langage fictif différent de la prose. Il n'est pas question de refuser d'observer intellectuellement le texte, de ne pas avoir de démarche rigoureuse, mais notre réflexion ne vise pas à fonder une théorie ou à construire une grille d'analyse. Nous désirons avoir un aperçu du processus créateur (de l'avant-texte) qui mène à une certaine forme de fiction poétique, en vue de cerner une analyse qui ne s'éloigne pas du texte. Nous voulons comprendre

10. Joseph Bonenfant, *Passions du poétique*, page 37.

* Voici une remarque qui traite plus de la critique d'art que de la théorie, mais qui, me semble-t-il, peut s'appliquer à certains essais théoriques possédant un langage confus et parfois carrément hermétique qui ne rendent pas le texte poétique plus précis ou accessible dans sa lecture: « La critique d'art est-elle donc aussi inutile que Revel, en pince-sans-rire lucide, puisse inverser la question que l'on attend et demander : « La critique d'art peut-elle se passer de la peinture ? » Une fois de plus, éclate ici au grand jour un travers de notre culture : l'inflation verbale qui gruge toute forme d'art, que ce soit la littérature ou le cinéma, les arts de la scène et même la musique. Cette prolifération des mots enrobe le poème, le film, le tableau, la symphonie d'une enveloppe hermétique, lisse et morte comme un plastique qu'il faut percer pour arriver à l'œuvre. » dans *Littérature et peinture*, de Roland Bourneuf, Québec, l'Instant même, page 44.

pourquoi l'étrangeté, la spécificité ou l'originalité investissent l'image et le rythme dans le poème non point comme l'expression du fantastique, du merveilleux ou de l'absurde, mais comme l'évocation d'une conscience au monde, et nous voulons inviter les lecteurs à accepter cette évocation sans la résoudre, mais en la partageant. Nous avons donc le désir de percevoir, sans la traduire, cette conscience nouvelle et profonde se révélant grâce à l'imaginaire et devenant une épiphanie de l'être-au-monde dans le langage. Nous la ressentons et la percevons à travers les mots ou les rythmes-images telle une trace « fictive » de l'existence humaine.

Grâce à l'analyse de la fiction, nous restons et demeurons près du texte, « collé » à son mouvement et à sa création qui n'est point du domaine de la magie ou un don des Dieux, mais une émergence de l'imaginaire. Nous nous ouvrons à une lecture qui accepte cette parole enfouie comme un langage nouveau à la fois dans les images et les rythmes. Les lecteurs verront la poésie (surtout celle de Rimbaud à nos jours avec quelques exceptions dans les siècles précédents, voir le chapitre 2) comme un monde de mots qui n'est point à traduire, mais à vivre, à cerner, à toucher, à percevoir et peu à peu à connaître (et non pas à expliquer scientifiquement) comme une nouvelle conscience des choses trouvant écho dans leur propre conscience. Deux consciences se rencontrent et deux imaginaires : l'un est écrit, l'autre est en attente d'écriture. Les lecteurs et lectrices s'ouvrent à des mots qui mènent à des connaissances inhabituelles, des paroles originales dans leur forme et dans ce qu'elles proposent. Or, l'apprentissage de la lecture de la poésie devrait avant tout passer par cette ouverture au lieu de passer par un désir de repérer telle ou telle autre figure de rhétorique. Cette ouverture est une ouverture au langage fictif, soit à l'évocation d'un être-au-monde qui n'est point théorique, mais philosophique ou métaphysique. C'est pour cela que nous préférons aborder la poésie par des essais qui réfléchissent sur le langage comme une connaissance de l'homme plutôt que des essais qui font preuve de grandes connaissances humaines s'appliquant aux mots, les organisant.

Ainsi, la lecture devient une aventure propre à chaque poème où le but n'est point de trouver le sens, mais d'habiter le texte dans ses significations

imprécises et floues, flottantes¹¹, parce qu'émotives et impossibles à dire à l'extérieur de « Tout se fit ombre et aquarium ardent¹² » ou de « Et puis vinrent les neiges, les premières neiges de l'absence, sur les grands lés tissés du songe et du réel ; et toute peine remise aux hommes de mémoire, il y eut une fraîcheur de linges à nos tempes¹³. » À l'extérieur de leurs fictions poétiques... La thématique, la rhétorique, la psychanalyse, la sociocritique, la sémiotique, etc. tentent d'expliquer et de résoudre « l'obscurité » du langage poétique, alors que l'analyse de la fiction tente de faire comprendre et accepter que le mystère poétique est normal et s'analyse dans son évocation (sans s'éloigner du langage) au lieu de résoudre cette évocation (en traduisant le langage).

Cette réflexion sur la fiction nous semble donc essentielle, car elle précise le contact à avoir avec la poésie et son langage. Elle décrit aussi l'acte créateur d'où surgissent ces textes qui ne cessent de captiver dans leur parole inépuisable du Moyen Âge jusqu'au XX^e. Qui donnent encore et encore plaisirs et joies¹⁴ à être lus comme une expression unique, comme la parole originale d'un poète et donc de l'humain. Notre démarche se veut exploratrice et propose une nouvelle perception de la fiction qui est mise au monde par le travail de l'imaginaire. Imaginaire qu'il faudra définir, ainsi que le microcosme qu'il engendre. Touche-t-il à la réalité quotidienne ou à des choses plus profondes, plus réelles ? Est-ce possible qu'il puisse créer une nouvelle intimité entre l'homme et le réel ? Et de nouvelles connaissances ? Que construit-il dans le poème ? Il faudra cerner quelles voix s'expriment dans cette fiction poétique. Qui parle ? Est-ce le « je est un autre » de Rimbaud ? Comment les mots mettent-ils au monde cette fiction enracinée dans l'imaginaire ? Pourquoi semble-t-elle si présente dans la parole alchimique et symbolique de Rimbaud ?

11. Michael Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie* (page 201) emploie le mot « signifiaces » défini par le dictionnaire de Webster (*Littre* américain) comme des « implications latentes et subtiles de quelque chose par opposition à son sens explicite » qui correspondrait à la signification.

12. « Bottom » d'Arthur Rimbaud dans *Illuminations*, page 191.

13. « Neiges » de Saint-John Perse dans *Éloges*, page 196.

14. « À l'émerveillement s'ajoute en poésie la joie de parler » (Bachelard, *la Poétique de la rêverie*, page 3), sans oublier la joie de lire à basse et surtout à haute voix ; cette lecture (écriture) à haute voix cherche « les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens du langage » (Barthes, *le Plaisir du texte*, page 105). Et cet auteur rajoute que « la signifiace (au sens que Julia Kristeva a donné à ce mot) » est un « lieu de jouissance » (page 101).

Une étude de la fiction poétique n'a jamais été entreprise de façon si exhaustive, même dans *Poésie et récit* de Dominique Combe où l'on peut lire un grand nombre de définitions de la fiction. Cet auteur fait une belle analyse de l'exclusion du narratif et de sa fiction dans la poésie de Mallarmé à aujourd'hui, mais aussi suggère une réconciliation de ces deux genres littéraires, associant la présence du personnage et une certaine « fictionnalisation du poème. » Ce texte nous semble important, toutefois il vise avant tout une « rhétorique des genres » et Combe ne suit pas systématiquement le mouvement d'apparition de la fiction poétique et son expression. Il ne parle pas des facultés créatrices. D'autres textes font allusion à la fiction et l'opposent en général à la réalité et à la vérité. La fiction devient « un exemplaire possible du réel¹⁵ » ou « la matérialisation au moyen du langage d'une possibilité du réel » (*ibid.*, p.143). C'est « un faire, un faire voir, un faire sentir » (*ibid.*, p.47) qui « fait passer l'histoire et la petite histoire, de leur statut de discours vrai à un autre statut, celui du discours vraisemblable » (*ibid.*, p.142). Nous pouvons lire aussi :

...elle [la fiction] comprend une base - la réalité - entourée d'une myriade d'alternatives réellement possibles. (dans *Univers de la fiction* de Thomas Pavel, page 73)

...la fiction, ce qui, dit-on, peut être substitué à la réalité ou, mieux, ce qui, à partir de la réalité, transfigure, refigure la représentation qu'on en fait, et qui est toujours lacunaire. *Le Trésor de la langue française* définit la fiction comme « un produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité. » (dans *Passions du poétique* de Joseph Bonenfant, page 43)

À l'opposé, pour Joseph Bonenfant, « la poésie crée elle-même l'univers dans lequel elle se déploie, bien loin d'être en marge, ou en concurrence, avec l'univers de la réalité quotidienne » (*ibid.*, page 50). Il n'y a pas de rapprochement à faire. D'autres auteurs croient à une légèreté de la fiction : elle amuse et divertit. Selon Maurice Blanchot, dans *le Livre à venir* (« le Chant des Sirènes »), elle n'est pas essentielle, n'a pas de but à part celui de divertir. Elle est inutile et frivole. Elle se conçoit dans un acte qui feint un jeu et le propose à travers l'art littéraire ou autres.

15. Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, page 143.

D'autres jugent que « le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction¹⁶ », ils la rapprocheront donc de sa forme, inséparable d'elle, et l'analyseront dans sa fonction expressive ou dans divers actes de langage. La revue « Poétique », n° 39, présente une pragmatique¹⁷ du discours fictionnel, mais explore peu la poésie. Nous citons quand même ces quelques remarques qui ont l'avantage de s'attarder au langage fictionnel. Le discours de fiction est « une représentation du langage¹⁸ » qui « permet à ses lecteurs de transcender la position qui les attache à l'univers de leur vécu ; le texte de fiction n'est pas le reflet d'une réalité donnée, mais son achèvement, dans un sens à chaque fois déterminé » (*ibid.*, page 291). Ou :

... la caractéristique essentielle d'un texte de fiction est d'être une assertion non vérifiable (p.299) [...] une structure implicite de communication (p.300) [...] l'histoire d'une expérience d'une chose converge[ant] avec l'histoire d'une expérience linguistique. (dans l'article de Stierle, intitulé « Réception et fiction » à la page 313)

Rainer Warning, dans le même numéro de la revue « Poétique », insiste sur le fait que le contact avec la fiction passe par une lecture active du texte, ce que nous faisons, mais non pas en tant que lectrice, mais en tant que critique.

La fiction offre à la fois l'habituel et l'inhabituel, le normal et l'anormal, la positivité de l'autorisé et la négativité de l'exclu, la construction d'un monde et le combat contre cette construction, et de cette façon elle oblige le destinataire à intervenir, à prendre position, à prendre parti. (« Pour une pragmatique du discours fictionnel », page 337)

Notre réflexion va donc explorer la fiction et proposer une nouvelle perception : comment elle devrait être vue et perçue dans le poème. Poème que nous désirons avant tout libre, c'est-à-dire non soumis à une éthique et à des thèmes à respecter, aux règles des *Arts Poétiques* et du vers régulier.

De son étymologie à sa définition contemporaine, nous présenterons le mot « fiction » et tenterons de découvrir où mène sa signification et ce qu'elle suggère. Nous verrons comment ce mot s'ouvre ou se ferme à la poésie ; nous verrons aussi comment il devrait s'adapter, car toute définition

16. Gérard Genette, *Fiction et Diction*, page 17.

17. « Searle la définit comme l'étude du langage en acte, sous l'angle des actes de discours ; Morris, comme la science de la relation des signes à leurs usagers ; Anscombe, comme l'étude des valeurs intentionnelles liées à la communication ; Rey, comme l'étude de l'acte sémiotique au plan individuel et social. » dans *Passions du poétique*, page 62.

18. Wolfgang Iser dans l'article intitulé « La fiction en effet », page 278.

n'est point fermée sur elle-même et, comme le prouve le *Dictionnaire historique de la langue française*, elle peut se compléter, se nuancer, présenter une autre facette jusqu'à maintenant inconnue et qui témoignera d'une évolution. Cette évolution du mot « fiction » est pour nous tout à fait dépendante d'une autre analyse différenciant l'imagination de l'imaginaire. Nous tenterons de les différencier, de voir quelle faculté permet d'atteindre une conscience s'approchant des choses au lieu de les masquer, permet de dévoiler ou de renouveler l'être-au-monde et sa façon de s'inscrire dans les mots. Quelle faculté découvre des connaissances inhabituelles et met à jour des voix multiples. Nous nous interrogerons sur ces voix (ce « je », ce « tu », ce « il », ce « elle ») et sur leurs manières d'apparaître dans le langage poétique et de prendre forme (alchimiquement ou symboliquement). Inévitablement, réfléchir sur le processus créateur nous mènera à comprendre comment les mots permettent le passage de la fiction - fiction poétique venue de l'imaginaire dévoilant le monde tel un réel à soi.

Le premier chapitre se concentre sur la redéfinition du mot « fiction », il le modernise, ce qui ne veut pas dire qu'il ne convient pas aux poésies antérieures, du Moyen Âge à nos jours. Toutefois, si l'« idée que se fait un peuple cultivé de ce qu'est ou de ce que doit être la poésie varie à chaque génération ; tout comme, en un même temps, elle varie de peuple en peuple¹⁹ », la conception de la fiction évolue elle aussi. Nous pouvons affirmer qu'elle change parce que la vision du monde (l'horizon : la réalité/le réel) sur laquelle se base l'acte fictif change, parce que l'homme ne se perçoit pas de la même manière (conscient /inconscient), parce que diffèrent le langage conventionnel (de la langue d'oc au français moderne) et la parole poétique (du vers chanté à l'alexandrin classique à l'impair de Verlaine jusqu'au vers libre et au style « éclaté », à la prose poétique). Notre deuxième chapitre parcourra la poésie française tout en montrant où et comment s'exprime la fiction. Pourquoi cet-te auteur-e « fictionne » plutôt que cet-te autre ? Que se passe-t-il dans le langage poétique ? Nous verrons que la fiction s'impose souvent chez des poètes qui ont su trouver leur parole ou une expression et une inspiration bien à eux, hors des modes; nous nous attarderons là à une poésie moins libre qu'auparavant (premier chapitre). Nous passerons alors par des poètes assez connus, répertoriés dans la plupart

19. *Anthologie de la poésie française*, dans la préface d'André Gide, page 9.

des histoires littéraires. Notre but n'est pas de renouveler cette histoire, mais de voir dans l'expression de la fiction comment tel auteur se marginalise et par le fait même impose sa voix à travers les siècles. Nous montrerons l'ampleur de la fiction à partir du XIX^e, son éclatement, sa profusion jusqu'aux langages poétiques modernes ou contemporains. Nous nous sommes arrêtés à la poésie française, puisqu'un des buts poursuivis était de saisir la présence de la fiction depuis le Moyen Âge jusqu'au XX^e (« Il serait bon d'imaginer une nouvelle science linguistique ; elle étudierait [en plus de] l'origine des mots, ou étymologie, [...] les progrès de leur solidification, leur épaissement le long du discours historique²⁰ »). De plus, nous tenterons d'insérer de nombreuses citations de poétesses ; celles-ci sont souvent absentes dans les essais traitant de poésie ; elles sont sans cesse négligées.

Le premier chapitre est plus varié dans ses références, car il traite du mouvement même de la création qui permet à la fiction poétique de prendre place dans le langage, ce qui touche évidemment les poètes français, québécois, francophones ou autres. Certains de nos poètes québécois se trouvent cités dans les pages à venir, nous avons dû faire un choix et il a été impossible de « rapaill[er]²¹ » cette réflexion, c'est-à-dire de nous attarder à la poésie québécoise, autrement cette recherche aurait couvert un trop vaste corpus. Nous verrons que la fiction témoigne souvent d'un univers éclaté dans un langage dont le rythme et l'image sont sans limite. Nous concluons que la fiction poétique du XX^e est inépuisable dans ses multiples voix. De plus, nous consacrerons la dernière section du chapitre 2 à notre propre contact avec la fiction. En tant qu'écrivaine, comment notre imaginaire met-il au monde une fiction particulière, comment nos mots sont-ils touchés ? Notre fiction n'est-elle pas souvent imprévisible ? Elle s'éveille comme un écho de l'être, elle mène à une dimension tout à fait étonnante de nous-mêmes et à laquelle nous ne voulions point nécessairement toucher. De là, un certain abandon à ce qu'elle propose, ce que nous recommande le poète René Char : « « Penchez-vous, penchez-vous davantage. » [Le poète] ne sort pas indemne de sa page, mais comme le pauvre, il sait tirer parti de l'éternité d'une olive²². » L'écrivain-e s'ouvre au passage de la fiction.

20. Roland Barthes, *le Plaisir du texte*, page 69.

21. Allusion au recueil de poèmes de Gaston Miron *L'homme rapaillé*.

22. Citation trouvée dans Georges Jean, *la Poésie*, page 53.

Premier chapitre

La Fiction poétique ?

Vous avez certainement observé ce fait curieux, que tel *mot*, qui est parfaitement clair quand vous l'entendez ou l'employez dans le langage *courant*, et qui ne donne lieu à aucune difficulté quand il est engagé dans le train rapide d'une phrase ordinaire, devient magiquement embarrassant, introduit une résistance étrange, déjoue tous les efforts de définition aussitôt que vous le retirez de la circulation pour l'examiner à part, et que vous lui cherchez un sens après l'avoir soustrait à sa fonction instantanée. Valéry, *Variété V*, Gallimard, p.132.

Analyser la signification et les nuances d'un mot nous mène à bien cerner les qualités et les défauts de ce terme. Nous percevons son évolution et parfois un sens fermé qui nuit au renouvellement sémantique. Ainsi, en observant les définitions antérieures du mot « fiction », nous comprenons pourquoi existe une désunion entre la fiction et la poésie. Rares sont les définitions qui les rapprochent, il y a plutôt opposition et lorsqu'une union est faite, il s'agit en général de la poésie épique et non pas de la poésie lyrique qui est « l'ancêtre » de notre poésie et de son mouvement créateur (depuis surtout le XIX^e siècle).

1.

En guise de définition

Retournons à l'étymologie ; déposons là notre première pierre. Le mot « fiction » fut emprunté au XIII^e siècle du latin *factio*, dérivé de *fictus*, participe passé de *fingere* qui signifie « inventer », « voir "feindre"¹. » *Fingere* est impliqué dans les actions suivantes : « se composer un visage, façonner, modeler, se représenter, imaginer, inventer faussement, forger de toutes pièces². » La fiction est une feinte et, dès le Moyen Âge, elle suggère un « détournement » ou une réorganisation de la réalité. Elle invente en mettant en œuvre « un fait imaginé, opposé à la réalité³ » (XIII^e). C'est un leurre au « sens de « tromperie », bien vivant au XVII^e » (*DHLF*). Ce mot prend donc un sens péjoratif puisqu'il s'apparente au mensonge (acte négatif, répréhensible). La fiction s'oppose à la vérité⁴ qui est, elle, au Moyen Âge, toute chrétienne et divine : « Car fiction ne renardie A Dieu ne plaisent » (Jubinal, XIII^e). Elle devient « mensonge, dissimulation, déguisement⁵ » (XVIII^e) « fait[s] volontairement en vue de tromper autrui⁶ » (XIX^e).

La fiction prend forme dans une création artistique. C'est une « narration fictive » qui se retrouve dans les genres littéraires où sont convoqués « événements, personnages fictifs⁷ » (XVII^e). Le « poème épique et la fable⁸ sont les deux genres littéraires qui ne se contentent pas

1. Oscar Bloch et W. Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1960 et Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

2. Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin français*, Paris, Hachette, 1934.

3. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

4. La vérité évolue ou se nuance siècle après siècle, elle est définie par le pouvoir en place, par des croyances et un sens commun. Elle n'est pas juste dépendante de la religion, elle le sera de moins en moins. De plus, la perception des choses qui nous entoure est comme une vérité que nous avons apprise dès que nous avons commencé à appeler les choses par leur nom et la fiction s'applique à déformer toutes ces vérités. Elle se moque de la véracité des choses et des conventions habituelles.

5. *Le Grand vocabulaire français*, Paris, 1767.

6. *Trésor de la langue française*, 1789-1960.

7. « Création de l'homme » dans le *Dictionnaire latin français* de Labaigne (1925) et cette autre citation vient du *Dictionnaire générale de la langue française* du commencement du XVII^e jusqu'à nos jours d'Adolphe Hatzfeld et d'Arsène Darmesteter, Paris, Librairie Ch. Delagrave, Tome I, 1900.

8. « Fable apparaît au milieu du XII^e s. au sens de « récit imaginaire, histoire » et d'« allégation mensongère » (1160). (*DHLF*)

d'admettre la fiction, mais qui en vivent pour ainsi dire⁹. » Boileau, lui, « par ce mot fiction, [...] entend tout ce que les poètes imaginent pour orner, embellir l'action épique, principalement ce qu'on désigne par le *merveilleux* dans l'épopée, c'est-à-dire, par exemple, l'intervention des divinités de la mythologie dans les affaires humaines¹⁰. » La fiction « est l'âme de la poésie » (*Dictionnaire François contenant les mots et les choses*, 1680), « essentielle à tous les arts d'imitation¹¹. » Ici, fiction et poésie sont réunies, car la poésie est définie (dès Aristote, dans sa *Poétique*) comme un art d'imitation : une *mimésis*¹² qui doit décrire, reproduire et représenter en vers de hauts faits d'armes. La poésie est fictive lorsqu'est donnée une copie de la réalité guerrière. Elle a un but, celui de mettre en scène les faits et gestes de personnages ; elle les reproduit et cette reproduction demeure fictive, car, comme toutes copies, elle est faussement représentative. L'écrivain, dans son faire (*poiein* : faire-fabriquer), choisit des éléments à copier tout en délaissant d'autres éléments. Par le choix qu'il fait, il transforme la réalité. Il ne peut pas la reproduire intégralement. Dans une œuvre mimétique, il y a donc une impossible adéquation¹³ entre la réalité et sa représentation artistique. Il y a invention. Métamorphose. La *mimésis* est un faux-semblant. Se pose toujours une feinte qui déforme la réalité immédiate. Il n'y a pas de reflet exact, d'objet parfait. Cette poésie imitative ne reproduit pas vraiment la réalité.

La fiction s'éloigne d'une perception commune des choses, même si dans la *mimésis* elle tente d'atteindre le vrai. Les poètes s'écartent de la perception quotidienne ; ils ne peuvent pas fixer la nature ou la contingence de la réalité, et c'est ainsi qu'apparaît le faux et qu'ils créent en s'ouvrant à l'« action ingénieuse de [leur] esprit (l'esprit créateur) qui imagine une

9. *Encyclopédie du dix-neuvième siècle des sciences, des lettres et des arts*. Volume 19, Paris, Librairie de l'Encyclopédie du XIX^e, 1877.

10. Dans *Genres Lyriques* d'Albert Willem, page 9.

11. *Le Grand vocabulaire français*, Paris, 1767.

12. « Mimesis, n.f. est emprunté (1765) au grec *mimésis*, du verbe *mimeisthai*, dérivé de *mimos* ; les équivalents latins, *imitatio* et *imitari* (« imitation », « imiter »), sont rattachés à *imago* « image, ombre, apparence trompeuse » [...] » dans le *Dictionnaire historique de la langue française*. Or, les équivalents du latin altèrent le sens initial, comme le spécifie l'article du Dictionnaire, car la *mimésis* chez Aristote désigne « une expression ou une représentation, non une imitation ».

13. « La notion de *mimésis* n'a donc rien à voir avec un réalisme naturalisme, avec une adéquation des signes aux choses, mais est liée à la vraisemblance de la représentation » dans *Linguistique et poétique* par Delas et Filliolet, page 14.

chose qui n'est pas¹⁴. » Il y a donc une base ou un horizon commun sur lequel la poésie va devenir une fiction dépendante, selon la plupart des dictionnaires, de l'imagination. Cette faculté permet à l'artiste d'inventer une œuvre fictive. Grâce au mouvement (le fait de choisir, par exemple) et au travail de l'imagination, des connaissances habituelles vont être transformées. Cette faculté créatrice change la vision des choses et propose une autre réalité. Son but est d'offrir d'autres perceptions, de rompre avec le conventionnel, l'a priori... Des connaissances plus ou moins inhabituelles s'organisent. Placés devant un modèle (celui de la réalité du Moyen Âge, du XVI^e ou du XIX^e siècle dans leurs diverses manifestations), les créateurs et créatrices conçoivent un écart par rapport aux réalités quotidiennes et aux vérités générales, toujours en fonction d'un objet qu'ils aimeraient bien livrer, c'est-à-dire diffuser. Celui ou celle qui invente façonne un objet « forg[é] de toutes pièces » (*Dictionnaire illustré latin-français*), faussement vrai et déguisant la réalité. Subtilités, manigances, ingéniosités et pourquoi pas « hypocrisie¹⁵ » donnent forme à cet objet sans « modèle complet dans la nature » (*Dictionnaire générale des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, 1879). Le poète semble alors organiser sa fiction et prévoir ses effets.

Ainsi, l'acte créateur devient une « action ingénieuse » qui transforme ce que nous croyons être vrai. Il implique une prise de conscience de l'œuvre, de son rôle et son but, de sa fiction. Et lorsque le poète crée, il fait « pousser, fai[t] grandir, produi[t] », « fai[t] naître » ou « tir[e] du néant » quelque chose qui, normalement, vient de son imagination et semble neuf, original : une « première¹⁶. » Paradoxalement, il doit tout de même respecter les lois de son époque, puisque les *Arts Poétiques* dirigent sévèrement l'écriture du XVI^e au XVIII^e siècle où la poésie est définie et cernée dans ce qu'elle est. Au XIX^e siècle, apparaîtront les *Poétiques* du « je ». Celles-ci feront évoluer le contact avec le langage poétique qui sera moins géré et ne visant plus une forme unique de perfection comme si les lois poétiques définies par quelques « élus » condensaient ce que devrait être le style parfait - sorte de vérité infuse. Les *Poétiques* du « je » offrent une

14. *Dictionnaire françois* contenant les mots et les choses, Tome I, Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Genève de 1680).

15. Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XI^e siècle*, Paris, Didier, 1950.

16. Voir création dans le *Dictionnaire historique de la langue française*.

exploration du langage, réfléchissent sur quelques unes de ses caractéristiques, exposent plutôt que d'imposer. On accède à des démarches individuelles et à des points de vue personnels, même si partagés dans de petits groupes d'écrivains (les Parnassiens ou les Symbolistes ont des règles établies visant diverses perspectives poétiques ou esthétiques); or, ce partage, l'individu le choisit, il n'est point obligatoire. Étant plus subjectives, ces poétiques prendront aussi des formes plus artistiques reflétant le travail créateur de l'écrivain. Une réelle « première » au XIX^e siècle, par exemple dans *Trois manifestes* de Poe, dans le poème intitulé « Correspondances » de Baudelaire (*les Fleurs du mal*) ou « l'Art poétique » de Verlaine (*Jadis et Naguère*), dans la « Lettre du voyant » de Rimbaud (lettre à Paul Demeny), dans *Ainsi parlait les Zarathoustra* de Nietzsche, dans les réflexions de Mallarmé (« crise de vers »), etc. Si la poétique devient plus personnel, l'esthétique aussi et bien sûr le deviendra également l'entrée de la fiction dans les mots des auteurs. Nous sommes loin d'une définition stricte et organisant la poésie, la régularisant. Loin de normes et de livres de recettes, de prescriptions.

Ce survol des définitions permet de voir que la relation de la fiction avec la poésie est lacunaire, car elle implique uniquement les grands genres poétiques que sont la poésie épique et la poésie dramatique devenus actuellement tout, sauf de la poésie. Ainsi, faisaient partie de la poésie épique¹⁷ et étaient écrits dans une forme versifiée le roman, le conte, le fabliau, la fable, etc. qui sont maintenant des formes narratives et prosaïques ; certaines sont abolies, d'autres ont apparue comme la nouvelle. Peu à peu, la poésie dramatique devient également un genre littéraire ne correspondant plus à la poésie, elle est notre théâtre¹⁸, c'est-à-dire la tragédie, la comédie, le vaudeville, l'opéra, etc. Ces pièces ne sont plus déclamées en vers, elles sont écrites en général en prose et parfois dans une

17. « Le poète efface sa personnalité pour s'occuper d'objets qui lui sont extérieurs et se fait ainsi narrateur » dans Albert Willem, *Genres lyriques*, page 23. De plus, Willem fait observer que ces divisions de genres et formes poétiques n'ont pas la rigueur que l'on pourrait croire. Ainsi, *les Fables* de La Fontaine sont didactiques et parfois dramatiques ou épiques et toujours lyriques. Ce petit livre très condensé propose quand même un tableau des grands et des petits genres poétiques.

18. Théâtre signifie en latin « lieu de représentation », par métonymie public et par figure scène. « Action de regarder, vue, spectacle, contemplation. » Vers 1561, le mot désigne « les œuvres dramatiques d'un auteur, puis celles d'une époque et d'une nation et la poésie dramatique elle-même (1573). Le spectacle théâtral est théorisé au XVII^e siècle et le mot désigne alors (1657, d'Aubignac) l'art de composer des ouvrages dramatiques et l'art de l'acteur, puis le genre lui-même » (*DHLF*).

prose très près du langage quotidien. Lorsque dans les anthologies de poésie, on retrouve des extraits de *le Cid* et d'*Andromaque* ou du *Phèdre*, il est tout à fait normal qu'ils soient là puisque Corneille et Racine écrivaient en vers et faisaient « parler et agir d'autres personnes [qu'eux] et les représent[aient] en public¹⁹. » Ces extraits correspondent à la définition de la poésie de leur époque, mais, pour nous, Corneille et Racine ressemblent plus à des dramaturges qui donnent une forme versifiée à la parole de leurs personnages qu'à des poètes. Ces pièces ne conviennent pas nécessairement à la forme poétique telle que perçue actuellement et trouvant son origine avant tout et essentiellement dans le genre lyrique où « le poète se prend lui-même comme objet de son poème et exprime ses sentiments ou ceux de ses semblables, de ses concitoyens, parmi lesquels il se comprend²⁰. » Le lyrisme a néanmoins évolué, la liberté d'expression étant différente et la poésie moins dirigée dans ce qu'elle doit être : son rôle, son but, son propos, son monde. Ses formes²¹ sont différentes et plus libres, ainsi que l'expression du « je », soit de la subjectivité de son auteur. Or, dans son essence, il reste le même : la parole d'un être-au-monde qui tente d'atteindre son propre contact avec le réel, avec soi et le langage.

La première difficulté que nous percevons dans l'union de la fiction avec la poésie proposée par les divers dictionnaires cités ci-dessus vient de la définition même de la poésie - art imitatif et représentatif de hauts faits d'armes. Il va sans dire qu'une certaine forme poétique (l'épopée en vers, la poésie dramatique) répond à cela, mais comme nous l'avons précisé, la poésie ne participe pas seulement au genre épique, elle possède beaucoup de

19. *Ibid.*

20. En littérature française, la différence entre la poésie épique, lyrique et dramatique s'impose à partir de la Renaissance (à cause surtout de l'influence de la *Poétique* d'Aristote) et demeure jusqu'à la fin du XVIII^e. Selon Albert Willem, dans *Genres lyriques*, les poètes médiévaux ignoraient ces classifications et les Romantiques les ont refusées.

21. Plainte, complainte, élégie, ode, pastourelle, bergerie, chanson, ballade, lai et virelai, sonnet, épigramme, etc. Toutes ces formes fixes ou assez régulières ont parfois disparu, parfois changé d'aspects, mais on retrouve dans le poème moderne la même longueur restreinte ou parfois longue comme dans les *Cinq grandes odes* de Claudel ou dans la plupart des poèmes de Saint-John Perse, ou dans « la Marche à l'amour » de Miron. On y voit le même découpage en vers (même si le vers est maintenant libres et non plus réguliers), la même attention portée au langage (vocabulaire, choix de mots, néologismes, archaïsmes, etc.), au rythme, aux sonorités qui s'appellent et se répondent dans les vers et dans la totalité du poème (même si la rime n'est plus obligatoire), le même désir de créer des images (même si elles sont beaucoup plus originales au XIX^e siècle). S'impose aussi la même volonté à vouloir trouver (plus ou moins consciemment) sa propre parole que ce soit chez Villon, chez Ronsard, Labé, La Fontaine, etc. ou chez les romantiques, les parnassiens, les surréalistes, les minimalistes, les « intimistes » ou la poésie dite formaliste des années soixante-dix au Québec.

textes lyriques, et même didactiques. Elle peut être fort variée et Gide insiste : « La poésie est comparable à ce génie des *Nuits Arabes* qui, traqué, prend tour à tour les apparences les plus diverses afin d'éluider la prise, tantôt flamme et tantôt murmure ; tantôt poisson, tantôt oiseau ; et qui se réfugie enfin dans l'insaisissable grain de grenade que voudrait picorer le coq²². » Or, dans la plupart des définitions du mot « fiction », il n'y a que la poésie épique qui soit fictive. Cela s'explique par la mise en scène de personnages, d'actions, d'événements qui confondent le merveilleux avec le vrai, la légende avec l'histoire, le réel avec la feinte et l'invention. Il y a une métamorphose, donc prend place - avec évidence - la fiction dans le discours épique. Celui-ci narre ou décrit, dans une fausse *mimésis*, une réalité inventée. De plus, il donne naissance au genre littéraire qui va devenir celui, par excellence, de la fiction. N'est-il pas un roman écrit en vers ou une forme narrative versifiée ? Il le devient et, de là, la relation entre poésie épique et fiction conditionne énormément notre perception actuelle qui croit à la fiction romanesque et pas à la fiction poétique, ou si peu, sans la définir.

Le lyrisme - « cette expression des sentiments personnels » où sont expulsés l'action épique, les dialogues et les personnages - n'a donc jamais été considéré comme fictif. Cette poésie qui ne raconte pas, ne narre pas, semble « strictement étrangère à la fiction²³ », car l'énonciation, le propos, le sentiment exprimé sont vrais, sans écart avec l'auteur-e et sa réalité. Il y a ni masque ni feinte. Voici une vulgarisation flagrante de ce qu'est le lyrisme, alors qu'il n'est pas identique de siècle en siècle, et même dans un seul siècle : le lyrisme de Charles d'Orléans ressemble-t-il à celui de François Villon ? Le « je » du premier est-il plus fidèle à son auteur que le « je » du second ? Disent-ils ce qu'ils ressentent vraiment, la vérité toute la vérité ?

[...] le vrai d'aujourd'hui est le faux de demain. C'est pourquoi les poètes n'ont jamais eu aucun souci du vrai, mais toujours du réel.
(Pierre Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, page 212)

En littérature, le vrai n'est pas convenable
(Paul Valéry, *Variété*, page 570)

22. *Anthologie de la poésie française*, « Bibliothèque de la Pléiade », NRF, Gallimard, dans la préface d'André Gide (page 11). Cette idée qui remet en question la définition même de la poésie, qui fait qu'elle « ne cesse de se dérober », se retrouve chez de nombreux poètes et chez des théoriciens dont Gérard Dessons dans *Introduction à l'analyse du poème*.

23. Dominique Combe, *Poésie et récit*, page 159.

Y a-t-il un lyrisme plus faux qu'un autre et le fait que la parole soit entourée de règles et de thèmes à respecter et pré-définis, d'éloges à faire, de révoltes à prescrire, n'est-ce point là une énonciation fautive de l'auteur-e ? Le poète s'éloigne de son « je » bien réel puisque les sentiments qu'il exprime correspondent plus aux attentes de toute une époque qu'à ses vrais sentiments. De plus, les écrivains doivent prendre conscience des normes ou des modes - tant sentimentales, intellectuelles que langagières. Ils se vouent à une *mimésis* qui diffère de la réalité de leurs sentiments puisqu'elle est imposée, censurée et dirigée (jusqu'au XIX^e siècle). La poésie devient une fiction lyrique : feintes émotives. N'est-ce point là un masque posé sur sa propre parole ? Néanmoins, de plus en plus libéré de contraintes extérieures, le lyrisme prendra une voix de plus en plus personnelle, ce qui ne veut pas dire qu'il soit autobiographique (comme un témoignage), vrai, réel et sans fiction.

Je pense à toi mon Lou ton cœur est ma caserne
 Mes sens sont tes chevaux ton souvenir est ma luzerne
 (IV, dans *Poèmes à Lou* d'Apollinaire)

Nous lèverons nos bras au-dessus de nos têtes
 Nous gonflerons nos poitrines avec des cris durs
 Et nous tournerons nos bras et nos cris
 et nos poitrines vers les points cardinaux
 (« Parmi les heures... » dans *les Iles de la nuit* d'Alain Grandbois)

Y a-t-il une présence de la fiction dans le poème lyrique ? Quelle est-elle ?

La deuxième difficulté est de savoir si dans la poésie lyrique existe la fiction et si elle est présente dans tous les poèmes lyriques. Pose-t-elle encore des masques ? Est-elle une feinte comme nous l'avons précédemment vu ou consiste-t-elle « en l'apparition, en la conquête de quelque chose de nouveau, de quelque chose qui n'existait pas²⁴ » ? Est-elle un contact si différent avec le réel et avec soi qu'apparaissent un langage étonnant et des images étranges semblant construire un autre monde dans le poème ? Cet autre monde, s'il est « apparition », nouveauté, ne pose pas de masques sur la réalité, puisqu'il est neuf. Alors la fiction pose parfois des masques et parfois, venue d'une parole intérieure totalement libérée de contraintes, soit de règles mimétiques, - parole plus originale dans l'image, le rythme et le vers - propose un nouveau monde. Ce monde est présent uniquement dans le

24. Roberto Juarroz, *Poésie et création*, page 27.

poème, il n'est plus en parallèle avec la réalité quotidienne, le « je » de l'auteur-e, etc. Peut-on quantifier ces poèmes dans leurs fictions différentes ? Il est certain qu'à partir du XIX^e siècle, les *Arts Poétiques* possédant une présence moins forte, des règles moins établies (et partagées plus en petits groupes : celui des Parnassiens ou celui des Symbolistes, que comme une vérité générale, d'époque sur la poésie) et des exigences moins obligatoires, les poètes s'approchent d'une parole plus personnelle et intime, ce qui crée des mondes également plus originaux. La fiction va peut-être correspondre à cette originalité au lieu d'être un écart par rapport à la réalité et à la vérité. Elle va peut-être suggérer une nouvelle présentation de l'être-au-monde passant par un langage différemment accessible et travaillé. Mais nous ne pouvons pas affirmer qu'à partir du XIX^e le lyrisme correspond à une seule et unique fiction. Il serait illusoire de dire que tous les poèmes du XVII^e sont fictifs à cause de l'écart qu'ils proposent ou que tous ceux après Rimbaud le sont à cause de leur originalité. Ce n'est point quantifiable. La fiction s'analysera dans sa façon d'apparaître (faculté créatrice) et dans le travail du langage concevant la parole rythmée du poète, son monde, le « je ». La deuxième difficulté est donc de percevoir des fictions différentes dans l'art²⁵ poétique lyrique du Moyen Age jusqu'au XX^e siècle, alors que la troisième des difficultés nous mène à réfléchir sur les facultés créatrices qui influencent ces fictions.

La poésie lyrique semble faire appel à des facultés différentes : l'imagination plus rationnelle, car observant des normes et prenant conscience des sentiments à dire et de la façon de les dire, transformant un peu le monde et inventant quelques fioritures dans la voix du « je » ; l'imaginaire plus inconscient, car s'actualisant grâce au langage tel un mystère venu d'une parole intérieure et créant un monde et un « je » nouveaux dans leur expression, leur forme, leur rythme. La première faculté invente ; la deuxième crée. L'une est plus près de la définition générale du mot « fiction » et correspond à l'écriture de la poésie épique (ou du roman versifié) ou à un lyrisme dirigé ; l'autre mène à une nouvelle fiction devant être définie et analysée, et semble beaucoup plus présente dans la poésie (à partir du XIX^e siècle et surtout de Rimbaud) que dans le roman. Nous

25. Dans *le Robert*, l'art se définit comme « un ensemble de moyens, de procédés réglés qui tendent à une fin », c'est-à-dire à l'objet fictif.

différencierons ces deux facultés pour définir la fiction poétique qui crée un monde et un « je » uniques, éprouvant l'existence humaine comme une fusion entre l'être-au-monde et les mots. Nous tenterons de saisir la fiction de l'imaginaire, de la présenter dans son émergence (quel acte créatif la met au monde et de quelle manière ?) et de voir comment elle s'inscrit dans le poème (symboliquement, en analogie avec l'homme et ses mots). Cette fiction demeure mal définie et les théoriciens même de nos jours observent plus le travail de l'imagination que la présence de l'imaginaire, ce qui ne renouvelle pas notre perception de la fiction et sa relation avec la poésie. Prévaut encore la fiction telle une feinte, une invention, une fausse imitation.

De nos jours, la définition du mot « fiction » a très peu changé. Elle implique encore et toujours une transformation mimétique :

La vie quotidienne nous livre ainsi à chaque pas des thèmes rudimentaires, éveillant de tous côtés pour une curiosité attentive toutes sortes d'échos et d'harmoniques que le poète indispensable et suscité, est, pour ainsi dire, sommé de compléter. (Paul Claudel, « La poésie est un art... » dans la préface à *l'Anthologie de la poésie mexicaine*)

Mettez un lieu commun en place, nettoyez-le, frottez-le, éclairez-le de telle sorte qu'il frappe avec sa jeunesse et avec la même fraîcheur, le même jet qu'il avait à sa source, vous ferez œuvre de poète. (Jean Cocteau, dans *le Secret professionnel*.)

Elle n'est point renouvelée et pourtant de nombreux auteurs tentent de suggérer une signification plus subtile de ce mot et qui correspond un peu plus à l'acte créateur du XX^e siècle, mais ils ne font que la suggérer à travers d'autres réflexions sur l'art. De là, l'utilité de cet essai. Ainsi prenons une des définitions les plus accessibles et résumant la connaissance actuelle et implicite de ce mot. Dans *le Nouveau Petit Robert* (1995)²⁶, l'une des définitions actuelles les plus courantes se lit ainsi : « 1. Mensonge. 2. Construction de l'imagination (opposé à réalité). Création de l'imagination, en littérature. 3. Procédé qui consiste à supposer un fait ou une situation différente de la réalité pour en déduire des conséquences juridiques » (auparavant cela portait le nom de *fiction légale* : « 1690 ; fiction de droit »²⁷). Nous ne nous attarderons pas à cette troisième partie, car elle n'a

26. Alors que *le Petit Larousse* (1993) définit la fiction comme une « création, invention de choses imaginaires, irréelles ; œuvre ainsi créée. »

27. *Dictionnaire historique de la langue française*.

pas de relation directe avec l'art ; nous y faisons une courte allusion au bas de la page 138. De plus, nous ne retrouvons pas le mot « poésie » dans cette définition. La fiction est une caractéristique de la littérature en général et nous nous rendons vite compte que les *livre[s] de fiction* tel qu'indiqués dans *le Petit Robert* n'incluent pas le recueil de poèmes et concernent avant tout les recueils de contes, de nouvelles ou les romans. Cela suggère que fiction et poésie sont encore séparées ; auparavant, ils étaient liés, mais n'oublions pas qu'il s'agissait de la poésie épique, correspondant aujourd'hui au roman et que celle dite lyrique posait autant de problèmes qu'actuellement, c'est-à-dire qu'elle n'était pas synonyme de fiction.

L'opinion courante ou le discours dominant du XX^e siècle donne toujours et inévitablement au mot « fiction » le sens d'invention, c'est-à-dire le fait de trouver à l'aide de l'imagination des moyens pour changer et réorganiser la perception habituelle que nous nous faisons des choses quotidiennes. La fiction est une transgression de la réalité, une rupture avec les choses qui nous entourent. Elle est le fruit de l'imagination qui transforme les choses établies et les perceptions habituelles, qui rompt ou brise les connaissances apprises et générales. Elle correspond à un mensonge posé sur une vérité commune et définissant à peu près tout, devant être apprise et respectée. La fiction s'écarte du vrai et du réel. Elle représente les choses fausses ou invraisemblables. Cette définition du mot « fiction » ne suggère pas de changement majeur avec son sens étymologique et son évolution historique. Elle n'est toujours pas vue comme une perception plus profonde et personnelle des choses, comme un contact nouveau ou une nouvelle adhésion entre l'écrivain-e et le monde passant par son matériau artistique. Comme une évocation de l'être-au-monde n'étant point une *mimésis* ou une représentation, mais une présentation fondatrice d'un nouveau monde et d'une nouvelle voix dans le poème.

Or, à la manière de Pierre Reverdy, nous croyons qu'« une œuvre d'art ne peut se contenter d'être une *représentation* ; elle doit être une *présentation*. On présente un enfant qui naît, il ne représente rien²⁸. » Ainsi, dans la représentation, l'artiste présente à nouveau les choses connues et près de nous. Il les renouvelle et les change. Il fait une œuvre mimétique

28. Pierre Reverdy, *Nord-Sud et autres écrits*, page 133.

déformante, pose des masques grâce à sa faculté d'imaginer. Masques de personnages, d'événements inventés ; actions et lieux changeant la vie de tous les jours, l'embellissant ou l'enlaidissant, la menant ailleurs :

Dans une de ces planètes qui tournent autour de l'étoile nommée Sirius, il y avait un jeune homme de beaucoup d'esprit, que j'ai eu l'honneur de connaître dans le dernier voyage qu'il fit sur notre petite fourmière ; il s'appelait Micromégas, nom qui convient fort à tous les grands. Il avait huit lieues de haut [...]. (dans *Micromégas* de Voltaire)

Cet ailleurs s'écarte et se distancie de la réalité. Il représente un nouveau monde que nous parvenons souvent à traduire ou à résumer dans d'autres mots que ceux de l'auteur-e. Nous parlons de l'histoire racontée, de l'aventure, des personnages, etc. Nous oublions l'importance ou la valeur des mots, car ils ne servent qu'à illustrer ce monde. Alors que dans la présentation les mots sont intraduisibles étant eux-mêmes cet ailleurs unique ou ce nouveau monde sans références extérieures, par exemple dans des poèmes du XIX^e et surtout du XX^e siècles. La présentation est un nouvel ancrage dans la réalité et dans le langage qui fait tomber les masques de l'habitude, de l'uniformité, du prévisible et du normatif²⁹.

Et, quand on est couché sur la vallée, on sent
Que la terre est nubile et déborde de sang ;

29. Ces normes ressemblent à des fictions légales (troisième définition du mot « fiction » dans le *Robert*) qui, un jour, ont été imposées comme régulateurs essentiels permettant le bon fonctionnement d'une société prédéfinie par les instances dominantes. « Il y a donc des fictions nécessaires, et le mensonge est un élément de la société humaine aussi essentiel que la vérité. » Certains ont imaginé des normes, en ont déduit les conséquences et les ont autorisées. Elles sont devenues des modèles à respecter. Dans ces fictions légales, le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (1873) nous propose d'y ajouter des « fictions politiques. » La liberté et la démocratie ne sont-elles pas de flagrantes fictions ?

Le mot liberté était donc une fiction, dont on abusait pour calmer l'imagination ardente du peuple, qui croyait se dégager des liens du despotisme en choisissant lui-même ses despotes.

La démocratie est une fiction idéale, alors que la tyrannie est la « fiction malade » d'un seul individu. La société elle-même peut paraître comme une sorte d'invention idéalisant les rapports humains.

Le monde social nous semble alors aussi naturel que la nature, lui qui ne tient que par magie. N'est-ce pas, en vérité, un édifice d'enchantements, que ce système qui repose sur des écritures, sur des paroles obéies, des promesses tenues, des images efficaces, des habitudes et des conventions observées [des lois] - fictions pures ? (Paul Valéry, *Variété*, page 509)

À la limite, même l'histoire serait une fiction : « l'histoire est un théâtre où un personnage unique, l'humanité, se dédouble en plusieurs : serfs, seigneurs, bourgeois, mandarins, clercs, paysans, ouvriers » (*Conjonctions et disjonctions* de Paz dans *Solo à deux voix*). Mettre de la fiction partout peut paraître extravagance et une surenchère inutile, mais nous tenions à présenter cette dernière définition du mot « fiction », car elle suggère que toute base ou toute norme demeure une invention ou une projection imaginée. Or, dès l'analyse étymologique, la fiction a été traitée comme une transformation de cette norme. L'artiste n'invente-t-il pas en se référant à une autre fiction ?

Que son immense sein, soulevé par une âme,
 Est d'amour comme Dieu, de chair comme la femme,
 Et qu'il renferme, gros de sève et de rayons,
 Le grand fourmillement de tous les embryons !

Ici, nous voyons que Rimbaud dans « Soleil et Chair » (*Poésies*) semble vouloir briser le monde, rompre avec le quotidien et proposer un ailleurs qui correspond à de nouvelles images, des rythmes particuliers, un « on » à la fois universel et unique, des façons originales de voir et de ressentir une présence au monde parmi tant d'autres.

Ces présences sont profondes, souvent inconscientes. Elles engagent l'être dans tout ce qu'il est de mystères et demeurent là sans être là jusqu'au moment où le langage tente de les atteindre. Se crée alors une analogie entre les mots et cet être-au-monde qui tente d'exprimer une de ses présences. Elle apparaît étrange, comme une intimité dévoilée entre le créateur et son monde, imprévisible et évocatrice. Elle propose un autre réel : « les songes en équilibre » (Hébert), « Clair de terre » (Breton), « Flaques de verre » (Reverdy) révélé par l'imaginaire, cette faculté créatrice qui vient du centre de l'homme et que nous analyserons un peu plus tard. Ces images - nouvelles présentations - ne transforment pas la réalité, mais disent leur propre monde. Elles présentent et ne représentent pas. Parfois, représentation et présentation se côtoient. Le langage les manifeste néanmoins de façon différente : la représentation est plus descriptive, narrative, prévisible ; la présentation est évocatrice, poétique, imprévisible. Ainsi, dans ce vers : « Tu es assise quelque part avec l'ombre et ton cœur » (« La marche à l'amour »), l'un à côté de l'autre, nous pouvons lire la *mimésis* et l'original ou l'épiphanie. « Tu es assise quelque part » n'est qu'une perception descriptive de la réalité, un choix de la part de Gaston Miron qui dit que ce « tu » s'assoit quelque part. Mais « tu » ne s'assoit pas dans l'ombre, mais avec l'ombre. Une image nouvelle naît. C'est une ombre neuve et originale renouvelée par cette préposition « avec » et qui poursuit son épiphanie en faisant du « cœur » une sorte d'entité nouvelle aussi existante que le « tu ». « Tu es assise quelque part avec l'ombre et ton cœur » se lit et se perçoit, dans son ensemble, comme un contact nouveau avec le monde, mais aussi avec le langage. Dans « Je te voyais courir sur des terrasses, / Je te voyais lutter contre le vent, / Le froid saignait sur tes lèvres. » (I dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* d'Yves Bonnefoy), n'y a-t-il pas une

sorte de progression de l'image mimétique : « Je te voyais courir sur des terrasses, » à l'image épiphanique ou de plus en plus évocatrice : « Le froid saignait sur tes lèvres. » ? Et parfois ce sera l'impression générale du texte qui suggèrera grâce à ses images, grâce au renouveau de son langage et de sa rythmique si nous sommes dans la représentation ou dans la présentation. Nous percevrons soit un masque posé ou juste un écart avec la réalité ou soit une fiction de l'être-au-monde dans les mots et pas à l'extérieur d'eux. Dans « Neige » d'Anne Hébert, le langage est si « renouvelant », si neuf visuellement et dans son chant qu'il n'y a pas de doute :

La neige nous met en rêve sur de vastes plaines, sans traces ni
couleur
Veille mon cœur, la neige nous met en selle sur des coursiers
d'écume
(dans « Mystère de la parole », *Œuvre poétique*)

L'écrivaine accède à de nouvelles présences qui s'inscrivent dans ses mots comme de véritables épiphanies. Mais cela ne se fait pas par magie, une faculté créatrice se met en mouvement ou en éveil, inspire les mots. Ce qui les mènera vers une nouvelle fiction - beaucoup plus originale que celle de la représentation.

Dans la définition du *Robert*, la fiction est une « création » ou « une construction » de l'imagination qui invente et organise un monde hors de la réalité. L'imagination convainc de la possible présence³⁰ des personnages et de leurs actions, des temps et des lieux inventés, de toute la structure de l'œuvre. Cette faculté créatrice prévoit la crédibilité de sa fiction, car « La loi de la fiction, c'est la vraisemblance³¹. » Elle charme ses spectateurs. Ces derniers se laissent prendre, c'est-à-dire que durant un film ou la lecture d'un roman, ils oublient leur vie quotidienne. Parfois, à la fin du livre, certain-e-s poussent un profond soupir de nostalgie et d'envie³². D'autres

30. « Ces « degrés de réalisme [...] - du récit merveilleux au récit naturaliste » (dans *Grand Larousse universel*, Tome 6, 1989) qui ne sont que fausses vraisemblances.

31. *Encyclopédie du XIX^e siècle des sciences, des lettres et des arts*.

32. Cette crédibilité déclenche de véritables croyances en l'œuvre d'art. On parle souvent d'une identification avec les personnages ou de réactions plus directes : « À l'époque, on pouvait huer un film, lancer des projectiles. Aujourd'hui, les réactions sont plus modérées et passent par la critique artistique » ; « nous éprouvons une relation psychologique avec les êtres de fiction, une intimité semblable à celle qui nous rattache seulement aux êtres que nous tenons pour réels » (dans Pavel, *Univers de la fiction*, page 110). Combien de romans feront tourner la tête à certain-e-s lecteurs ou lectrices. Cette intimité est parfois désastreuse : il y a eu cette propagation de suicide qui ne se fit point après la sortie du livre de Goethe *les Souffrances du jeune Werther* (1774), mais en 1820. Dans les œuvres fictives, nous retrouvons des exemples

fois, c'est un soupir de soulagement, car cette fiction paraissait oppressante. L'imagination est un jeu de miroirs déformants, une représentation différente du monde. Mais nous avons vu qu'il peut y avoir aussi une présentation dans l'œuvre d'art. Cette nouveauté qui ne pose pas de voile est issue d'une faculté créatrice qui semble se révéler dans le geste même de créer, en fusion avec le langage souvent imprévisible et formulant, dans un mouvement inconscient, l'être-au-monde - dans un monde nouveau, celui, en général, de la poésie. N'y aurait-il pas présence, dans l'acte créateur, de plusieurs facultés créatrices ? Ne se nomment-elles pas imagination et imaginaire ? Celles-ci sont à l'origine de mouvements créateurs différents et de fictions qui n'ont pas le même contact avec le réel, le « je » et le langage. Ne vont-elles par créer des textes littéraires dont l'écriture et la lecture ne seront point semblables ?

de personnages dont l'esprit confond la fiction avec la réalité : c'est madame Bovary submergée d'illusions romanesques ; c'est Don Quichotte, fervent lecteur de livres de chevalerie, qui oublie les rudiments de la vie de tous les jours et de s'occuper de ses biens.

2.

Deux facultés créatrices de fiction

Toute réflexion sur la fiction poétique engendre une réflexion sur la faculté qui l'inspire. L'imagination est souvent mise en première ligne, alors que l'imaginaire est une faculté souvent oubliée, car mal définie, et pourtant plus près de la fiction poétique.

Le mot « imagination » précède « imaginaire » (1496 dans Bloch et Von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*). Il apparaît au XII^e - emprunt du latin *imaginari, imaginabilis* - et correspond à la faculté qui inspire l'acte créatif, permettant d'inventer ou de transformer les choses réelles pour en faire des jeux d'illusion. L'imaginaire se définit moins aisément. Il est à la fois adjectif et substantif ; nous disons des personnages et des lieux imaginaires, c'est-à-dire qui sont inventés par l'imagination ou « qui n'exist[ent] que dans l'imagination, qui [sont] sans réalité » (*Robert*) et nous l'employons aussi tel un « produit » ou du « domaine de l'imagination. » (*Robert*) : l'imaginaire de tel ou tel artiste, l'imaginaire décadent, irlandais ou médiéval, l'imaginaire dans les sciences, en politique, en sexologie, l'imaginaire de la ville, etc. Il y aura un véritable engouement pour ce terme dans les années 1960 - 70 - 80. L'imaginaire apparaît comme une sorte de résultante de l'imagination : son corpus d'images par exemple (images décadentes) ou tout ce qui caractérise une imagination plus générale (celle des décadents). C'est donc un « produit » à percevoir dans une œuvre ou dans l'ensemble d'un mouvement artistique, scientifique, ou autres. L'imaginaire est tributaire de l'imagination, est-ce vrai ? Pouvons-nous contredire cela ? Parfois, l'imaginaire est synonyme d'« idées d'enfance » (Alain), de la « folle du logis » (Malebranche), de la « justice suprême » (Breton), d'« une conscience imageante » (Sartre). Pour nous, il est une autre faculté créatrice nécessitant une attention particulière, puisque créant une poésie sans limites où la fiction devient une

manifestation inépuisable de l'être-au-monde dans les mots, les rythmes et les images. Une création sans cesse renouvelée.

Même Jean-Paul Sartre, dans son premier livre intitulé *l'Imagination* datant de 1936 et dans le second *l'Imaginaire* publié en 1940, différencie mal ces deux facultés. Dans ces ouvrages, il traite avant tout de l'évolution de l'image inventée et de ce qu'elle est par rapport à l'image mémorisée. Gilbert Durand dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire* appuie notre propos en affirmant que *l'Imaginaire* aurait pu « fort bien s'intituler « Conscience-de-l'image-chez-Jean-Paul-Sartre » » (page 20) ; auparavant, il précisait que ces deux ouvrages étaient « consacrés à l'imagination » (page 19). Pourquoi Sartre emploie-t-il ces deux termes ? Cette faculté créatrice qu'est l'imaginaire reste floue. Il l'insère dans une formule dont le sens est spécialisé : « corrélatif noématique » (*l'Imaginaire*, page 12). Nous restons dans le doute et l'expectative. N'y a-t-il pas moyen d'accéder à une définition plus simple ?

L'imagination

L'imagination est la faculté qui nous permet de nous représenter le monde différemment que dans la réalité quotidienne ou immédiate. Elle a comme but de transformer, elle engendre de l'irréel et de l'abstrait. Elle crée une fiction qui correspond à une manifestation différente des choses passant par l'image ou la représentation d'une histoire et de personnages inventés, proposant une réalité inhabituelle. Elle offre d'autres visions, les invente et les reproduit dans l'art comme des reflets ou de « vulgaire[s] doublet[s] sensoriel[s]¹. »

L'homme regarde la réalité et l'imagination a pour fonction d'inventer du nouveau sur cette base. À la lecture de quelques définitions et d'ouvrages épars, nous pouvons retenir que cette faculté a pour but de travailler sur une perception des choses tout à fait quotidienne ou normale (commune) et de la masquer ou de la défigurer, de la transformer ou de l'ombrager².

1. L'image selon Bergson dans *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Durand, à la page 24.

2. Nous faisons ici une petite référence à *l'Allégorie de la caverne* de Platon, car nous pouvons dire que les prisonniers enchaînés regardant les ombres défilier sur la paroi juste en face d'eux perçoivent le reflet des choses

L'imagination est « puissance dynamique qui « déforme » les copies pragmatiques fournies par la perception³. » Elle va percevoir les choses environnantes (selon Coleridge, un « organe de connaissance ») et les transmettre sous un autre jour (« faculté d'exprimer cette connaissance » Coleridge) puisqu'elle « combine des images en tableaux ou en successions, qui imitent les faits de la nature, mais qui ne représentent rien de réel ni d'existant⁴. » Ainsi, tout en s'inspirant d'éléments connus, elle devient « maîtresse d'erreur et de fausseté⁵. » Elle recrée les choses dans un triple mouvement : elle va vers le monde et, dans une sorte d'action dominatrice, le transforme ou le déforme, ou le détraque pour en donner une autre version qui prend forme dans l'art telle une fiction de ce monde qui n'existe pas. Elle va d'abord vers les choses pour ensuite s'en emparer comme si elles lui appartenaient et, finalement, les métamorphose, ce qui apparaît dans la création artistique. L'imagination ajoute, invente, retire. Elle masque, déguise, transforme, déforme, donne forme. Elle manipule et remanie la réalité. « Déploie ou projette les objets⁶ » dans des perspectives inattendues et des images imprévisibles. Elle construit un univers et une pluralité d'événements et de personnages qui n'existent pas réellement (ne font pas partie de l'expérience commune). Elle change la perception courante et communique dans l'art ce qu'elle a inventé. L'art devient un leurre. L'imagination n'a pas le désir de copier les choses, elle est inventive et propose une apparence qui n'est point celle de l'objet comme tel ; « elle déforme, colore la réalité » (*le Petit Robert*). Elle invente une œuvre fictive qui n'est que feinte ou fausseté par rapport à la réalité.

De là, la tradition qui voit l'imagination (et sa fiction) comme une dégradation de la réalité. Tradition qui persiste dans la pensée moderne puisque Durand nous fait remarquer que même Sartre voit dans l'image « une « ombre d'objet » ou encore elle n'est même pas un monde de

déformées ou transformées par la lumière vacillante d'un feu ; « statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, faits de toutes sortes de matériaux » (*la République*, Livre VII, page 50) sont alors de fausses images ou reproductions qui séduisent, malgré tout, le regard des hommes. Ces derniers assistent à une scène inventée ou imaginée en claire-obscur. Platon n'a-t-il pas créé le premier écran cinématographique : cette paroi servant de support à une manifestation inventée par les hommes.

3. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, à la page 26.

4. Définition du mot imagination dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.

5. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, page 15.

6. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 314.

l'irréel⁷ » ; l'image est un « objet fantôme » « sans conséquence » (*op.cit.*). Elle est le sous-produit de la réalité. L'imagination conçoit un miroir déformant auquel s'abandonnent les lecteurs-lectrices. Elle doit développer tout un monde de faux-semblants. Être soutenue par le « mensonge » artistique. L'imagination s'impose comme une faculté qui est un mouvement créateur changeant le contact ordinaire de l'homme avec le monde, mais aussi, selon Bachelard (dans Durand), comme « dynamisme organisateur, et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation » (*op.cit.*, page 26). L'imagination prend conscience de son efficacité, de la structure de l'œuvre à organiser, du monde à construire et à représenter dans des images convaincantes. Elle rationalise⁸ sa propre fiction et son développement. Écrire devient transcrire d'autres visages du monde que ceux de la réalité quotidienne et ils doivent être aussi vraisemblables dans leur inexistence. Maîtresse de son mouvement, l'imagination se fixe des objectifs, va vers une intrigue ou une transcendance de la réalité servant au bon fonctionnement du monde inventé. Elle est consciente de ce qu'elle construit, désirant en tirer une fiction viable dans sa forme et sa structure, originale dans sa façon d'être.

Elle nécessite un sens de l'organisation puisque les lecteurs et les lectrices doivent croire en ces inventions et en leur vraisemblance. Ils rompent ainsi avec leur quotidien, ils auront accès parfois à une fiction complètement irréelle et d'autres fois plus mimétique avec leur existence. L'imagination, c'est « une idée⁹ » de transformation qui prend forme. Le créateur sait qu'il va poser un masque sur la réalité. Il désire aller vers une autre existence, s'éloigner des contingences de la vie quotidienne. En s'y consacrant, il développe cette faculté d'imaginer comme un athlète qui améliore sans cesse sa capacité musculaire et son rendement physique. Tout est lieu d'investigation, laissant présager une possible transformation. Le créateur a conscience qu'il doit transformer et se sert du langage pour organiser son

7. Il poursuit en précisant que « toutes les qualités de l'imagination ne sont que « néant » ; les objets imaginaires sont « louches ; « vie factice, figée, ralentie, scolastique qui, pour la plupart des gens n'est qu'un pis aller, c'est elle précisément qu'un schizophrène désire... » » (étude de l'image chez Sartre [*l'Imaginaire*, page 87] dans Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, page 18.

8. S'applique à une démarche ou une personne qui emploie un raisonnement « conforme à la logique, au bon sens » (1835), « qui raisonne logiquement » comme un mathématicien. De plus ce qui est réfléchi est « pensé, dit ou fait après réflexion ». Réfléchir s'emploie aussi en optique (1720) : renvoyer une image, un reflet, « diriger l'œil, la pensée ». (*Dictionnaire historique de la langue française*)

9. Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre*, page 371.

invention. Les mots vont suivre « l'idée » de transformation de l'imagination, c'est-à-dire qu'ils vont convenir à la perspective de l'histoire. Ils vont tenter d'être les plus fidèles possibles à l'horizon de la diégèse. Le roman nécessite cela et le poème aussi lorsqu'il exploite consciemment une thématique. Lorsqu'il est prédisposé à répondre à un sujet, une émotion imposés. En fait, lorsque le poème se rapproche de la description plus que de l'évocation (tout de suite plus originale et unique) :

Le grand fleuve dormait couché dans la savane.
 Dans les lointains brumeux passaient en caravane
 Des farouches troupeaux d'élans et de bisons.
 (« La découverte du Mississippi » de Louis Fréchette)

Lorsque les seules différences entre le roman et le poème sont la longueur prosaïque du texte et la présence plus évidente du récit, le traitement du langage plus extravagant et empreint de fioritures, nous pensons que ces deux genres peuvent être créés par l'imagination et sont donc porteurs de fiction, car il y a invention et *mimésis* ou représentation. Deux fictions : romanesque et lyrique se rejoignent donc dans leur mouvement créateur.

Le romancier ne se lasse pas de métamorphoser (de façon plus ou moins apparente) la réalité normale des choses pour en composer une autre, à la fois organisée et fantaisiste, fabuleuse, « ailleurs », hors de la banalité de tous les jours¹⁰. Sa narration est inventée et aussi organisée avec application puisque l'histoire racontée ou sa fiction romanesque¹¹ doit devenir plausible ; même dans un maximum de fantaisie ou en science-fiction, il faudra que cette fiction trouve ses propres assises ou possibilités. Le roman forme un monde pouvant survivre comme lieu fictif en parallèle avec la réalité. Une histoire se met en mouvement (avec ou sans plan, plus ou moins consciemment) et s'invente étape par étape grâce à l'activité de l'imagination. En ce qui concerne la poésie, la plupart des textes du Moyen Âge au début du XIX^e siècle sont inspirés par l'imagination qui correspond à une invention transformant la perception des choses quotidiennes et cela apparaît dans l'image qui n'est qu'une copie plus ou moins éloignée de la réalité. Toutefois,

10. « Il faut en effet qu'il « arrive quelque chose d'extraordinaire » dans une vie où en général « il arrive rien », il faut substituer au plat quotidien un monde dans lequel règnent l'aventure, l'amour, le luxe » dans *l'Univers du roman*, Roland Bourneuf et Réal Ouellet, page 18.

11. Fiction romanesque : « personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. » (Tadié, *Récit poétique*, page 5).

cette invention reste timide à la fois dans son champ visuel et dans sa rythmique. Elle a tendance à broder autour d'événements ou de situations imposés par d'autres (broder des mensonges, selon Platon : il « pensait que la fiction était mensonges¹² »). Elle correspond à des sujets et des émotions exposés dans les *Arts Poétiques* et auxquels il faut répondre, ce qui ne permet pas aux poètes de s'approcher intimement de leur monde. Il est plutôt en train de le voiler ou de s'en éloigner en vue de satisfaire à des exigences extérieures à lui et à sa voix personnelle (soumise à des exigences intérieures). Il narre, invente un monde, le décrit : « En la forêt d'Ennuyeuse Tristesse, / Un jour m'advint qu'à par moi cheminoye, / Et rencontraï l'Amoureuse Déesse / Qui m'appela, demandant où j'alloye. » Dans l'*Anthologie de la poésie française* de Georges Pompidou, ces vers tirés de *Ballades* de Charles d'Orléans, malgré leurs rimes, pourraient être mis en prose ; ils pourraient devenir le début d'un conte dont le mouvement créateur serait inspiré d'une imagination féerique ou merveilleuse. Ils racontent en transformant la réalité; ils n'évoquent pas un nouveau monde - l'évocation suppose l'action de faire apparaître, d'appeler, de créer et non pas de transformer; or, pour cela, il faut la liberté de pouvoir faire apparaître tout et rien, ce qui n'existe pas avant le XIX^e siècle. La fiction porte le masque de l'allégorie qui se fait visible dans les expressions suivantes : « Ennuyeuse Tristesse » et « l'Amoureuse Déesse ». Des personnages fictifs sont créés dans une forêt qui prend une dimension inhabituelle, mais ressemblant à « l'inhabituel » au temps de Charles d'Orléans. En effet, mettre une majuscule pour anthropomorphiser certains mots ou pour faire l'éloge d'une Dame irréaliste (chez les troubadours) n'est qu'une convenance d'époque ou qu'une mode, comme insérer des références mythologiques au XVI^e siècle, proposant un monde qui obéit à la poétique « sociale » des *Arts poétiques* :

le but de l'orateur est de persuader, ainsi celui du poète est d'imiter, inventer et représenter les choses [« tant célestes que terrestres, animées ou inanimées »] qui sont, ou qui peuvent être, vraisemblables.

(« De l'invention » dans *Abbrégé de l'Art poétique françois* de Ronsard, dans *l'Art poétique* de Jacques Charprier et Pierre Seghers)

12. John Searle, *Sens et expression*, page 104.

Nous sommes dans le mouvement de l'imagination qui demeure dirigé¹³ et nous retrouvons dans cet *Art Poétique* de Ronsard la définition de la fiction : « imiter, inventer et représenter les choses. » La poésie est donc fictive.

Ces fictions tant romanesques que poétiques sont prises de haut ou d'emblée. Débute une entreprise de convenances: correspondre aux normes imposant une fiction d'époque, et une rationalisation du texte, un ordre. Par exemple, à l'extrême, certains romanciers dominant leur texte en ayant un plan en vue de définir la plupart des éléments narratifs : le lieu où se situera l'action, le déroulement de cette action, le nombre des actants et leurs caractéristiques, etc. Il est évident que tous les romans ne sont pas conçus aussi rationnellement, mais ils nécessitent quand même une « vision horizontale de gérance », c'est-à-dire qu'ils se construisent sur un axe fictif où se situent des événements, des temps, des villes et des personnages inventés grâce à l'imagination qui métamorphose le réel de façon plus ou moins importante, plus ou moins consciente. Il faut que l'écrivain-e donne un minimum d'ordre à ces éléments pour atteindre un monde fictif harmonieux qui devient ainsi « vraisemblable » dans ce qu'il est. L'écriture du roman tend à exiger un travail conscient structurant la fiction, soit toutes les manifestations de l'imagination. Sa longueur nécessite donc un ordre subtil. Même si certains affirment que le roman est moins « l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture¹⁴ », il n'en demeure pas moins que ce genre littéraire se veut une structure conçue pour dire quelque chose et pour communiquer cette chose fictive le mieux possible. L'imagination et la raison se réunissent pour narrer une histoire et projeter un monde qui se tiennent. Cette union transparaît dans la poésie lyrique qui ne fait que narrer, démontrer, organiser une thématique, passer un message qui correspond à la parole d'un être social défini par les conceptions religieuses, éthiques et moralisantes de l'époque (par exemple, l'honnête homme du XVII^e) au lieu de convenir à une expression du « je » intime et profond qui ne cesse de se chercher et de s'évoquer (l'émergence de l'ego).

13. Dirigé et censuré, car ne sont pas permises les inventions « fantastiques et mélancholiques, qui ne se rapportent non plus l'un[e] à l'autre que les songes entrecoupez d'un frenetique, ou de quelque patient extremement tourmenté de la fievre » (« De l'invention » dans *Abbrege de l'Art poetique françois* de Ronsard, *op.cit.*).

14. Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *l'Univers du roman*, page 216.

Ainsi, au XVII^e siècle, l'imagination poétique doit donner à voir de « nobles fictions » que le poète égaie « en mille inventions, / Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses, / Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses¹⁵. » L'invention est souvent une réorganisation du réel en vue de refléter l'idéal de l'honnête homme et une culture classique. La rhétorique embellit tout cela et la fiction devient en général, dans ce siècle, didactique. L'imagination soumise à une forme de démonstration a des objectifs précis et sa fiction est vouée à un message rationnel. Le langage ne peut alors qu'être organisé sous l'effet de la raison et exploré dans ce sens :

Rappelez bien plutôt ce cœur, qui tant de fois
M'a fait de mon devoir reconnaître la voix.
Il en est temps. Forcez votre amour à se taire;
Et d'un œil que la gloire et la raison éclairent,
Contemplez mon devoir dans toute sa rigueur.
(*Bérénice*, acte IV, scène 5, de Racine dans *l'Anthologie de la poésie française de P. P. Pompidou*)

Les poètes se servent de la fiction pour illustrer et vanter la royauté ou une morale d'époque. Ils imaginent un embellissement ou un enlaidissement de la réalité dans ce but démonstratif. Ils convainquent grâce à des actions et des émotions calculées. Ils se servent d'ailleurs tellement rationnellement de la poésie qu'elle disparaît presque au siècle suivant comme si elle avait perdu son essence même qui est de créer les choses et une parole au lieu d'affirmer ou de prouver des données grâce au « beau style ». La poésie et sa fiction se soumettent aux exigences des *Arts Poétiques* plus qu'aux exigences ou aux besoins ou aux urgences du poète-créateur. La poésie n'avait-elle pas le même désir qu'un « essai » qui démontre quelque chose ? Ne faisait-elle pas partie du domaine de la pensée raisonnée ? Or, l'essai est effectivement plus approprié pour la progression d'une telle démarche intellectuelle et le XVIII^e siècle sera le siècle par excellence de ce genre littéraire que ce soit chez les Encyclopédistes ou la plupart des grands auteurs. La poésie est anéantie, car l'imagination est trop rationalisée et le poète ne parvient plus à renouveler la forme et l'expression poétique. Le langage n'est qu'un support parmi tant d'autres ou qu'un moyen pour insérer les éléments imaginés¹⁶ ou la pensée à faire apparaître.

15. Dans *l'Art Poétique* de Boileau, lu dans *l'Art poétique* de Jacques Charpier et Pierre Seghers.

16. D'ailleurs, cela se répercute dans la lecture même du roman : lorsque la dernière page est tournée, la plupart des lecteurs-lectrices retiennent le récit global d'une histoire fictive beaucoup plus que la qualité de son écriture et dans la lecture de la poésie lyrique avant Rimbaud (à part quelques exceptions), nous pourrions

En résumé, roman et poésie offrent un horizon transformé de la réalité quotidienne qui prend place dans des mots traduisant, communiquant, mettant en valeur une fiction. Celle-ci « noyauté » un monde plus ou moins près d'une référence quotidienne et désire livrer cet univers grâce à une langue pas trop extravagante¹⁷, puisqu'elle vise à dire un monde spécifique, à établir une ambiance, à présenter des personnages, à développer une action, etc. Elle répond à des exigences, celles de construire un monde possible et partageable avec d'autres. Les écrivains qui s'adonnent à une telle fiction créent un roman, une nouvelle, une poésie souvent descriptive en choisissant leurs mots. Ils dirigent leur langue. Bien sûr, « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage : / Polissez-le sans cesse et le repolissez ; / Ajoutez quelque fois, et souvent effacez. » (Boileau). Mais ce travail du langage se fait sur un axe syntagmatique, c'est-à-dire dans la perspective de développer une œuvre fictive qui ait une bonne progression et représentation, une harmonie convenable. Nous devons « croire » à cette œuvre. Il faut qu'elle nous porte et nous transporte dans son au-delà. Nous devons y adhérer. Les mots utilisés par l'imagination sont plus des outils que des lieux à investir ou des choses à découvrir comme le seront les mots de l'imaginaire et de la langue poétique après le XIX^e siècle ; nous l'expliquons plus loin. Ils doivent construire un univers ou un cadre fictif.

À la manière de Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?*¹⁸, nous pouvons affirmer qu'en général les prosateurs ou les prosatrices se servent du langage comme instrument. Ils le domestiquent et l'arrangent parfois avec énormément de charme et de grandes qualités syntaxiques, ce qui ne veut pas dire que la langue soit nouvelle et unique. Les mots sont, pour eux et pour elles, des signes renvoyant à l'expression de quelque chose. Des concepts gérés dans les dictionnaires. Une signification uniformisée se dégage des mots, créant des phrases sans confusion ou avec peu d'obscurité. En général, les lecteurs-lectrices ont droit à un style beaucoup moins polysémique que la

retenir uniquement le sujet du texte, mais nous savons - conditionnés par une culture générale - que le langage poétique est important, alors nous nous y attardons.

17. Bien sûr, il n'est pas évident de savoir qu'est-ce qui ou qu'est-ce qui n'est pas extravagance dans la langue. Une norme est pour cela proposée, tout en posant le problème d'une identification fixe. Quels sont les mots et quelles sont les tournures des phrases qui font partie du bon usage ? On s'en doute, mais... Du Québec à la France en passant par la Belgique ou Madagascar et la Guadeloupe, la langue française diverge dans son vocabulaire, ses expressions et parfois même dans sa forme grammaticale. Si l'on s'attarde aussi à l'accent francophone, l'alphabet phonétique s'impose, mais... La France - modèle de jadis - perd peu à peu son autorité.

18. Nous nous référons au chapitre I dans « Qu'est-ce qu'écrire ? ».

langue poétique. Ils suivent la longue route d'un récit transcendant la réalité et se manifestant dans une organisation rationnelle des mots. Malheureusement, sa fiction reste souvent une anecdote divertissante ou une suite d'événements « rapportés ou inventés¹⁹. » Elle n'investit pas assez le monde, ne le « dynamisant » pas ou ne le renouvelant pas suffisamment. Ceci transparait si l'on observe les images qui sont plus concrètes et moins évocatrices qu'en poésie (surtout depuis Rimbaud). Le genre romanesque semble alors plus facile dans sa lecture que le genre poétique et plus étrange dans son contenu que dans son expression. Il possède aussi une fiction plus étendue, plus horizontale que celle de la poésie. La fiction poétique, elle, est, au premier abord, faite d'images, de rythmes, d'unions langagières plus particuliers, mais qui vont vraiment trouver leur originalité au XIX^e siècle. Jusque-là, la fiction poétique va être assez modérée dans sa présentation et aura tendance à tourner autour d'un thème ou de sentiments sans les exprimer dans leur réelle présence. Sans les approcher réellement. Mais il y aura rupture de cette fiction inspirée par l'imagination lorsque la poésie ne se vouera plus avant tout et obligatoirement à un discours social, à une fabrication idéologique (communication d'idées imposées dans les *Arts poétiques* et par les modes littéraires), à des conventions ou considérations sentimentales, à une pensée formelle imposée. Il y aura rupture lorsque la poésie deviendra une aventure de l'être humain et du langage, une énergie créatrice inconditionnelle, une parole de poète et non plus de groupe. Lorsque les mots, inspirés par l'imaginaire, s'emplieront de virtualités et les évoqueront, ce qui créera un nouvel acte créateur ou une démarche créatrice différente de celle d'auparavant.

Il faut s'ouvrir à une autre faculté, car l'imagination en posant des masques sur la réalité se prive d'un contact beaucoup plus original, d'une perception beaucoup plus particulière, d'une inspiration sans limites. Elle n'investit pas l'inconscient ; elle est trop souvent consciente puisque naissant d'un désir rationnel, celui de transformer la réalité. L'imagination s'applique à cela, alors que l'imaginaire propose une autre fiction. Cette faculté - que nous définissons ici rapidement en vue de réfléchir sur des textes prosaïques qui paraissent plus évocateurs dans l'image et son langage - ne pose pas de masques sur la réalité. Elle ne transforme pas ce qu'elle touche. Elle présente

19. Noël Audet, *Écrire de la fiction au Québec*, page 142.

quelque chose de nouveau, de personnel, renouvelant le réel, car elle vient d'une relation fusionnelle entre l'homme et le monde - relation toujours subjective, intime, enracinée dans l'être ou dans son « *espace psychologique*²⁰ » livrant ainsi une « réalité psychique » (*Encyclopædia universalis*) tout à fait originale puisque différente à chaque être. Le travail de l'imaginaire est donc de rapprocher l'individu des choses qui le touchent ou l'ont jadis touché et qui sont dans une sorte d'espace intérieur. C'est la quête d'un monde qui se découvre peu à peu comme une identité personnelle passant du silence de l'être-au-monde aux mots l'actualisant. Cela ressemble à une quête existentielle imprévisible ou cachée prenant forme dans les mots qui ne voilent plus le monde, ne le font plus autre, ne l'ombragent plus, mais le révèlent. Les créateurs se retrouvent face à des éléments étonnants, face à des fictions personnelles et uniques.

L'imaginaire nécessite donc « conjointement un essor de la parole vivante et un déploiement d'espace offert au regard²¹. » Or, il apparaît qu'un grand nombre de romans ou de textes fictifs prosaïques présentent avant tout une fiction de l'imagination, alors que d'autres sont plus près de la fiction de l'imaginaire, ce qui engendre un contact différent avec le monde, une implication humaine et une langue autres : plus près du rythme que de la syntaxe monotone, s'ouvrant à des analogies étranges entre les mots, multipliant des métaphores. Dans ces textes, l'imaginaire se présente parfois durant tout le récit (les romans de V. Woolf) et d'autres fois de façon fragmentaire, empruntant la voix d'un personnage (dans Boris Vian, dans Christian Bobin, dans les premières phrases de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin), se glissant dans un événement ou une situation (dans la quête d'Achab, dans *l'Avalée des avalés*, à la page 36, lorsque les enfants s'amuse, dans *la Nausée* de Sartre lorsque Roquentin est placé devant un arbre qui se révèle ; dans de nombreux passages de Proust ou de Colette). Toutefois, je n'ai pas ici à répertorier les ouvrages plus près de l'imaginaire que de l'imagination, mais, dans le but d'une bonne compréhension, je peux affirmer que l'imaginaire passe essentiellement dans les romans où histoire et langue, narration et mots sont imbriqués l'un dans l'autre, dans une densité qui vient saisir l'imaginaire même du lecteur et de la lectrice, renouveler sa

20. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, page 472.

21. Jean Starobinski dans la préface de *Poésie* de Philippe Jaccottet, à la page 22.

perception et son contact avec le monde et le langage. On sent que les mots dirigés ou domestiqués cassent enfin leurs chaînes pour ne plus répondre à une idée de transformation ou à une invention déformant la réalité quotidienne. Ils veulent s'ouvrir à monde nouveau et le présenter ; ils désirent manifester un nouvel être-au-monde et une nouvelle conscience des choses. Ils deviennent sauvages parce que venus d'un imaginaire sans limites et autres restrictions que celles de trouver sa voix. Les critiques littéraires disent de ce roman tout à fait unique et « anormal » qu'il est soit avant-gardiste, soit poétique ou les deux en même temps.

Avant de définir plus précisément ce qu'est l'imaginaire, nous précisons que tout ce qui fut écrit en vers n'est pas nécessairement une fiction venue de l'imaginaire. Nous pouvons même affirmer que cette faculté créatrice guide l'écriture poétique vers la fin du XIX^e siècle, mais qu'auparavant elle est présente dans très peu de voix. Voix que nous tenterons de cerner dans le deuxième chapitre. Cet imaginaire du XIX^e apparaît dans une perception du monde qui se veut personnelle ou intime²² au créateur. C'est un lyrisme qui renouvelle la conscience des choses et la voix poétique (dans l'image et le rythme). La plupart des poètes du XIX^e sont partis en quête de leur propre présence au monde - présence sans frontières religieuses, politiques, rationnelles. Le XIX^e siècle, c'est évidemment une saisie du monde par rapport à soi-même comme si le poète vivait dans une urgence de sentir et de ressentir ce qu'il est. L'imaginaire apparaît ainsi « comme la marque d'une vocation ontologique²³ » (nous ne croyons pas comme Durand qu'il « transforme le monde », il n'est point une « imagination créatrice » ; cette faculté diffère de l'imagination). L'homme tend à être unique et à se révéler à travers un langage qui se veut aussi neuf que l'être-au-monde, aussi libéré qu'un contact particulier avec les choses. Néanmoins, les romantiques ont dirigé cette relation, ils se sont donnés malheureusement la limite de l'expression du cœur et leurs images ont reflété un espace émotif renouvelant le monde sans s'éloigner d'une fiction du sentiment. Ils n'ont pas ouvert totalement leur imaginaire. D'ailleurs, le vers n'a pas non plus « éclaté », puisque l'alexandrin demeure et change

22. Intime dans le sens de « qui est contenu au plus profond d'un être » (*Le Robert*) et dissimulé dans l'imaginaire ou dans sa conscience, au lieu d'intime à la vie de tous les jours, c'est-à-dire qui se fréquente quotidiennement. C'est le mystère de l'être, au lieu du familier, de l'habituel.

23. Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, page 499.

uniquement dans sa prosodie. Hugo, lui, a été tellement un travailleur de vers et un rhéteur acharné que sa voix est entendue telle une technique incantatoire beaucoup plus qu'une fiction renouvelée par l'imaginaire. C'est un monde serré, comme celui de Mallarmé, devenant rationnel avant d'être fictif.

Nerval et Baudelaire sont sûrement les premiers à se livrer à un imaginaire libéré et imprévisible dans sa résonance, cela transparait dans leurs images. Ces dernières ne déforment plus la réalité, elles sont une « appartenance²⁴ », une identité personnelle et originale prenant forme dans l'art comme de multiples fictions, car uniques dans leurs visions, leurs rythmes ou leurs tonalités. Mais, selon nous, l'imaginaire prend vraiment toute son ampleur dans la parole rimbaldienne qui ne se préoccupe plus d'inventer sur une norme établie par d'autres, de dire un « je » venu du cœur ou de l'âme, de répondre à des formes poétiques ou à un langage structuré ou structurant le monde et sa représentation. Rimbaud ouvre grand l'imaginaire et le langage, ce qui crée des réseaux entre le cœur, l'âme et le corps²⁵. Ce qui met en mouvement l'émotion, la sensibilité, la mémoire, le conscient, l'inconscient, la sensualité et la sexualité. L'imaginaire s'abreuve à ces « vases communicants ». Dans cette aire intérieure, Rimbaud ira puiser l'écriture de ses poèmes (surtout ceux des *Illuminations*), sa parole et sa fiction. Tout devient possible, c'est-à-dire que de multiples rencontres avec le monde et avec soi se dévoilent dans un langage que je dirais aussi multiple, car évitant toutes formes de normes. Rimbaud se permet de révéler des connaissances inhabituelles et originales qui correspondent à des fictions venues de l'imaginaire et n'existant pas à l'extérieur des mots. L'horizon fictif est dans l'imaginaire et s'enracine dans le poème. Nous le lisons comme un nouveau monde dans une nouvelle voix, sans arrêt se renouvelant fictivement : parole épiphanique dans ses images, dans son choix de mots, sa rythmique, etc. La langue poétique s'ouvre à « l'incroyable » imaginaire. Rimbaud s'abandonne à cette co-naissance « mystérieuse » du monde et de soi. Il se risque à explorer son inconscient et le langage ; il les évoque ou les fait apparaître et ne peut les décrire, car il les ignore.

24. *Ibid.*, page 473.

25. Michel Foucault, dans *les Mots et les choses*, indique que l'imagination est « dans l'homme, à la couture de l'âme et du corps » (page 84) ; pour nous, c'est l'imaginaire qui fusionne les deux. Mais, Foucault ne différencie pas l'imaginaire de l'imagination.

Nous croyons quand même que d'autres avant Rimbaud se sont placés sous l'inspiration de l'imaginaire, non pas dans un mouvement créatif magique, mais dans un mouvement créatif s'ouvrant à une disponibilité envers son « je » unique dans le monde et une parole à découvrir. L'imagination est souvent la première faculté impliquée dans la poésie lyrique. Elle représente l'élan initial, mais lorsque le créateur désire vraiment s'exprimer dans son œuvre, s'investir totalement, alors l'imaginaire se présente et devient l'inspiration des mots du poète. Ronsard - entre autres - ne s'est-il pas laissé prendre par l'imaginaire et sa conception rationnelle de la poésie n'a-t-elle point parfois lâché prise ? Dans son travail sur le vers et sur les mots, il a créé un monde fictif bien à lui qui ressort dans quelques images et dans leur tonalité (voir le deuxième chapitre). Néanmoins, que ce soit dans *les Amours* de Cassandre ou de Marie, cet imaginaire demeure une inspiration de passage, ce qui n'est pas le cas de Villon. Sa voix ou son lyrisme sont, dans la poésie médiévale, tout à fait annonciateurs d'un imaginaire qui s'impose et dont nous retrouvons des échos, des siècles après, dans la parole rimbaldienne, de la « Ballade » au « Bal » des pendus : « Et le soleil dessechiez et noircis ; / Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez, / Et arrachié la barbe et les sourcis » (Villon) et « Le corbeau fait panache à ces têtes fêlées, / Un morceau de chair tremble à leur maigre menton : / On dirait, tournoyant dans les sombres mêlées, / Des preux, raides, heurtant armures de carton. » (Rimbaud). Dans une subversion des normes (octosyllabes ou décasyllabes, rondeau ou autres) qu'il a réussi à faire grâce au ton de sa voix qui semble sans limites comparé aux autres auteurs du même siècle, Villon exprime cet imaginaire que nous considérons telle « la marque d'une vocation ontologique » (*op.cit.*) dynamisant un réel intime, l'homme et sa voix, sa façon d'être. Il cherche à dire son monde et pose un regard renouvelant et révélant les choses - n'importe quelles choses. Ces révélations sont des fictions qui présentent l'être-au-monde dans son originalité et son désir d'exister. Mais Villon est une exception et un statu quo s'impose longtemps où le poète sera près de l'imagination et d'une communication plus sociale. Un retour au « moi » permet également aux romantiques de rompre avec une conception figée de la poésie. Cet élan lyrique éveille l'imaginaire du poète, ce qui aiguise le désir ou l'urgence de co-naître le monde selon soi et de sentir sa propre présence tout en la révélant poétiquement. Nous pouvons déjà préciser que

l'imaginaire est un désir de se créer dans de multiples découvertes et versions du monde et de soi aussi valables les unes que les autres et toutes aussi fictives. Ce désir apparaît dans de multiples voix ne cessant d'étonner le créateur ou la créatrice.

Avec Rimbaud, une fois que les portes de l'imaginaire sont ouvertes, les poètes, à la manière d'Orphée, ne peuvent plus rebrousser chemin. Autrement, les vers redeviennent comme des statues figées dans leur imagination et dans leur expression. Il faut qu'ils suivent ces nouveaux sentiers de la création et le XX^e siècle en est parsemé. Chaque poète semble posséder sa propre fiction poétique découlant de l'imaginaire, il faudrait les analyser toutes, mais cela n'est point notre travail. Nous n'avons pas non plus le désir de « quantifier » les poèmes qui suivent le mouvement créateur de l'imagination ou celui de l'imaginaire. Nous pensons qu'après la lecture de cet essai le lecteur et la lectrice pourront juger eux-mêmes où se situe tel ou tel poème.

Nous désirons avant tout dire ce qu'est cette fiction poétique (dans son rôle et sa présence) et définir son origine qui est l'imaginaire, ne cessant d'être confondu encore de nos jours avec l'imagination²⁶. Voyons en détail l'imaginaire, son emprise sur le poète et son mouvement créateur de fictions. Ces fictions qui nous semblent actuellement si riches et si libres dans leurs images et leurs rythmes, leur musicalité.

26. Même Claudel s'y méprend : « La poésie, avouerait M. de la Palisse lui-même, est l'œuvre d'une certaine « faculté poétique » qui a des rapports plus directs avec l'imagination et la sensibilité qu'avec la raison raisonnante. [...] La poésie est l'effet d'un certain besoin de faire, de réaliser avec les mots l'idée qu'on a eue de quelque chose. Il faut donc que l'imagination ait eu une idée vive et forte, quoique d'abord et forcément imparfaite et confuse, de l'objet qu'elle se propose de réaliser. Il faut en plus que notre sensibilité ait été placée à l'égard de cet objet dans un état de désir, que notre activité ait été provoquée par mille touches éparses et mise en demeure pour ainsi dire de répondre à l'impression par l'expression. L'œuvre d'art est le résultat de la collaboration de l'imagination avec le désir. (Claudel, *Réflexions sur la poésie*, page 92) » Nomme-t-il cette « faculté poétique » ? Et ces allusions à l'imagination, l'idée, la sensibilité, le désir sont-elles exactes ? La poésie est-elle une création venue d'une « collaboration de l'imagination avec le désir » ? Et l'imaginaire ?

L'imaginaire

Toujours et encore, dans un grand nombre d'ouvrages, on retrouve un jeu de saute-mouton avec les substantifs « imagination » et « imaginaire ».

Par exemple:

[...] au centre de la psyché humaine. C'est là que se nouent au plus près l'imagination et la mémoire. C'est là que l'être de l'enfance noue le réel et l'imaginaire, qu'il vit en toute imagination les images de la réalité. (Gaston Bachelard, *la Poétique de la rêverie*, page 92)

Nous aimerions comprendre précisément les nuances de ces deux termes. Nous avons l'intuition qu'elles existent, mais Bachelard (entre autres) ne s'y attarde pas explicitement, c'est-à-dire que l'imaginaire et l'imagination pourraient être « le dynamisme créateur, l'amplification poétique de chaque image concrète », sans différence. De plus, comme nous l'avons précisé au début de cette réflexion sur les facultés créatrices, Sartre a le culot d'intituler un essai *l'Imaginaire* et un autre *l'Imagination*, sans proposer de définitions différentes. On dirait une variation de titres qui flatte uniquement la couverture de l'ouvrage. Gilbert Durand est également un utilisateur de ces deux mots. Il est étrange de voir que dans *les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), son introduction condense essentiellement les réflexions d'autres auteurs (souvent philosophes) tentant de définir l'imagination et non point l'imaginaire ; n'a-t-il pas de trouvé différences ? De plus, il passe d'un terme à l'autre comme s'ils étaient synonymes et que cela permettait tout simplement de varier le vocabulaire:

Tandis que Chez Sartre, en effet, l'imaginaire n'est décrit, en définitive, que comme exemple significatif de la vacuité essentielle de la conscience humaine, chez d'autres penseurs moins directement obsédés par la métaphysique, on retrouve une semblable minimisation de l'imagination, mais cette fois au profit d'une pensée qui, elle, se voudrait valable, purifiée de la pollution des images. (Gilbert Durand, *op.cit.*, page 21)

Étrangement, il intitule un autre essai *l'Imagination symbolique*, alors que dans l'ouvrage précédent on peut lire ces remarques:

C'est finalement parce qu'elles ont manqué la définition de l'image comme symbole que les théories précitées ont laissé s'évaporer l'efficacité de l'imaginaire. (page 25)

Plus loin, il expliquera la « conception symbolique de l'imagination » (page 60) et que « l'imaginaire en un sens ne renvoie qu'à lui-même » (page 438),

alors qu'il précise, dans *l'Imagination symbolique*, que le symbole est « épiphanie, c'est-à-dire apparition, par et dans le signifiant, de l'indicible » (page 13), « se voulant toujours essentiel puisque se suffisant à lui-même » (page 18). Imagination et imaginaire sont totalement confondus, peut-être est-ce dû au manque de réflexion sur le mouvement d'écriture lui-même ? Ces auteurs semblent réfléchir sur ce que les textes littéraires proposent en tant qu'images ou en tant que rêveries et non pas sur l'enracinement du geste créateur. D'où il vient ? Comment il débute ? Comment le cerner, le saisir, le rejoindre, le comprendre ? Que nécessite-t-il dans et aux alentours du créateur et de la créatrice ? Y a-t-il plusieurs contacts avec ce geste ou ces gestes ? Imagination et imaginaire proposent-ils différents processus créateurs ? Effectivement, c'est en réfléchissant sur l'acte créateur que l'on sent des sources variées, mais c'est aussi en observant les textes que l'on suppose des facultés créatrices différentes ; il faut unir les deux. Nous avons présenté l'imagination. Maintenant, partant d'une intuition (hantant mon propre acte créateur et qui, peu à peu, nécessite une réflexion plus intellectuelle) et de l'hypothèse qu'il existe deux facultés créatrices, partant aussi des allers et retours entre l'imagination et l'imaginaire faits par plusieurs auteurs et manquant de nuances tout en proposant des différences implicites qui éveillent plus précisément notre curiosité, nous tentons de présenter et de nuancer l'imaginaire.

Tout de suite, nous croyons que l'imaginaire vient de forces beaucoup plus obscures et cachées que l'imagination. Cette faculté manifeste un contact avec le monde ou une conscience des choses qui s'enracine non pas dans la raison, mais dans une relation entre le poète et le monde inconsciente, porteuse d'une mémoire profonde, d'émotions et de sensations n'ayant jamais été exprimées - car inconnues jusqu'à leur apparition dans l'art. Les forces obscures impliquées sont nourries de ce que nous sommes et de ce que nous avons été ; forces de vie, elles nous permettent de vivre notre propre réel, notre parole, de multiples « je », notre présence unique. Elles se révèlent non pas par magie, mais parce que l'écrivain provoque le travail de l'imaginaire grâce à son désir de se dire, de se trouver, de s'incarner dans le monde. Parce qu'il est disponible et à l'écoute d'un langage différent que celui de l'uniformité, du concept, du jeu de transformation. Ces forces inspirent les mots, s'en emparent et ne les dirigent pas de façon rationnelle,

car elles n'ont pas de message à livrer, mais une existence à faire apparaître. Et cela se réalise dans une analogie entre elles et les mots, entre un espace intérieur et l'espace littéraire²⁷. Même si elles sont au départ inconscientes et saisissent les mots par hasard, elles tentent de se manifester clairement et le poète recherchera cette clarté dans une présentation nouvelle de soi et du réel dans le langage poétique.

L'imaginaire est une faculté créatrice qui n'a donc rien de prévisible, car il révèle des forces de vie encore jamais rencontrées. C'est une faculté sensible et inconsciente qui ressent tout ce qui touche ou a touché le poète dans une relation intrinsèque avec le monde, c'est-à-dire vécue sur un mode inconscient. Dans le « noyau » de son être.

L'imaginaire est fait du noyau même de notre être avec tout ce que la vie, au cours des années, a amassé de joies et de peines, d'amour et de colère, tandis que la terre qui nous entoure fait pression, dans sa puissance énorme, et s'engouffre et il y a passage du dehors au dedans et du dedans au dehors, échange et jubilation. (Anne, Hébert, dans « Écrire un poème », *Le jour n'a d'égal que la nuit*, page 97)

L'imaginaire puise son énergie créatrice dans ce lieu intérieur caché. Soit dans un centre en l'homme, ce point central²⁸ (le noyau) dont parle Breton dans le *Second manifeste du surréalisme* (1930), qui est éveillé par un désir, celui du poète voulant établir une relation intime avec le monde. Ce désir est une force obscure qui hante certains d'entre nous, qui se fait sentir et devient une urgence de se dire, de se peindre, de se danser. Il se présente dans le geste créateur. Une parole naît poussée par ce désir de rencontre entre l'homme, le monde et les mots. Le premier mouvement de l'imaginaire est d'éveiller ces forces obscures entre le poète et le réel et de créer l'urgence de les exprimer. Or, il ne peut les exprimer que par le biais d'une création artistique, puisque l'art est le lieu du faire naître, faire pousser, tirer du néant quelque chose de neuf, une nouveauté, une originalité (définition du mot « création » auparavant citée). Y a-t-il d'autres manières d'exprimer

27. Allusion au titre d'un livre de Maurice Blanchot.

28. « [U]n certain point de l'esprit » à la page 77, dans les *Manifestes du surréalisme*. Ce point de convergence : « C'est là que Paz et Breton se retrouvent en parfait accord » dans *Octavio Paz*, revue « détours d'écriture », numéro hors série du n° 13/14 commentaire posé par Pierre Dhainaut lors d'une des rencontres des Écritures croisées au sujet de *l'Arc et la lyre*. Paz emploie l'expression « noyau secret », plus près d'Anne Hébert. Nous pouvons aussi faire un rapprochement avec le chant des Sirènes de Blanchot « qui laissait seulement entendre dans quelle direction s'ouvriraient les vraies sources et le vrai bonheur du chant » sans jamais les atteindre (*le Livre à venir*, page 9).

cette relation nouvelle avec le monde ? Se découvrira ainsi un contact particulier. De nouveaux liens seront créés et exprimés.

Le deuxième mouvement de cette faculté est de révéler ces liens cachés ou voilés dans une parole exploratrice n'ayant pas pour but de transformer la réalité quotidienne et d'organiser une feinte plus ou moins rationnellement (celle de l'imagination). L'imaginaire n'est point une transformation du réel ou une « idée » (Paz, *op.cit.*) de transformation. Il ne pose pas de masques en vue de s'éloigner d'une connaissance préétablie et banale, lassante. L'imaginaire n'invente pas pour donner de la saveur au quotidien grâce à une histoire farfelue, à un monde inventé, à un message distrayant. Il porte une expression du monde si intime qu'il semble y avoir un enracinement de l'être, une co-naissance mystérieuse et cachée qui se présente dans les mots et guide l'écriture. L'imaginaire ne copie pas, ne s'amuse pas à construire un autre réel, il donne vie - dans l'art - à un monde qui se révèle comme une entité saisissant, éveillant l'être et fusionnant avec lui :

j'ai signé mon pacte
avec la terre
(Pablo Neruda, *Mémorial de l'île noire*, page 24)

Je pense que ma poésie a pris racine
non dans l'unique solitude mais dans un corps
et dans un autre corps, à pleine peau de lune
et avec tous les baisers de la terre.
(*ibid.*, page 70)

chaque route nouvelle m'enchaîna,
je pris goût à la terre entière.
(*ibid.*, page 73)

j'ai étendu mes leçons
et appris à être racine, boue profonde,
terre muette, nuit cristalline,
et un peu plus chaque fois, toute la forêt.
(*ibid.*, page 189)

Cet être-au-monde a une perception « ontologique » ou un pressentiment unique des choses, ce qui ressort dans l'originalité de ses images (la projection de l'imaginaire) et s'ancre habituellement dans la poésie où l'image explose et explore depuis Rimbaud. Ces images paraissent fictives, car révélant quelque chose d'inconnu, d'inhabituel et pourtant de réel et d'essentiel pour celui ou celle qui écrit ou crée.

Ainsi, l'imaginaire va, comme l'imagination, à la rencontre du monde, tout en ne le percevant pas de la même façon : il y a d'un côté unification et de l'autre déformation. Percevoir « n'est pas enregistrer passivement des apparences en elles-mêmes insignifiantes, c'est connaître, c'est-à-dire découvrir, à l'intérieur ou au-delà des apparences, un sens qu'elles ne livrent qu'à qui sait les déchiffrer²⁹. » L'imagination va vers la réalité, puis la manipule et la change ; c'est une transgression. À l'inverse, l'imaginaire tente de révéler une présence au monde, celle particulière à un individu qui investit les choses comme si elles lui proposaient un centre à découvrir ou une intimité secrète - entre elles et lui. Un lieu ou espace intérieur est créé dans le poète où se rencontrent le réel (monde nouveau) et lui-même (dans une conscience particulière des choses ou un inconscient nourri par une existence unique, ce qui crée, comme Durand le nomme, un « espace psychologique » [op.cit.]). L'imaginaire révélera ce lieu, soit cet espace secret, « scellé comme l'inconscient » (page 15) selon Yves Bonnefoy, ce qu'il appelle *l'Arrière-pays* : « la primauté d'un arrière pays obscur sur le simple centre visible » (page 106). Ce que Paul-Marie Lapointe suggère peut-être dans *le Réel absolu* - expression empruntée à Novalis : « La poésie est le réel absolu. Plus une chose est poétique, plus elle est vraie³⁰ » et serait-ce pour Aragon *les Incipit* du monde ? L'expérience première de cette faculté est de trouver, de voir, de sentir les choses vivantes ou figées, abstraites ou concrètes, là sans être là dans une dimension tellement personnelle qu'elles deviennent nouvelles, des débuts ou la fondation du réel poétique. L'imaginaire rend possible une connaissance approfondie du monde et en même temps de soi. Il ne découvre pas le berger ou le personnage du berger ; il ne rend pas présent le paysage ou le décor. Il ressent et vit profondément ce berger ou ce paysage dans un « je » et une proximité libérés et sources de rencontre entre eux et les mots. On s'éloigne donc de l'indice des choses (concept organisé et donné par d'autres) ou des objets à transformer pour s'ouvrir aux choses elles-mêmes dans leur profondeur, leur désir d'exister avec l'homme, comme dans une relation amoureuse : « tu es mon amour / ma clameur mon brame / tu es mon amour ma ceinture fléchée d'univers / ma danse carrée des quatre coins d'horizon » (« La marche à l'amour » de Miron dans *l'Homme rapaillé*).

29. Dufrenne, *la Perception esthétique*, T.II, page 421.

30. Définition de la poésie de Novalis dans *Romantiques allemands*, Tome I, page 346.

Là, toutes choses sont neuves, uniques, fragiles et réelles (« calme[s] et volupté » comme le dit Baudelaire dans « L'invitation au voyage », *les Fleurs du mal*).

Le poète, qui recourt à l'imaginaire ou qui sait suivre cette faculté créatrice, ressent le monde de façon intime et inconsciente, comme une autre dimension du réel et de lui-même. Il s'approche réellement des choses et de leur vocation qui est de faire vivre l'homme et de le révéler à lui-même, à ses spécificités. Ce ne sont point des liens superficiels qui sont créés, mais des liens qui touchent l'esprit ou l'âme du poète : une existence profonde, essentielle. N'oublions pas que l'imaginaire est fait « du noyau même de notre être » (Hébert, *op.cit.*). Tout se passe dans un lieu intime (d'incubation³¹) où les choses et les êtres se renouvellent telles des naissances ou des nouveautés. Un monde vit dans le poète. Une « sensation d'univers³² » se développe, existant dans l'imaginaire et dans le monde comme un appel. Comme si le « monde [était] chargé d'énergie créatrice³³ » : « Tu viens troubler les fiers desseins / Par des effluves de caresses / Et l'enchevêtrement des tresses / Sur les frissons ailés des seins. » (« Chanson » de Renée Vivien, dans *Cendres et poussières*). L'imaginaire met en œuvre cette rencontre issue du désir de s'approcher du réel et de soi. Il devient une faculté créatrice qui entre en action et présente un monde en nous et un « je » profond à travers des mots, des taches de couleur, des sons, des pas de danse ; c'est « une sorte d'énergie individuelle³⁴. » L'imaginaire exprime des liens intimes et inconscients, un besoin et un désir de se retrouver existant parmi le réel et grâce aux mots. Le poème s'ouvre alors à de multiples zones secrètes, à des rencontres et découvertes inattendues, à des co-naissances et présences nouvelles, à de vastes hypothèses. La fiction de l'imaginaire prend ainsi place dans la création et nous la définissons comme une appropriation d'un monde en soi qui émerge

31. « Drôle de terme que « incubation » ! Pour parler des phénomènes de la créativité [...] » Noël Audet dans *Écrire de la fiction au Québec*, de la page 125 à 131.

32. « J'ai voulu dire que l'état ou l'émotion poétique me semble consister dans une perception naissante, dans une tendance à percevoir un *monde*, ou système complet de rapports, dans lequel les êtres, les choses, les événements et les actes, s'ils ressemblent, *chacun à chacun*, à ceux qui peuplent et composent le monde sensible, le monde immédiat duquel ils sont empruntés, sont, d'autre part, dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste, avec le mode et les lois de notre sensibilité générale. Alors, ces choses et ces êtres connus changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. » Paul Valéry dans *Œuvres*, Tome I, page 1363.

33. Gabriel Germain, *la Poésie corps et âme*, page 215.

34. Paul Valéry, *Œuvres*, « Variété », page 1377.

dans sa nouveauté, comme une relation « ontologique » avec le monde et une voix personnelle qui ne se dissimule plus. Elle ne représente pas une réalité inventée où les choses sont masquées et deviennent des histoires fictives bien modelées. Elle présente un monde inconnu qui dit l'unicité de l'être-au-monde passant par un langage aussi unique. Naissent une première image, un premier chant, un premier monde et non pas une reformulation, une transformation, un remodelage. Un lieu tout intériorisé, enraciné dans l'être et dans sa découverte du monde, s'incarne dans le poème telle une fiction. Celle-ci est une naissance, une nouveauté (tant de premières) dans un langage aussi naissant et neuf (aussi premier) que le monde et l'être présentés. Voici « une perception naissante » (Valéry). Rien n'est précis ; rien n'est donné. L'imaginaire passe par une intuition ou un pressentiment des choses qui se précise peu à peu dans le texte. Cette création ne se fabrique pas, ne se construit pas rationnellement, car elle vient d'un lieu trop flou³⁵ et ne sait pas tout de suite comment apparaître, dans quelle forme et quelle image, dans quels mots et quelle voix. Il y a une co-naissance à saisir : une naissance avec « ce qui pose en son cœur la triple relation de l'homme, de la parole et des choses³⁶. » De là, émergent des voix uniques auxquelles nous revenons toujours. Que ce soit celle de Villon, Labé, Diane Ackerman, Verlaine, Paul-Marie Lapointe, Pierre Morency, de Medjé Vézina ou de Rina Lasnier. Que ce soit celle de lui ou d'elle...

« Ah ! comme la neige a neigé ! / Ma vitre est un jardin de givre » (Émile Nelligan, « Soir d'hiver » dans *Poésies complètes*), « j'écoute la pluie s'endormir dans la neige » (Jacques Brault dans *Moments fragiles*, page 13) : dans ces vers, il y a une parole unique qui prend forme grâce à l'énergie créatrice de l'imaginaire et grâce à l'attention et la disponibilité de l'auteur s'ouvrant à cette parole de l'imaginaire mue ou poussée par des forces inconscientes. Ressortent un ton et un rythme inattendus, des images étranges³⁷, un « je » si profond qu'il s'évoque, se présente et se crée dans de

35. Est-ce ce que tend à dire Valéry lorsqu'il précise qu'« écrire, [c'est] résoudre une nébuleuse interne » ? (dans *Cahiers*, « Poétique », T.II, page 1021)

36. Jacques Garelli, *la Gravitation poétique*, page 51.

37. Le lecteur et la lectrice ont alors l'impression de se trouver dans un univers fictif presque du domaine de la littérature fantastique ou - comme le précise Michael Riffaterre dans *Sémiotique de la poésie* - du domaine de l'humour. Pourquoi ne pas rire à la lecture de « La terre est bleue comme une orange » (Éluard) ? Ce vers pourrait commencer un roman de Lovecraft ou un récit interplanétaire. Il pourrait aussi faire partie d'un « stand up comic » et déclencher de nombreux rires.

multiples voix. L'art permet toute cette originalité, il n'arrête aucune perspective (si la censure morale et sociale n'existent pas, la censure extérieur et intérieur [sorte d'apprentissage] au créateur et à la créatrice - la censure ou les limites psychologiques de l'esprit font partie de la création et évoluent). Le poète écrit alors cette parole en lui comme une œuvre fictive. Quelle est-elle cette fiction ? Elle est imprévisible et étonnante, ne posant pas de masques. Comment pouvons-nous la définir ? La fiction est au cœur de l'imaginaire, elle est la résultante de son expression et de son travail sur les mots : travail de clarté et d'émergence et non pas de rationalisation. Elle doit apparaître, ce que permet l'art, puisqu'il vise à produire un objet. L'imaginaire n'est pas fictif, mais il est la source ou l'essence de la fiction qui se révèle dans une toile, dans un texte, dans une œuvre artistique. Il s'exprime dans l'art et la création présente une intimité ou une relation sensible entre l'homme et le monde : un monde de choses, d'êtres, de sentiments et d'émotions, de souvenirs, de rêves ou de rêvasseries, de présences et d'analogies, de contacts et de rencontres. Un monde de découvertes. Le besoin de créer vient de cet imaginaire « capt[ant] pour les jeter dans une matière les sens secrets des choses et de soi³⁸. » Ces sens secrets ne sont-ils pas fictifs ?

En résumé, la fiction de l'imaginaire se différencie de celle de l'imagination qui invente (sorte de « *phantasia* »), transforme la réalité préétablie par des institutions dominantes et la recrée en forgeant de nouveaux êtres³⁹ et d'autres paysages dans une langue qui rapporte correctement tout cela. Elle ne tire plus une ligne géométrique et métamorphosant les choses de ce monde, elle approfondit ou plonge dans le monde (pour

« La terre est bleue comme un orange »... Pauvre Éluard, sa poésie a tendance à se résumer à ce vers. Je m'adonne ici à cette aberration, mais au moins voici la référence souvent oubliée : « Premièrement », VII, dans *l'Amour la poésie*.

38. Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, page 89.

39. Nous croyons aussi que lorsque l'écrivain-e affirme que le personnage qu'il-elle a d'abord prévu ou inventé devient maître de lui-même ou du cours du roman, ceci est dû à une habitude de travail mettant en mouvement l'imagination, à une sorte de prévision intrinsèque de l'histoire racontée, alors que le personnage issu de l'imaginaire est porteur d'un centre humain, d'une pulsion vitale. Pour mieux expliquer cela, il faudrait comparer des personnages qui ne sont là que comme des fioritures, des jeux, des distractions et d'autres qui laissent le lecteur dans un doute existentiel puisqu'ils ont changé leur perception du réel, renouvelé le contact au monde, créé une faille (et je pense aux héros de la « La chute de la maison Usher » de Poe). Ces personnages nous mènent dans quelque chose de plus profond, dans un art plus bouleversant. Comme le dit Woolf, nous avons envie « d'en finir avec ces demi-réalités, ces approximations, de cesser de chercher les nuances de détail dans le personnage et de savourer la forme plus abstraite, la vérité plus pure de la fiction. » (*l'Art de roman*, page 156). Plus abstraite, car moins évidente ; plus pure, car allant chercher un contact privilégié, profond avec les choses et l'être. C'est ça la fiction de l'imaginaire.

Reverdy, le poète est un plongeur ; pour Anne Hébert, le poète est un sourcier). Elle se glisse dans et parmi les choses comme s'il existait un horizon vertical. Cette fiction investit le monde tout en dévoilant une intimité profonde et inconsciente avec l'homme. Ce désir de faire œuvre de fiction est un désir de se mettre au monde et de prendre sa parole. Une vie intérieure plus ou moins obscure est mise à jour grâce aux mots et à leur mouvance, leur « aura d'associations, phoniques, grammaticales, lexicales ou sémantiques⁴⁰. » Grâce à l'apparition de leurs figures de rhétorique et surtout grâce à une grande liberté.

La fiction issue de l'imaginaire naît et se développe comme un monde où les choses, l'être et les mots s'unissent et se réunissent, se complètent et se révèlent dans le poème. Écrire devient créer un dialogue à trois qui prend sa source ou son essence dans l'urgence de se dire, soit d'exister. L'imaginaire réconcilie l'être avec ce qui l'entoure, avec un « je » inconscient et ayant la force de vivre, avec sa parole et la parole profonde des lecteurs et lectrices :

Poésie réconciliation : hier, aujourd'hui, demain ; ici et là ; toi, moi, lui, nous tous ensemble. (Paz, *l'Arc et la lyre*, page 384)

Et cette réconciliation nous est livrée dans une langue qui s'accorde au rythme du monde et au rythme de l'être, comme une possibilité de les « capter » et de les mettre en œuvre.

La fiction poétique sera voix et parole, un mouvement venant du centre de l'écrivain-e où se créent des champs magnétiques ou des vases communicants⁴¹ entre le réel, le poète et les mots. La fiction sera mélodie et images épiphoniques⁴² d'un être-au-monde. Elle se révèle dans les mots, s'ouvre à un microcosme unique, parce que la voix intime du poète se livre. Un nouvel espace est proposé, celui du texte, reflétant de multiples « je » et créant diverses paroles poétiques. Quel est cet espace que nous disons fictif ? Quels sont ces « je » ? Et ces langages de fiction ?

40. Molino, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, page 115.

41. *Les Champs magnétiques* : premier ouvrage surréaliste de Breton et de Soupault, 1920 ; *les Vases communicants* : Breton, 1932.

42. « *Epiphaniaos* (adj. du grec *épiphanía*) : « qui apparaît », de la famille de *phainein* « faire briller ». Terme du vocabulaire religieux, *épiphanie* désigne (fin XII^e s.) la manifestation de Jésus enfant aux rois mages [...], *épiphanie* signifie par retour à l'étymologie « manifestation de ce qui était caché » (*DHLF*).

3.

L'espace fictif

L'imaginaire crée une proximité de l'écrivain-e avec les choses qui est d'abord une impression. Ce contact sensible, vécu silencieusement, a lieu en l'homme - sorte de « réalité psychique¹ » et d'inconscient meublé par une rencontre entre l'homme et le monde. Il sera découvert par le mouvement de l'imaginaire. Faculté qui investit profondément le créateur et rend présent cet espace caché grâce à une parole nouvelle et « ouverte » ou s'ouvrant à cette proximité. Celle-ci s'éloigne de la réalité, elle fait appel à un autre monde que nous appelons réel et qui se dévoile, dans le poème, tel un espace fictif.

Le mot « réalité » « correspond à "vie réelle", par opposition au rêve, au désir, à la fiction² », à l'idéal. Il nous renvoie à la « chose telle qu'elle est » (*ibid*), à tout ce qui est commun, c'est-à-dire à ce monde de tous les jours qui nous entoure, nous englobe, nous sécurise par sa soi-disant normalité. La réalité est définie, organisée par des instances sociales ou des pouvoirs politiques. Elle rassure puisque cet horizon commun nous permet de bien fonctionner en posant des gestes prévisibles et connus. Nous nous regroupons dans la réalité, nous nous retrouvons ensemble ; nous tentons de percevoir un monde partageable : l'objet³ se conceptualise et devient, dans un accord commun, ce qu'il doit être. « Un arbre est un arbre » : cette tautologie évite de se poser trop de questions sur la présence de l'arbre. Il y a une forme d'autorité dans cette manière radicale de nommer les choses et de s'emparer du monde. Or, même si nous nuançons cet arbre tel un chêne, un érable ou un peuplier, nous l'enfermons d'autant plus dans un concept

1. Voir l'article sur l'imagination-l'imaginaire dans l'*Encyclopædia universalis*.

2. Voir l'article sur « réalité » dans le *DHLF*.

3. « L'objet, pour un philosophe, depuis la révolution scientifique de Galilée et de Descartes, est la chose réduite à sa dimension mesurable quantitativement donnée par la formule mathématique, les mesures physiques et chimiques. » (dans Garelli, *l'Entrée en démesure*, page 63). L'objet ne se veut donc point mystérieux ou porteur de mystère. En outre, « ce que le concept contient [...], c'est, suivant l'expression d'Hamilton, un caractère d'universalité potentielle. » (Sartre, *l'Imagination*, page 33)

géré et ne pouvant se contredire. Il n'y a pas de place pour un univers se multipliant sans cesse, se découvrant indéfiniment comme le fait le contact du poète avec l'arbre. Dès qu'une place obscure ou nouvelle apparaît, un mot la nomme ; une science s'en empare. Dans notre quotidien, on tend à la normalisation et à un certain ordre équilibrant.

Sur la réalité se glisse, en général, peu de surprises. Il y a une uniformité et peu de proximité à découvrir. Nous oublions souvent notre sensibilité et notre attention envers le monde. La réalité va de soi. Elle est rationalisée, banalisée et apprise, ce qui rejoint la définition des fictions légales tel que présentées dans *le Robert*. Elle ne nous étonne plus et nous ne l'interrogeons plus. Nous restons sans émotion à cause de la trop grande habitude que nous avons d'elle. Dans cette inertie et cette fixité, la réalité devient « plate comme un trottoir⁴ » ; « L'homme retrouve sa défaite : le quotidien⁵. » Alors, l'imagination tente de changer cette perception si ennuyeuse en inventant ou fabriquant d'autres horizons. Cette faculté prendra l'arbre pour en faire une chose ouverte remplie de potentialités, acceptant n'importe quelle manipulation ou transformation. Son travail est de casser le train-train quotidien, d'établir un contact différent avec le monde pour, comme l'écrit Merleau-Ponty, qu'« un de mes visibles se fa[sse] voyant. J'assiste à la métamorphose⁶. » L'arbre devient une image inventée, une perception renouvelée, une représentation de la réalité qui, si nous voulons y avoir accès, nécessite une matérialisation que nous retrouvons dans l'œuvre d'art. Cette expérience du monde, en refusant de s'en tenir à la stricte proximité quotidienne, propose en fin de compte des fictions qui équivalent à de simples jeux d'imagination, ce que Pavel nomme des actes de « faire-semblance⁷ », révélés dans l'art. Celui-ci manifeste ou exprime des rapports étranges avec le monde, ce qui crée « des ensembles nouveaux ou "fictions"⁸ », soit des proximités inventées. Or, est-ce le cas de l'imaginaire puisque nous avons précisé que cette faculté ne posait pas de masques sur la réalité, mais, bien au contraire, tentait de s'en approcher, de l'approfondir, de la ressentir tellement qu'un réel se révélait comme une touche personnelle

4. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, page 59.

5. Henry Michaux, « L'insoumis » dans *Lointain intérieur*, à la page 67.

6. Merleau-Ponty, *Signes*, page 23.

7. *Univers de la fiction*, page 114.

8. Jean-Paul Sartre, *l'Imagination*, page 38.

ou un reflet de l'existence du poète ? Quel est ce monde dévoilé par l'imaginaire ? Quelle proximité s'établit ?

Tout se passe dans une intimité profonde. Tout commence par une attirance ou une disponibilité envers le monde qui se change en contact avec soi-même. Tout devient une façon particulière d'atteindre le réel dans ce qui existe vraiment pour nous. Lorsque nous nous approchons réellement des choses, nous prenons conscience⁹ (émotivement, sensuellement¹⁰) d'une nouvelle proximité avec le monde. De là l'importance d'une proximité relâchée, inaliénable ou libérée¹¹. Le réel naît de cette expérience sensible et plus ou moins consciente où s'éveillent le monde et son occupant. Dans le poème est créé un lien qui n'est pas hors du monde ni hors de l'homme. Il réunit ces deux inséparables en même temps ou en concomitance dans une impossible « fixité de l'azur¹². » Le poème ne détruit pas la réalité qui demeure comme une horizontalité oubliée ou délaissée, il propose un horizon personnel. S'imposent un aller vers un monde plus émouvant que la réalité et

9. « Il n'existe en somme que des choses : ces choses entrent en relation les unes avec les autres et constituent ainsi une certaine collection qu'on appelle *conscience*. » (Sartre, *ibid.*, page 17).

10. « L'homme est un mixte, comme dit Aristote, une pensée étroitement unie à un corps. Pas une pensée qui ne soit entachée de corporel. L'idée cartésienne d'une pensée pure, c'est-à-dire d'une activité de l'âme qui s'exercerait sans le concours du corps, est une hérésie orgueilleuse. » (Sartre, *l'Imagination*, page 31)

11. Dans *les Mots et les choses*, Michel Foucault précise que cette proximité n'est pas au XX^e siècle ce qu'elle était au XVI^e. L'être humain vit différemment sa relation avec la réalité, ce qui transparaît dans l'expression ou la figuration du monde fictif. La proximité change et influence autant l'imagination que l'imaginaire se matérialisant de façon plus ou moins imposante et évidente. Les mots s'organisent dans cette rencontre plus ou moins normalisée, dirigée ou libérée entre le créateur-la créatrice et le monde. La poésie devient alors parfois un lieu rationnel et classique et d'autres fois un éclatement surréaliste (nous pourrions parler de proximité imitative au XVI^e, représentative au XVII^e, illimitée à la fin du XIX^e jusqu'à nos jours et lorsque cette proximité est sans cesse rangée ou ordonnée comme au XVIII^e, l'imaginaire disparaît et la poésie aussi). De nombreux gens de lettres ont réfléchi à cette proximité, en employant le mot comme tel ou en le suggérant dans leur propos. Heidegger parle de proximité de souci : souci de l'être-dans-le-monde, de son appartenance et de sa familiarité avec les choses qui l'entourent, ce qui devient une « proximité essentielle » dans *Approche de Hölderlin* (page 54). Rimbaud se réfère, lui, à une proximité divulguée par le « dérèglement de tous les sens » (dans la lettre à Georges Izambard, 13 mai 1871). Dans *Crise du vers*, Mallarmé suggère une proximité pure qui implique « la disparition élocutoire du poète ». Ainsi, grâce à l'initiative des mots comme langage délié et vivant, le texte se libérera d'une organisation rationnelle et d'un discours transmettant une idée, un message, « un reportage » strict et réglé. Le « dire, avant tout, rêve et chant, retrouve[ra] chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité ». Le poème se mondialise (monde de langage). Le Clézio exprime, lui, une proximité extatique ressentie profondément :

Dans l'éclairage du jour, dans la lueur éblouissante de midi, quand le soleil paraît si sûr et si vivant, le masque de ce qui n'est pas né est visible, comme un paysage tremblant à travers un rideau de brume. Mais ce n'est pas un masque. C'est le vrai visage du monde [...].(dans *l'Extase matérielle*, de Le Clezio, page 21)

12. Paul Valéry, *Œuvres*, « Variété », t.I, page 757.

une union de l'homme avec les choses¹³ : « je suis parmi elles et [...] elles communiquent à travers moi comme chose sentante¹⁴. » L'arbre n'est plus un concept ou une sorte de généralité froide et sans dessein. Un nouveau lien s'installe entre lui et l'homme ; le poète en prend conscience dans une écriture inspirée par l'imaginaire. L'écrivain-e sera touché-e par une connaissance « réelle » et non pas par une idée vraie ou fausse du monde, par une manipulation de celui-ci.

Je sors, il fait beau : la lumière colore les maisons, souligne avec délicatesse les contours des objets, l'air est, tout à coup - début de printemps - vaguement parfumé, ondoyant, léger. Tout ceci se rapporte aussitôt, docilement, à l'objet, offrande de lui, à lui, quelque chose de plus : un mouvement secret anime les choses, les porte, aussi bien, ce mur coloré est son visage, ou : quelque chose bat dans cet espace qui vient vers moi, talus qui est apparemment fixé dans cette forme, mais faisant signe en même temps à travers elle, toutes les formes sont traversables [...] (Jacqueline Risset, *Petits éléments de physique amoureuse*, page 15)

Une attirance s'établit ; l'arbre devient une image nouvelle (dans les mots), un réel profond, une présence sensible où l'homme trouve sa propre présence et se découvre. Car « c'est en s'éveillant au monde, c'est en saisissant obscurément quelque secret substantiel des choses que l'âme de l'homme se saisit obscurément d'elle-même¹⁵. » Se forme une relation nouvelle, un rapport qui n'est pas quotidien, parsemé d'étrangeté puisque tout se passe dans les choses et dans l'être comme un appel intrinsèque éveillant à la fois l'être humain dans son mystère et un réel caché. Plus rien n'est préétabli : homme et monde (comme le croit Octavio Paz dans *l'Arc et la lyre* à la page 65 ; comme l'a cru, bien auparavant, Aristote : la nature était un tout animé, un organisme vivant). Un univers imprévisible fusionne à un être nommé Baudelaire, Verlaine, Vivien, Picard... L'individu découvre alors son existence sensible et originale¹⁶.

13. N'est-ce point cela qui crée la dimension symbolique en art ? Le symbole étant défini comme « un signe de reconnaissance, à l'origine un objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; on rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été contractées » (*Dictionnaire historique de la langue française*). L'homme semble être l'hôte des choses du monde et celles-ci semblent être l'hôtesse de l'homme ; ils se réunissent grâce à l'imaginaire et présentent leur union dans le poème : l'évoquent fictivement.

14. Maurice Merleau-Ponty, *le Visible et l'Invisible*, page 153.

15. Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, page 124.

16. De là, nous pourrions employer l'expression de phénoménologie ontologique, ce qui nous semble un peu lourd. Néanmoins, notre réflexion porte sur l'accord de ces deux termes.

Or, cette proximité fusionnelle est possible parce que l'imaginaire investit une relation intense entre l'être et le monde. Il crée un mouvement. Il y a comme des va-et-vient ou des interactions proposant réciprocitys, échanges et découvertes entre ces deux entités. Cette relation sera toute intérieure, toute subjective, tellement secrète et inconsciente que chaque individu semble posséder une proximité différente. Elle ne sera pas dirigée puisqu'elle est intrinsèque à l'homme. Certains y seront attentifs. Le poète a besoin de s'approcher de son propre réel et cela se fait en lui, par le biais de l'imaginaire qui affine le contact de l'individu avec le monde. Ainsi « La poésie n'est pas, dans notre expérience de tous les jours, un monstre sans lien avec quoi que ce soit¹⁷. » Un tel contact original avec le monde permet au poète de saisir l'originalité de sa langue, de ses images, de sa parole :

Ralentie, on tâte le pouls des choses ; on y ronfle ; on a tout le temps ; tranquillement, toute la vie. On gobe les sons, on les gobe tranquillement ; toute la vie. On vit dans son soulier. On y fait le ménage. On n'a plus besoin de se serrer. On a tout le temps. On déguste. On rit dans son poing. (« La ralentie » d'Henri Michaux dans *Plume*, page 41)

L'imaginaire révèle donc ce que le poète ressent, c'est-à-dire de nombreuses possibilités d'habiter le monde et les choses tel un prolongement de lui-même : « son double ou une extension de sa chair¹⁸. » Il le révélera, car ce contact est mystérieux et inconscient. Inspirera les mots pour qu'ils donnent formes à ces nouvelles proximités, fusionnelles entre l'être et le monde. Ne les inspirera pas de façon rationnelle puisque l'imaginaire est une proximité cachée et voilée. Les mots tenteront de révéler un être-au-monde¹⁹ ; il faut une révélation, autrement tout reste silencieux et muet, dans un lieu intérieur (un noyau²⁰), comme « le secret de sa chair²¹. »

17. Jean Paulhan, *Clef de la poésie*, page 23.

18. Merleau-Ponty, *le Visible et l'invisible*, page 152.

19. Il semble que dans ce contact intime de l'homme avec le monde il y ait une quête de « l'être en tant qu'être » (Aristote). Or, cette ontologie part d'un désir de se voir exister dans un monde qui nous est propre, qui ne disparaît pas sous des apparences vaines menant à la disparition ou l'amoindrissement de ce que nous sommes.

20. Nous pouvons ici faire allusion à l'orphisme, car il semble que l'homme tente de se rapprocher du réel et que le réel va vers l'homme, il y a comme un double mouvement qui désire une rencontre ayant lieu dans l'imaginaire - sorte de centre humain, de noyau. Or, la cosmogonie orphique se base sur l'image de l'Œuf qui représente « la plénitude de l'Être », « le symbole de vie, image du vivant achevé et parfait », « origine de tout ». Cet Œuf primordial, est-ce ce que tend à être l'imaginaire ? De plus, Éros est également fort important dans ce « système de pensée » puisqu'il concilie, unifie toutes formes de contraires et toutes sortes de tension. Or, dans cette relation entre l'homme et le réel que nous tentons d'expliquer, il semble y avoir une sorte d'attraction, de désir de rencontre, un éveil à la fois de l'émotion et de la sensibilité. Semble se développer

Imaginaire et création se fusionnent et se découvrent en même temps, dans un acte d'écriture qui est libéré et qui s'ouvre à de multiples possibles et non plus à des messages rationnels ou distrayants à faire passer. Possibles se créant et se concrétisant parce que le poète (et certains prosateurs aussi) accepte d'écrire une parole secrète et parfois troublante. Ils prennent racine dans les mots grâce à un « dynamisme créateur, [une] amplification "poétique" de chaque image concrète²² » qui réunit l'être au monde. Les mots, les sons, les images rejoignent analogiquement ce que tend de mettre à jour l'imaginaire. Tout un travail d'analogie révèle une connaissance inhabituelle du monde et de l'homme, des « impressions sensibles » naissantes ou « renaissantes²³. » Prend forme la fiction poétique comme une « lumière de l'image²⁴ », un rythme étrange, un vocabulaire qui crée l'être-au-monde. Naissent une pluralité de mondes possibles, des mystères, des proximités nouvelles. Du mouvement de l'imaginaire ressortent des premières, des créations, des nouveautés engendrées par une connaissance particulière et correspondant à la fiction poétique.

Du rapport avec le réel se dégage une connaissance de l'imaginaire où tout demeure profondément mystérieux. Une rencontre avec les choses hante l'homme. Elle est vécue immédiatement comme quelque chose de neuf, transportant tout ce qu'a vécu l'être ou tout ce qu'il a manqué de vivre et qu'il a vécu inconsciemment. Elle est présente, passée, là sans être là, mais ce qui est certain c'est que, pour la première fois, l'homme dépasse le quotidien et les mots d'une existence apprise :

Tout d'un coup, c'était là, c'était clair comme le jour : l'existence s'était soudain dévoilée. Elle avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine était pétrie dans l'existence. (Sartre, *la Nausée*, page 179)

Cette première fois est un rapport de connaissance où « coexistent alors activement le réel et la subjectivité [nous reviendrons à cette subjectivité à la

un espace commun entre deux entités comme un nid intime ou une harmonie amoureuse. Cet être au monde semble posséder un imaginaire amoureux. (voir l'article sur l'Orphisme dans l'*Encyclopædia universalis*)

21. Maurice Merleau-Ponty, *le Visible et l'invisible*, page 153

22. Gilbert Durand, *l'Imagination symbolique*, page 76.

23. « C'est ainsi que Spinoza et Descartes expliquent la fiction. » dans Jean-Paul Sartre, *l'Imagination*, page 157.

24. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, page 51.

section suivante], le monde et le tout de l'âme²⁵. » Comprendons bien que connaître ainsi n'est point connaître intellectuellement, rationnellement, logiquement. « Voilà une connaissance bien différente de ce qu'on appelle couramment connaissance ; une connaissance qui n'est pas exprimable en idées et en jugements, mais qui est plutôt expérience que connaissance²⁶. » Expérience singulière d'un imaginaire allant vers le réel des choses, le vivant, l'habitant et l'emmagasinant. L'imaginaire devient alors à la fois une faculté qui rapproche l'homme du réel et un lieu d'incubation auquel le créateur-la créatrice va donner vie - vie fictive. Dans cette nouvelle proximité, l'homme est touché (ce que Maritain appelle « connaissance-émotion » précédée d'une « connaissance-expérience ») et se découvre comme un être venant au monde en même temps qu'il vit le monde : « Pon naquit d'un œuf, puis il naquit d'une morue et en naissant la fit éclater, puis il naquit d'un soulier » ; « Il naquit d'un zèbre, il naquit d'une truie, il naquit d'une guenon empaillée, une jambe accrochée à un faux cocotier et l'autre pendante²⁷ ». Cette « connaissance-existentielle²⁸ » où « la substance de l'homme » « en recevant et souffrant²⁹ les choses, [...] en s'éveillant au monde [...] s'éveille à elle-même³⁰. »

Cette connaissance se colore d'« une sensation d'étrangeté qui est étonnement devant une réalité quotidienne qui soudain se révèle comme ce qui est le jamais vu³¹. » Elle est extraordinaire non pas dans son ampleur ou dans sa grandiloquence, mais dans sa subtilité, dans sa délicatesse, dans son évanescence entre l'homme et son réel. Naîtra alors ce bruit de vagues, le même bruit si différent à l'oreille de Rina Lasnier et de Virginia Woolf, éveillant des univers intérieurs variés, des sensibilités toutes autres qui ressentiront la pression de l'eau ou la présence de l'écume de telle ou telle manière. Ici, quelqu'un-e traverse un chemin et sent les cailloux rouler sous

25. Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, page 136.

26. *Ibid.*, page 89.

27. « Naissance » de Michaux dans *Plume précédé du Lointain intérieur*, page 126.

28. L'imaginaire semble donner cours à une triple connaissance : « connaissance-expérience et connaissance-émotion, connaissance-existentielle » (dans *Situation de la poésie*, page 115).

29. Le mot « souffrant » nous paraît parfois adéquat et d'autres fois carrément exagéré, carrément banal et porteur d'une conception fautive de la relation de l'homme avec les choses. N'y a-t-il pas souvent énormément de plaisir de se découvrir comme un être unique qui pose son regard sur un réel tout à fait original et nous appartenant dans une intimité réconfortante ?

30. *Ibid.*, page 88.

31. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 167.

ses pieds comme « une tonification de la vie³² » et du poète. Ce chemin devient une connaissance intrinsèque (soit de l'imaginaire) qui a su « trouver de l'inépuisable » (du réel) « au fond du défini³³ » (la réalité). Or, cette connaissance - fusionnelle entre l'homme et le réel - « n'aboutira qu'en étant créatrice³⁴ » - fusion avec un troisième élément : le matériau artistique. N'est-ce point ce contact singulier avec le monde que l'on ressent à travers l'art qu'il soit scriptural ou pictural ? N'est-ce point parce qu'il fait partie de lui ou d'elle mystérieusement et inconsciemment qu'il-elle a « besoin de [le] dire et de [le] manifester³⁵ », a envie de le partager ? La création ne se laisse-t-elle pas bercer par ce que l'imaginaire « connaît comme inconnu, et non pour connaître, mais pour produire³⁶ ? » La poésie n'est-elle pas « prise ou saisie³⁷ », soit connaissance, de cette expérience singulière d'un être qui s'enracine dans le réel ? Expérience devenant fiction ou connaissance fictive lorsqu'elle se révèle dans l'art.

Nous pourrions affirmer, aussi naïvement que Willem, que « le poète est un écrivain qui *voit* ce que ne voit pas le commun des mortels, qui *sent* avec plus d'intensité que ses semblables, qui *imagine* des choses en-dehors de la brutale réalité et des mesquines préoccupations de la vie courante ; c'est un homme qui s'élève au-dessus des autres par ses idées, qui est, en effet, épris d'un idéal³⁸ », mais nous n'y croyons pas. Nous croyons simplement que les poètes se tournent vers le monde et vers eux. Ils se rapprochent de leur imaginaire et s'habituent à sa présence pour prendre « le chemin des choses³⁹ » tel un écho d'eux-mêmes que le langage révélera parce qu'il est devenu comme une matière qui se modèle librement, qui se permet des mondes. Résonnent la voix de Baudelaire : « Je suis fondu avec le monde au point que les choses pensent par moi » et celle de Rimbaud : « Je suis au monde », ce qui revient à dire « Nous sommes le monde qui se pense », « Le monde est au cœur de notre chair⁴⁰. » Toutefois, ils n'ont pas besoin

32. Expression relevée dans Gaston Bachelard, *la Poétique de l'Espace*, page 10.

33. Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, page 146.

34. Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, page 88.

35. *Ibid.*, page 85.

36. *Ibid.*, page 136. Et je complète par cette autre citation de Maritain (page 86) : « L'activité d'art n'est pas de soi une activité de connaissance, mais de création ; ce qu'elle vise, c'est de faire un objet [...]. »

37. *Ibid.*, page 134.

38. *Genres lyriques*, page 12.

39. Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, page 114.

40. Maurice Merleau-Ponty, *le Visible et l'invisible*, page 179.

d'avoir vu l'Égypte pour nommer le Nil qui coule en eux. Il suffit d'une vague image qu'ils sauront habiter. D'une odeur, d'un vent, d'un chant étrange... D'une rencontre d'abord sensuelle, ensuite émotive pour devenir enfin une existence poétique : résurgence de l'imaginaire comme si Égypte devenait le mot-noyau⁴¹ appelant d'autres mots jusqu'à l'apparition du poème égyptien⁴². « Les sentiers de la création⁴³ » s'ouvrent tout en dévoilant une connaissance du monde inhabituelle que j'appelle fiction, présente uniquement dans l'art, car prenant forme dans le matériau artistique. La fiction « se rapport[e donc] nécessairement à ce qui n'est pas, et s'oppos[e] non moins nécessairement à ce qui est ; en outre, chose curieuse, c'est ce qui est qui engendre ce qui n'est pas, et c'est ce qui n'est pas qui répond constamment à ce qui est...⁴⁴ » Et Breton, dans le *Premier manifeste du surréalisme*, répète cette description de la fiction donnée par Valéry : « par un chemin qui « est » [...], on accède à ce qu'on prétendait qui « n'était pas » (page 82).

En résumé, nous croyons que « Toute poésie cherche la présence⁴⁵ » ou à donner présences et que ces présences révèlent un être-au-monde qui se découvre unique et saisi d'une expérience singulière, d'une connaissance si imprévisible que la création devient autant de premières et de naissances que de fictions. « Dès lors, « être voyant » n'est pas fuir [ou transformer] notre condition existentielle, mais l'approfondir et par l'opération de la constitution du dire poétique, la révéler⁴⁶. » La définition même du mot *versus* établit cette vision profonde. Vers désigne le fait de tourner la

41. Mot-noyau correspond à « la matrice » du texte chez Michael Riffaterre (*op.cit.*, page 39), mais ce terme n'est pas très explicite. En linguistique, c'est « une structure simplifiée dont on peut faire varier les termes » (*Le Robert*), une sorte d'épuration ou de jeu avec les mots qui va permettre de retrouver le centre du poème, soit la source des champs isotopiques. Une sorte d'arbre généalogique facilement repérable et facilement déracinable... La matrice représente également un moule qui permet de reproduire un objet en mille copies. Le poème s'oppose totalement à cela. Noyau, centre caché et essentiel, fondamental à la croissance de l'arbre et du fruit. Noyau de la terre, noyau de l'être, noyau de la parole qui permet au poète de sentir ses mots et aux lecteurs, lectrices, de participer à ce langage qui se découvre. C'est le centre qui donne vie et qui diffuse la force de vivre et d'écrire

42. Il y a Égypte, Nil ou hippocampe. Ces mots révèlent tout un imaginaire personnel. « Hippocampe », juste ces quatre syllabes suggèrent l'image du cheval d'eau ; vu pas vu, les mots créeront un réel qui touche le poète. Comme une mémoire, un rythme insidieux éveillent un désir d'écrire. Des mots et des images se présentent sous l'alchimie des mots : Égypte, Nil, hippocampe, etc.

43. Titre d'une collection de livre qui réunit des réflexions sur l'art. On peut y retrouver *l'Arrière pays* d'Yves Bonnefoy, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* d'Aragon, *l'Empire des signes* de Barthes, et bien d'autres titres.

44. Paul Valéry, « Variété », *Œuvres*, tome 1, page 1387.

45. Antonio Ramos Rosa, *le Dieu nu(l)*, page vii.

46. Jacques Garelli, *la Gravitation poétique*, page 114

charrue au bout du sillon. Le poète fait plus que de creuser le sol, il tourne comme s'il voulait atteindre un centre terrestre, un imaginaire des choses, un secret, « une énigme⁴⁷ » qui deviendra la fiction dans le poème : qui est et qui n'est pas, là sans être là. Anne Hébert précise qu' : « Écrire un poème c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché. Un peu comme une source souterraine qu'il s'agirait d'appréhender dans le silence de la terre. Le poète est une sorte de sourcier » (dans « Écrire un poème »). Ainsi, l'imaginaire tente d'éveiller tout un réel en latence et en même temps s'éveille le poète : « C'est l'inconnu qu'on porte en soi : écrire, c'est ça qui est atteint. C'est ça ou rien⁴⁸. » La fiction, c'est cet inconnu ou cette co-naissance du monde et de soi. Le poète écrit ce « contact nouveau [...] avec l'intimité des choses, un pressentiment de rapports inconnus⁴⁹. »

Le poète prend de conscience⁵⁰ du monde qu'il habite et l'appréhende dans les mots comme une présence fictive puisque là sans être là. Le poète présente, il ne représente⁵¹ pas, c'est-à-dire qu'il ne présente pas à nouveau une réalité transformée, comme la fiction de l'imagination. Il ne décalque pas, ne moule pas sur ; il ne re-formule pas. L'œuvre d'art n'est pas une imitation « sophistiquée » de la réalité ou alors, comme Garcia Bacca l'explique dans son introduction à la *Poétique*, il faut redéfinir l'imitation poétique inspirée par l'imaginaire, puisqu'elle « ne copie rien, sera un objet original et jamais vu, ou jamais entendu, comme une symphonie ou une sonate⁵². » En fait, en art, l'imitation ou le réalisme n'existe pas, car il origine d'une transformation de la réalité ou d'un profond réel. Même dans

47. Gérard Desson, *Introduction à l'analyse du poème*, page 70.

48. Marguerite Duras, *Écrire*, page 64.

49. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, page 245.

50. La prise de conscience est « « comme une sorte d'éclairage qui projetterait la lumière sur des réalités jusqu'alors obscures, mais sans rien y changer d'autre (de même qu'une lampe de poche allumée en un recoin quelconque rend brusquement tout visible sans modifier quoi que ce soit dans les positions ou les relations des objets) » (Piaget, 1971, page 45). Bien au contraire, l'éclairage est redistribution des éléments constitutifs, structuration, et atteint la nature même de l'objet visé. Ce que le psychologue appelle la prise de conscience correspond, dans le secteur précis qui est le nôtre, à l'actualisation poétique [...] » dans *Linguistique et poétique*, de Daniel Delas et Jacques Filliolet, page 184. La prise de conscience transforme notre contact avec les choses et permet de ne plus toucher à l'objet comme il l'était avant.

51. Représenter : ce mot revient souvent dans les études sur la poésie : « L'image comme représentation » dans *Poétique des textes* de Jean Milly (page 232). L'image est une présentation, ainsi que le poème : il « ne peut se contenter d'être une représentation ; [il] doit être une présentation » (Pierre Reverdy, *Autres écrits sur l'art et la poésie*, page 133). Présentation de petits éléments fictifs divers et variés qui s'expriment librement et créent le style poétique.

52. Dans Octavio Paz, *L'Arc et la lyre*, page 81.

les œuvres les plus descriptives, une présence fictive se dévoile tributaire d'un imaginaire qui a su percevoir au-delà des choses établies. En peinture, si nous comparons les toiles d'Andrew Wyeth ou de Colville avec celles de Hiëronymus Bosh ou de Léonor Fini, les premières donnant l'apparence de la réalité sont peut-être beaucoup plus fictives que les autres peignant l'irréel ou le fantastique, le merveilleux. Colville, cet hyperréaliste, ne décalque pas ; il n'imité pas même s'il part de photographies comme modèles ou s'il prend des mesures en vue de tracer les meilleurs perspectives possibles. Il crée une étrange image entre *ce qui est* et *ce qui n'est pas*. Revient également à la mémoire ce tableau de Magritte, « la trahison des images », qui fait toujours sourire. Il s'agit du dessin le plus précis possible (tant dans sa forme, l'aspect de sa matière et sa couleur) d'une pipe et, en dessous, le peintre a inscrit : « Ceci n'est pas une pipe. » Magritte a raison : de l'objet concret à la toile, il y a tout un monde à investir et un geste à poser, celui de la création. Il faut d'abord voir la pipe et la ressentir comme si elle était toute une « sensation d'univers » (Valéry). La pipe devient une expression spécifique, individuelle et régénératrice d'une fiction artistique. De plus, Magritte, en écrivant : « Ceci n'est pas une pipe. » semble suggérer que les mots sont également des choses à découvrir. Un matériau à ressentir qui dépasse le sens précis des mots ; sens qui présente cette pipe hyperréaliste, car elle n'est évidemment pas une pipe ! Pour la première fois, cette pipe et cette phrase s'imposent comme des créations malgré leur exactitude et leur réalisme. Nous découvrons un objet unique et une phrase exceptionnelle : ses liaisons et la redondance des « p » (« pas une pipe »), le « pas » qui appuie le milieu des mots, le « Ceci » tout rond dans sa forme et opposant ses voyelles au dernier mot (ceci et pipe) et les deux « n » comme des vagues ou les bosses du chameau. Nous voyons aussi le pas négation et le pas qui marche, le n'est verbe et le nez. La majuscule prétentieuse et le point tache d'encre : néant. Nous voyons l'apostrophe comme un clin d'œil ; nous ressentons toute la vie ou la présence artistique de ces mots.

« C'est cela que j'appellerai vivre en poésie : prolonger le réel non pas par du fantastique, du merveilleux, des images paradisiaques, mais en essayant de vivre le concret dans sa vraie dimension, vivre le quotidien dans ce qu'on peut appeler - peut-être - l'épopée du réel⁵³. » Vivre en poésie,

53. Eugène Guillevic, *Vivre en poésie*, page 10.

c'est nommer (ou « transnommer » selon Juarroz) un réel personnel et original qui prend forme dans une voix aussi personnelle et originale, car intime à un poète. Les mots vont révéler cette voix, et nous verrons plus tard comment ils y parviendront, dans quelles conditions. Ce qui semble évident, c'est qu'un tel être-au-monde éloigné d'une perception quotidienne, rangée, normalisée ne pourra point utiliser un langage conceptuel. Il devra s'ouvrir à une relation différente avec les mots en vue de dévoiler une connaissance sensible et inhabituelle⁵⁴ du réel et de soi, une nouvelle proximité - toute inconsciente dans les mots ou à travers une couleur, une note de musique, un pas de danse. Vivre en poésie, c'est actualiser un « discours du monde qui s'identifie[ra] à son propre déroulement, à sa genèse incessante⁵⁵. » C'est rendre présent le secret d'une parole se créant dans la métaphore, la métonymie, la synecdoque, l'oxymore ou l'hypallage. Dès lors, la fiction poétique présente des secrets et « rien ne pèse tant qu'un secret » (La Fontaine). L'emportement lyrique ou l'expression de soi livrera ces secrets, sans retenue. L'être-au-monde se dévoile comme des fictions secrètes.

Ici, même si nous nous concentrons sur le réel, même si nous tentons de préciser quel est ce monde qui touche le poète et l'éveille tout en prenant racine dans l'espace fictif du texte, ces trois entités : mot, choses du monde et créateur/créatrice sont indissociables. Elles forment le noyau poétique. Si le poète n'existe pas, il va sans dire que la poésie ne se fait point. Si les mots s'absentent, il n'y a pas de texte : pas de réel là sans être là et pas d'être au monde. Pas de ce « je » auquel nous nous attardons maintenant.

54. C'est pour cela que la poésie est une quête heuristique qui va sans cesse vers les choses (qui ne sont pas juste des objets, mais toutes entités possibles), au lieu de réduire son expression à une interprétation de ces choses, à un but précis (comme le veut l'herméneutique). Elle n'est pas non plus hermétique, mais elle demande au poète de se préoccuper de la réalité pour investir un lieu plus profond (le réel), ce qui occasionnera d'étranges rencontres.

55. Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, page 38.

4.

La fiction et ses voix imaginaires

Je suis le feu qui danse à l'âtre délaissé,
Le brasier qui n'échauffe rien, la torche folle...
(« La torche » de Marie Nizet dans l'Anthologie de *la Poésie féminine*
de Jeanine Moulin)

Je suis une fille maigre
Et j'ai de beaux os.
(« La fille maigre » d'Anne Hébert dans *Œuvre poétique*)

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - L'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
(« El desdichado » de Gérard de Nerval dans *Poésies*)

Je suis seul et nu
Je suis seul et sel
Je flotte à la dérive sur la mer
(« Pris et protégé » d'Alain Grandbois dans *les Iles de la nuit*)

Il y a la rage délinquante de Villon, la critique sociale de La Fontaine, la vie libertine de Madame de Villedieu ou de Marguerite Burnat-Provins, ou de Louise Labé ; toutes les femmes écrivaines ne sont-elles pas des soi-disant délurées puisque nous sommes ici dans les idées toutes faites ? Il y a la folie de Nerval, l'homosexualité de Rimbaud et de Verlaine ou de Renée Vivien. Et ce pauvre Lamartine qui ne cesse d'emplir « Le lac » de ses pleurs concupiscent. Il y a Baudelaire et sa mulâtre, Anna de Noailles la mort dans l'âme ; Éluard et l'amour pour Gala ou Marie Uguay et son cancer : « J'en ai connu qui souffraient à perdre haleine / n'en finissent plus de mourir / en écoutant la voix d'un violon ou celle d'un corbeau / ou celle des érables en avril » (« l'Outre-vie » dans *Poèmes*).

La vie des poètes sert souvent d'explication à leurs œuvres ou à certains vers. De nombreux critiques et quelques théoriciens savourent l'anecdote. Le ragot est aux portes du poème, il permet de traduire ce qui paraît flou, de reformuler toutes figures de rhétorique qui possèdent un sens lacunaire. Par

exemple dans « Un rire court sous la neige mortelle / Un rire l'aube et la joie d'être au monde » (« Je suis la bête » dans *le Livre ouvert*, 1942)), ce rire qui court sous la neige prend la forme de ces hommes aux tranchées avec qui Éluard a partagé une période de sa vie, il correspond à la joie d'être encore vivant à l'aube ; « la neige mortelle » se réfère à la guerre et cette « joie d'être au monde » cache la peur de mourir sous les bombardements. La biographie contente notre esprit rationnel, anéantit la présence d'un rire nerveux, oppressant et angoissant qui ne s'explique pas, mais se ressent tel un écho que le poète porte en lui et qui rejoint celui de son lecteur. Elle fait de cette « neige mortelle » une neige de soldats, une neige assassine, alors qu'elle pourrait être un renouveau des saisons, de leur éphéméride ; elle pourrait se voir comme une présence abstraite qui s'impose, une froidure qui tue (le rire de la mort) ou, à l'inverse, le seul rire échappant à la mort. Un rire est créé à travers les mots d'Éluard et il ne sert à rien de le traduire. Il échappe sans cesse à une quelconque réduction, car la poésie ne se situe ni dans la réalité ni dans le raisonnable et le traduisible. Elle est ancrée dans ces mots : « Un rire court sous la neige mortelle » et s'ouvre à une autre neige, un autre rire, une voix tout autre que celle de l'homme au quotidien. La fiction passera et se révélera dans ces autres. Ainsi, « La pire erreur, ce serait d'en déduire qu'il existe une nécessaire dépendance de l'œuvre à l'égard de la biographie. À ce propos, il faut rappeler, et partager, l'opinion de Jacques Brault : « Je pense que l'œuvre de Grandbois va continuer d'aller au delà, si je puis dire, de l'homme qui s'appelle Grandbois. C'est d'ailleurs ce qui est assez extraordinaire en particulier dans sa poésie. Parce que même au moment où il écrivait, il se dépassait dans sa poésie¹. » »

Il faut nuancer ce mot « dépassement », car il pourrait nous mener encore et encore à la vision du poète au-dessus des hommes normaux. Retour au mythe de l'être exceptionnel, du démiurge, de l'élu, du visité, du magicien, de l'inspiré par les Dieux, du pelleteur de nuages. Nous pourrions encore et encore opposer à ce mythe idéalisant l'image banale et démodée du poète maudit, du fou, du rebelle, du révolté, de l'antisocial, du marginal, etc. Il y a effectivement dépassement ou éloignement du « je » autobiographique et de la petite histoire de l'homme. Mais la poésie ne propose pas un homme

1. *L'Histoire comme ils l'ont faite*, émission radiophonique de Radio-Canada, 4 février 1967, dans le livre de Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois*, page 5.

supérieur, un monde ou un langage plus élevés que le quotidien ou la langue de tous les jours. Elle ne fait preuve d'aucune hiérarchie ou perfection excessive. Elle n'est point dans le dépassement de l'homme, mais bien dans son imaginaire comme si un centre de lui-même s'éveillait. Elle présente uniquement les choses réelles qui ont touché le poète et qui existent avec lui et en lui. La biographie ne peut pas expliquer une relation intime et profonde plus près de l'appréhension que du rationnel, du prévisible. La vie quotidienne n'est qu'un horizon trop « domestiqué » où s'ouvrent des possibles qui vont hanter l'imaginaire du poète et devenir des moments fictifs dans le texte. Vivre la guerre ou le cancer ne mène pas au poème ; à la manière de Valéry, nous pensons que « toute la passion du monde, tous les incidents, même les plus émouvants, d'une existence sont incapables du moindre beau vers². » Une personne ressentant la mort dans une tristesse profonde n'aura pas le poème tout donné. Il faut qu'un imaginaire trouve son expression et cette mort sera alors une naissance esthétique. Le poète sera totalement impliqué, il ne marchera pas à côté de ses mots, ni à côté de lui, ni à côté d'une joie (tel Saint-Denys Garneau dans « Accompagnement », *Poésies*) ; il n'y aura pas de surface ni d'à côté. Ni de dépassement. L'imaginaire met au monde une voix jusque là inconnue. Une voix en soi.

Pour la première fois, le poète se rencontre. Nous sentons bien qu'il vit différemment dans l'écriture. Il devient un « être qui s'ouvre à lui-même³ » dans une dimension n'étant point celle de son histoire personnelle. Son imaginaire s'enracine dans un « je » ontologique. Celui-ci naît dans des voix convoquées, éveillées, jamais entendues et dans un langage à l'écoute de ces voix. Elles lui appartiennent et semblent ne point lui appartenir ; elles se multiplient, se divisent, se propagent pour se réunir dans le poème :

L'homme est pluralité et dialogue, s'accordant indéfiniment et se réunissant à lui-même, mais indéfiniment aussi se séparant de lui-même. Notre voix est multiple. Nos voix sont une seule voix.
(Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 221)

Ces voix reflètent une relation étrange avec soi, avec le monde et tout ce qui nous touche. Or, nous ignorons ce qui nous touche vraiment, l'imaginaire est là pour nous approcher de ce monde sensible. Monde en nous et ignoré de

2. *Œuvres*, dans « Variété » passage intitulé « Villon et Verlaine », page (?).

3. Gaston Bachelard, *la Poétique de la rêverie*, page 148.

nous qui prendra voix, un jour ou l'autre, mystérieusement comme l'écho d'un être-au-monde qui se révèle - au-delà de sa biographie. Cette voix ne deviendra-t-elle pas une entité fictive ? Soit une nouvelle création du « je » ? Le langage dévoilera - lentement et avec imprécision (tout d'abord) - cette voix parmi tant d'autres. Et le poète se placera devant sa parole comme « un être capable d'étonnement ; s'étonnant, il poétise⁴. » Dans le poème, un être-au-monde se donne la permission de se rencontrer et de se découvrir. Voici un « je est un autre ». Un « je suis⁵ » divulgue un aspect du « moi » parmi tant d'autres.

Le « je » prenant formes au cours d'une écriture se veut « première personne du pluriel⁶. » Un *ego* se montre, toujours en avenir et en découvertes de soi-même. Il naît dans l'imaginaire et dans la genèse de la fiction poétique. Ce « je » est une présence parmi tant d'autres, là sans être là, mais aussi suggéré dans le « tu », dans le « vous » et le « nous ». Les voix du poète sont plurielles et inépuisables. Elles trouvent des échos différents dans chaque poème. Un « je », un « tu », un « il », un « elle », etc. sont ouverts à d'autres « je », « tu », « il », « elle », menant toujours vers d'autres « je », « tu », « il », « elle ». Ces pronoms proposent des entités ou des instances fictives qui s'installent dans ce « je fus [...] un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles. » (« Bottom » dans *Poèmes* de Rimbaud). Ou dans « Puis tu te sentiras la joue égratignée... / Un petit baiser, comme une folle araignée / Te courra par le cou... » (« Rêvé pour l'hiver », *op.cit.*). Ce « je » ou ce « tu » présentent des voix intérieures. Ils ne se construisent pas ou ne se prévoient point. Viennent de l'imaginaire qui propose toutes sortes de relations avec le monde puisqu'il n'est pas fermé sur lui-même et goûte aux choses avec changement et renouveau. Une pluralité de voix pour un même individu se crée dans de multiples métamorphoses qui apparaissent dans le poème bien avant Rimbaud. Par exemple, dans « Les regrets de la belle Heaumière » (*Poésies complètes*), Villon fait entendre une voix

4. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 187.

5. La présence de ce verbe « être » est redondante au cours des siècles (même si les femmes poètes l'ont moins employé ; on se doute de leur immense difficulté à s'insérer dans le monde littéraire et à diffuser librement leur parole ; on se doute de la gêne surveillée de leur imaginaire, d'où le manque d'affirmation de ce « je suis » féminin). Elle témoigne d'une grande force en poésie, d'une ampleur qui révèle jusqu'à quel point le poète est présent dans sa parole, mais pas n'importe comment. Pas avec de gros sabots.

6. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, page 233.

féminine ; dans le bestiaire de La Fontaine, nous allons d'un animal à l'autre ; le « je » de quelques romantiques parviennent à devenir la nature même ou paysage. Nerval, lui, bat le record dans le sonnet intitulé « El desdichado » (*Poésies*) avec onze entités incarnant le « je » : le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé, le Prince d'Aquitaine, Amour, Phébus, Lusignan, Biron, Orphée, la Sainte et la Fée et tous ces « je » présentent les voix du poète. Comment savoir qui est qui ? Comment être certain de celui ou de celle qui écrit ? Comment ne pas s'étonner que dans un seul nom - que ce soit Rimbaud, Vivien, Ouellette, Lasnier - tant de voix différentes peuvent prendre la parole ? D'ailleurs, « Je est un autre » ne suggère-t-il pas que des voix intérieures ne cessent de se découvrir et de changer de sexe, d'âge et de forme (humaine ou animale ou naturelle : « Je fus cet arbre mâle et véridique / Qui cherche sa cime au delà des vents paniques ; » [« Le figuier maudit », *Escapes* de Rina Lasnier]) ? « Je », « tu », « elle » présentent ce que le poète est dans le secret du « moi ». Ils apparaissent bientôt dans les mots comme de multiples fictions de l'imaginaire. Dans la parole poétique, de nouveaux « je » naissent comme instances fictives ; interrogeons-nous maintenant sur cette subjectivité ?

Effectivement, la subjectivité est invitée à participer à la création poétique. Mais quelle est-elle ? Une grossière indécence de son moi, un placardage dans les mots de ce que nous croyons être, un nombrilisme étouffant et lassant. Comment s'exprime-t-elle ? Ne serait-elle pas une quête d'identité et de son propre contact avec le monde dans un « je » renouvelé, se renouvelant dans une expression esthétique ? Cette subjectivité convoque toutes les relations possibles du poète avec le réel et avec lui-même. Le langage poétique devient ainsi le lieu de tous les possibles. Le poète y prend conscience de son moi comme une profondeur qui va s'exprimer dans le texte dans telle voix et, dans cet autre poème, dans telle autre voix. Dès les premières écritures automatiques, les surréalistes ont cru à ces voix qui cognent à la fenêtre (allusion au premier manifeste surréaliste) et venant du centre du poète. La subjectivité implique donc plusieurs voix qui ne dispersent pas le créateur et la créatrice dans un éparpillement de leur personnalité, mais, bien au contraire, se vouent à une quête d'eux-mêmes. Écrivain-e-s sont tout à fait conscient-e-s que « chaque minute [les] jette au

monde ; chaque minute [les] engendre nus et démunis⁷. » Chaque minute - presque - crée une voix si l'être se rapproche, grâce à l'imaginaire, de son propre monde. Il n'est donc point question de focalisation restrictive sur le « moi », « moi » énorme et biographique. Le poète va « au-delà de l'asséchante objectivité ou de l'engluante subjectivité⁸. » Le poète en écrivant se découvre, ainsi que le monde. Il refuse l'objectivité de la réalité, d'un « moi » normalisé et de dire que l'arbre est un arbre. C'est d'ailleurs pour cela que le poète ou l'artiste en général n'en finit pas de créer et que la créativité qui est subjective paraît plus vaste que la vérité, que la réalité et que la langue des dictionnaires... Le poète n'arrive plus à penser⁹ ce qu'il est et ce qu'est le monde ; il se voue à l'étonnement de ses voix. Cette subjectivité que nous pourrions dire, à la manière de Claude Esteban, « élargie¹⁰ » est ainsi une quête de soi-même en de multiples étapes traversant le temps d'une existence et le temps d'une écriture. Le poète s'investit totalement. Il est dans une parole ne le menant ni à un désir de communication, ni à un message précis, ni à une vérité essentielle et radicale, mais le menant à une voix fugitive qui s'approprie un contact avec le monde. Cette parole s'incarne dans la matière verbale et suit un « je » fictif là sans être là qui se forme dans le poème :

Je vivrai dans l'odeur des glèbes embuées,
 Quand on attache, en mars, les bouvaçons au joug
 Et qu'ils s'en vont traînant, sous la rose nuée,
 La charrue ou la herse aux cahotants écrous.

(« Je vivrai[...] » de Marie Dauguet dans *la Poésie féminine* de Jeanine Moulin, page 19)

ou dans :

Je me souviens d'avoir bu l'odeur de la brume
 Et d'avoir admiré le sillage qui fuit
 En laissant sur les flots une neige d'écume.
 Je voyais chaque soir, parmi l'azur changeant
 Des vagues, reflourir les astres du phosphore.

(« La conque » de Renée Vivien dans *la Poésie féminine*, Jeanine Moulin, page 124)

7. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 190.

8. Gilbert Durand, *l'Imaginaire symbolique*, page 73.

9. Le « je pense donc je suis » semble bien flou.

10. « C'est bien à cette subjectivité « élargie » dont Rimbaud a parlé dans sa lettre à Demyen » (page 129) et cette subjectivité s'inscrit dans le « Je est un autre » : « On l'a longtemps entendue, me semble-t-il, comme un rejet catégorique de la subjectivité, alors qu'il s'agissait davantage pour Rimbaud d'ouvrir la conscience individuelle à une dimension plus vaste que celle de l'Ego qui opère dans l'acte ou le discours verbal. » (page 127) ; « Mais ce je qui s'exprime est comme traversé par une énergie autre, par un souffle venu d'ailleurs qui, en quelque sorte, le vaporise - mais qui, à aucun moment, ne le nie. » (page 128) (dans *Un lieu hors de tout lieu*).

En résumé, ces voix intérieures sont toujours mariées¹¹ à quelqu'un ou quelqu'une. Elles ne sont aucunement mystiques (à moins qu'elles le revendiquent), aucunement psychotiques (à moins d'en avoir la preuve), aucunement seules. Dire que les poètes écrivent dans « une grande solitude intérieure¹² » surprend, puisque ces voix sont divisibles et divisées, infinies dans leur présence et leur absence. Toutefois, Rimbaud s'est-il tu, car il a atteint sa voix, celle qui a trouvé sa finitude et sa totalité ? Qui sait ? Il semble que le poème présente une voix parmi tant d'autres qui ne sera jamais le résumé ou le condensé de toutes les voix du poète. Personne n'atteint sa Voix, la source du Chant. Le poète est au seuil de la Voix et il est toujours au centre de ses voix qui s'écrivent et se révèlent tels des chants parmi tant d'autres chants - chants imparfaits selon Maurice Blanchot (*le Livre à venir*, page 9). Pourtant ils ont su trouver leur harmonie et leur perfection (éphémère soit-elle !) dans le poème. L'écrivain-e trouve une voix, loin profondément enfouie comme un rythme qui appelle ses mots :

Mon poème *Le Cimetière marin* a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui du vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n'avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s'y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s'imposa. Un autre poème, *La Pythie*, s'offrit d'abord par un vers de huit syllabes dont la sonorité se composa d'elle-même. Mais ce vers supposait une phrase, dont il était une partie, et cette phrase supposait, si elle avait existé, bien d'autres phrases. (Paul Valéry, *Œuvres*, tome 1, dans « Variété », passage intitulé « Poésie et pensée abstraite », page 1338)

Cette voix imprécise et prenant forme ne peut pas être considérée comme une voix inventée, celle d'un personnage dont le rôle est « tour à tour ou à la fois élément décoratif, agent de l'action, porte-parole de son créateur, être humain fictif avec sa façon d'exister, de sentir, de percevoir les autres et le monde¹³. » Nous ne l'entendons pas non plus comme une voix narratrice faisant part d'une certaine expérience mimétique ou donnant forme à une diégèse (un récit ou une suite d'événements relatés ou racontés à la place des personnages), car elle nous apparaît trop manipulatrice et du domaine de l'imagination. Ce n'est une instance ni narrative (« je » diégétique) ni littéraire : la voix de l'auteur-e. De plus, les poètes n'écrivent pas leur

11. René Char insiste : « le poème est toujours marié à quelqu'un » (dans *Poèmes et prose choisis*, page 200). Toutefois, ce mariage a lieu à l'abri des regards indiscrets. La réception est toute intérieure.

12. Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, page 61.

13. Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *l'Univers du roman*, page 159.

journal personnel ou un récit autobiographique¹⁴, ce n'est donc pas la voix du quotidien. Les poètes se livrent à des voix intérieures et secrètes. Ce n'est donc pas un « je » mimétique, ni un « je » autre, car « *l'altérité* est avant tout perception simultanée du fait que nous sommes autres sans cesser d'être ce que nous sommes et que, sans cesser d'être là où nous sommes, notre être véritable est ailleurs¹⁵. » Par ailleurs, le poète ne saisira jamais l'intégralité de sa Voix ; il sera toujours en quête de lui-même et d'une voix parmi tant d'autres.

Or, il ne faut pas se leurrer ce « moi personnel - entendons par là notre capacité d'agir (plus ou moins consciemment) et pas seulement d'être agi ou de subir¹⁶ » - a souvent été retenu. Les poètes ont été obligés de réfréner leurs voix. La liberté d'expression du XX^e se retrouve peu du Moyen Âge jusqu'au XIX^e siècle. Les créateurs et les créatrices¹⁷ sont encadrés dans leur pensée et leur écriture. Les voix intérieures sont censurées de l'extérieur et pourtant, malgré ce corset étouffant, le poème va réussir à porter un écho de soi et du monde en soi tout à fait étonnant. Il prendra ainsi des dimensions symboliques - dimensions que nous allons définir et qui semblent s'ouvrir à la fiction poétique. La poésie demeure subjective dans ses voix multiples même à l'intérieur des normes. Elle libère des voix personnelles qui « s'ouvr[ent], s'entrouvr[ent], bâill[ent], s'entrebâill[ent], se referm[ent], pour laisser passer, pour donner sur¹⁸ » la parole de François Villon, de Ronsard, Jean de La Fontaine, Louise Ackermann ou d'Anna de Noailles, de la ballade aux sonnets... Autant de « je », autant de voix, autant de formes et de création du langage, autant de « Floraisons du multiple¹⁹ » qui donnent vie à un monde fictif.

14. En ce qui concerne la prose, Serge Doubrovsky invente (dans *Poétique*, automne 1996) le terme « autofiction » pour désigner un « hybride du récit vrai et du récit fictif », terme faisant « l'objet d'une répulsion universelle, à l'université comme dans la presse ». Il l'utilise « pour désigner cet intervalle - très peuplé - entre le roman et l'autobiographie, espace dont on ne sait toujours pas s'il est régi par la formule du « ni l'un ni l'autre » ou par celle du « et l'un et l'autre » en résonance ? » (dans l'article intitulé « Paysages de l'autofiction », journal *le Monde*, 24 janvier 1997).

15. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 359.

16. Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, page 93.

17. Si elle s'impose en tant que veuve qui a droit à la parole, en tant que fortunée, qu'épouse d'un mari célèbre. La femme écrit, mais combien de fois est-elle oubliée ou rejetée des histoires et anthologies littéraires ?

18. Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*, page 43.

19. Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, page 126.

« Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. [...] [Mais] Il n'y a ici ni narrateur, ni orateur, ni cette voix ne doit faire imaginer quelque homme qui parle²⁰ » et par et dans le langage s'exprimeront ces multiples voix. Alors, du rythme des mots au rythme du monde, du rythme du monde au rythme des mots, jusqu'au rythme de soi, le poème naîtra. Sa fiction « vient des choses et des êtres qui existent si fortement autour du poète que toute la terre semble réclamer un rayonnement de surplus, une aventure nouvelle²¹. » Une présence subjective dans les mots. Comment ces mots sont-ils touchés par l'imaginaire ? Comment mettent-ils en poème ces voix et leur fiction ? Quel est le travail de l'imaginaire et celui des mots ?

20. Citation de Valéry [Cahier VI] dans « Valéry : l'autre poétique » de Serge Bourjea, *Études françaises*, 29-3, Hiver 1993, page 25

21. Dans « Poésie, solitude rompue », Anne Hébert, *Mystère de la parole*, page 59.

Deuxième chapitre

Jusqu'aux mots

Nous avons vu que l'imaginaire est une faculté créatrice qui tend à concrétiser une nouvelle proximité entre le monde et le « je » qui s'est éveillée dans l'homme par « un événement inattendu, un incident extérieur ou intérieur : un arbre, un visage, un « sujet », une émotion, un mot¹ » et qui reste inconsciente, silencieuse et muette tout en étant oppressante et désirant se révéler. L'imaginaire permet à cet « espace du dedans² » de s'inscrire dans le poème comme le réel d'un être-au-monde. Il dit un « je » unique et profond. Pour l'écrivain-e, cela passe par un processus de création ou un geste d'écriture qui n'est pas nécessairement rationnel et prévisible, mais ouvert à des forces obscures puisque l'imaginaire est inconnu et se dévoilera tel un inconnu. La fiction apparaît, elle correspond à une nouvelle vision du monde et connaissance intrinsèque de soi dans une version différente du langage.

La fiction naissant de cet imaginaire se concrétise dans et à travers les mots du poème. Comment le font-ils ? Par quelles interactions entre eux, le

1. Paul Valéry, *Œuvres*, dans « Variété » tiré du texte « Poésie et pensée abstraite », page 1338.

2. Titre d'un recueil de poèmes d'Henri Michaux.

monde et les voix multiples du poète, la fiction se révèle-t-elle ? Dans quel mouvement créateur, le poète sent-il la présence de l'imaginaire ? Quel est le rôle de l'écrivain, puisqu'il ignore ce que porte cette faculté créatrice et où elle mène ? Le poète qui suit le mouvement de l'imaginaire donne au lyrisme un autre sens que celui de simples considérations sentimentales. Il le redéfinit.

Encore un mot qui doit changer d'acception prêt à mourir usé, effacé, fruste comme une de ces très vieilles médailles qui semblent avoir fondu lentement dans nos doigts. (Pierre Reverdy, *Autres écrits*, page 184)

Le lyrisme devient naissance d'images et de rythmes intimes. Son expression rencontre l'imaginaire et sa parole, le « je » et le réel qui se situent d'abord dans l'« espace du dedans » du poète pour ensuite être manifestés par l'imaginaire et enfin, lorsque mis en mots, « ces richesses ne seraient rien sans le travail humain qui les retire de la nuit massive où elles dormaient, qui les assemble, les modifie et les organise en parures³. » (nous ne sommes pas d'accord avec ce mot « parures », il nous paraît porteur d'un esthétisme léger et le poète va au-delà du superficiel). Le lyrisme est un désir de se dire et à l'inverse de l'écriture classique ou prédéfinie dans son sujet et ses thèmes, le poète ne sait pas ce qui va se dire. Il est dans des formes et des paroles obscures. Celles-ci ne sont pas prévisibles, car elles viennent du « noyau de l'être » pas encore dévoilé. Et qui est neuf, une première parole. Ce lyrisme s'ancre dans les mots qui ne sont pas exempts du travail du poète qui consistera à voir et à ressentir où s'exprime l'imaginaire, où il apparaît dans toute sa force (ou sa « pureté », même si ce mot est trop largement employé en poésie), quelle est son expression (ou réflexion) sensible du monde et du « je ». Ce ne sera point un travail intellectuel, d'objectivité ou d'organisation rationnelle du vers et des figures de rhétorique, mais une attention (une concentration) portée au langage qui exprime le rythme naissant, ainsi que le dévoilement de la perception et du langage nouveau de l'imaginaire. Le poème lyrique devient le lieu de rencontre de cette faculté et de la langue, ce qui crée la fiction poétique.

Nous comprenons qu'« écrire est la condition de l'expérience de la rencontre⁴ » entre trois entités : le réel, le « je », les mots, l'une autant

3. Paul Valéry, *Œuvres*, dans « Variété » tiré du texte « Poésie et pensée abstraite », page 1334.

4. Antonio Ramos Rosa, *le Dieu nu(l)*, page 26.

créatrice que l'autre. Mais les mots sont le levain de l'écriture poétique. Par leur alchimie et de façon analogique, ils révèlent une voix inspirée de l'imaginaire. Ils vont dévoiler, donner formes et présenter des liens uniques entre le poète et le monde. Ils vont écrire une existence particulière. Ils vont faire images et faire rythmes en même temps que l'être-au-monde se fait. Ils vont trouver une parole intérieure (un lyrisme profond). Comment émergera-t-elle ? Par des analogies entre ces trois entités qui s'inscrivent dans le poème et se donnent la liberté⁵ d'apparaître rendant possible la parole de l'imaginaire. Une union inconsciente s'esquisse alors sur la page grâce à la présence des mots et à leur existence.

Le poète est dans son imaginaire, dans cet écho du monde et de soi qui désire se dire (pour l'écrivain-e), se colorer (pour les peintres), se faire entendre (pour les musiciens et musiciennes), se mouvoir (pour les danseurs et danseuses), s'élever (pour les sculpteurs et sculptrices). Ce désir est persévérant et la création lui donne forme. L'écriture semble soumise à une poussée intérieure comme si le *poïem* (le geste créateur) prenait, mystérieusement, sa source en l'homme ou la femme. Pourrions-nous dire qu'il s'agit d'une pulsion incontrôlable ? Quelque chose de physique ou de libidinal⁶, d'érotique :

« Écrire » me saisissait, m'agrippait, du côté du diaphragme, entre le ventre et la poitrine, un souffle dilatait mes poumons et je cessais de respirer.

J'étais soudain remplie par une turbulence qui m'essoufflait et m'inspirait des actes fous. (Hélène Cixous, *la Venue à l'écriture*, page ?)

Ici je touche du bois à travers le papier, mon corps à corps perdu s'implique, simplement il produit... À la main qui s'écrit et cyprine entre les lignes, en torsade qui caresse les plis... (*ibid.*)

S'agit-il d'une pulsion du corps liée à une sensation de l'esprit ?

C'est une sorte de sensation de l'esprit, si le mot a un sens. Pourquoi l'esprit n'aurait-il pas des sensations aussi ? Est-ce que la poésie n'est pas une sensation ? De l'esprit-corps-matière (Guillevic, *Vivre en poésie*, page 161)

5. Georges Sand le dit dès 1854 : « la première condition de l'œuvre d'art, c'est le temps de la liberté. »

6. Libido dépasse les pulsions sexuelles que Freud a tant expliquées, elle est définie chez Jung comme une « énergie psychique » qui est présente dans tout ce qui est « tendance vers ». C'est la source des désirs et des appétences ; elle mène à l'acte créatif, à l'union avec les mots ou avec toutes formes d'expression artistique. Elle a son réservoir d'énergie en nous et nous pousse au débordement. Julia Kristeva affirme que « toute activité créatrice [...] suppose d'accomplir l'immanence de la libido et de l'instance symbolique, leur dialectisation, leur harmonie, si vous préférez » (dans « le langage des femmes », *Cahiers du grif*, n° 15). Cette instance symbolique est le reflet de l'imaginaire humain et leur dialectisation suivie de leur harmonie s'effectue dans la mise en œuvre, se stabilise dans la fiction artistique.

L'écrivain-e est habité-e par des forces obscures et un désir de dire qui rompt le silence ou la solitude « comme du pain⁷. » Une urgence s'installe telle une pression du corps et de l'esprit, du temps et des mots. Urgence de « faire pousser, grandir, produire », de « faire naître », de « tirer du néant⁸ » ce qui est caché et présent, là sans être là. Urgence de donner forme au réel et à sa voix, de saisir sa parole et de développer sa fiction comme de nouvelles présentations de l'être-au-monde. Or, ces présentations se réalisent dans un langage qui parvient à manifester l'imaginaire (soit à établir une relation entre l'être et le réel) et qui est aussi imprévisible que lui, aussi épiphanique et symbolique.

Les mots manifestent l'imaginaire par l'inspiration qui organise de nouvelles images et des rythmes doux ou violents, sensuels ou froids, etc. Le poète part en quête de sa parole. Il lui donne la liberté, l'espace pour qu'elle puisse apparaître. Les mots mettent en relief une voix subjective : la voix de l'imaginaire dans son mystère et son essence. Ils ne s'imposent pas hors du créateur ou de la créatrice. Il n'y a pas de décalage ou de primauté entre ce qui s'écrit et celui ou celle qui écrit. Lorsque la parole de l'imaginaire se présente, réel et « je » sont liés dans les mots. Cette parole tente de rencontrer et dire un être-au-monde. Elle n'est pas rationnelle, mais sensible et ouverte à un monde qui se crée et un « je » qui naît. Elle permet le passage d'une voix lyrique au lieu d'une voix rationnelle livrant un message ou désirant atteindre une signification précise dans son propos. « Ce n'est pas l'intelligence qui fait, c'est l'intelligence qui nous regarde faire⁹ », c'est-à-dire qu'elle s'étonne de ce qui s'écrit, mais ne dirige pas. Elle n'impose pas un certain discours ; ne le ferme pas. D'où la possibilité de maintes paroles inconnues révélant un sens intrinsèque à l'être et non pas le sens unique ou conceptuel de la raison. Ce sens intime est signifiant d'un autre monde et d'un nouveau « je » ne se traduisant pas, car n'étant point la représentation d'une émotion ou d'une pensée. L'univers poétique est présentation ou création. *Du domaine* où « On ne sait jamais / ce que fera la branche, la prochaine fois¹⁰. » Il ne se résume pas : « Midi / La glace brille / Le soleil à la main / Une femme regarde / ses yeux / Et son chagrin / Le mur d'en

7. Anne Hébert dans « Mystère de la parole », *Œuvre poétique*, page 63.

8. Définition du mot « créer » dans le *Dictionnaire historique de la langue française*.

9. Paul Claudel, *Sur l'inspiration poétique*, dans *Positions et Propositions*, pages 94-97.

10. Eugène Guillevic, *Du domaine*, page 40.

face est dépoli / Les rides que le vent fait aux rideaux du lit / Ce qui tremble / [...] Un nuage passe / La pluie¹¹ ». Apparaît une fiction plus ou moins évidente qui « est peut-être un rêve / Qui a trouvé / Son territoire¹² » dans divers langages. Plus loin, nous verrons comment elle s'inscrit dans la poésie de plusieurs siècles.

Ainsi, une parole¹³ naît de l'imaginaire et crée la langue poétique qui n'est point une langue normative, car vouée à une parole qui peu à peu prend forme et dévoile un sens caché se révélant au-delà de la raison. Ferdinand de Saussure oppose « linguistique de la langue et linguistique de la parole : l'une essentielle, la linguistique proprement dite, l'autre secondaire, ayant pour objet la partie individuelle du langage et, partant, un objet dont on pourrait se demander s'il peut vraiment faire l'objet d'une théorie¹⁴. » Cette

11. Pierre Reverdy, *Sources du vent*, page 204.

12. Eugène Guillevic, *op.cit.*, page 28.

13. Il faut préciser ici ce qui nous mène à employer parfois le mot « langue », d'autres fois « langage » et enfin « parole ». Nous disons langue française, langue anglaise, langue allemande tel « un système d'expression commun à un groupe » (*DHLF*). La langue nous permet de nommer, d'établir une relation avec le monde souvent dominatrice, de fixer un horizon commun, de nous définir globalement. Elle sert d'assise au langage et à la parole.

On sait que la langue est un corps de prescriptions et d'habitudes, commune à tous les écrivains d'une époque. [...] elle est comme un cercle abstrait de vérités [...]. L'écrivain n'y puise rien, à la lettre : la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une sumature du langage : elle est l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible. Elle n'est pas le lieu d'un engagement social, mais seulement un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes et non pas des écrivains ; elle reste en dehors des Lettres. (Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, p. 11)

Langage est un dérivé du mot langue, c'est « la faculté propre à l'homme de s'exprimer et de communiquer au moyen d'un système de signes » (*DHLF*) ; c'est « la manière de s'exprimer propre à un individu (fin XII^es), un groupe (1669), une profession, d'où, au propre et au figuré, des syntagmes tels que *langage diplomatique* (XIX^es) » (*DHLF*). Le langage donne forme à la langue qui est ordonnée, évidente, parfois lassante. Même les fautes (inversions syntaxiques, néologismes, etc.), chez l'écrivain-e, créeront un certain langage. Lorsque celui-ci est écrit, nous parlons de style, soit de la truculence du langage, de sa variété et de son originalité chez tel ou tel écrivain. Ce sera une langue nuancée, habitée et privée, jeu d'un individu, devenant un horizon à créer, soit à écrire : « la poésie est un art du langage » (Valéry, *Variété*, p.1324). Dans ce langage individualisé ou marginalisant un groupe précis se présente une quête de la parole. Celle-ci habite l'homme, le monde et va parfois être échangée dans un langage exceptionnel, car à chaque prise de parole correspond une subjectivité unique, un être indépendant ; c'est une union entre lui, le monde et les mots : « c'est l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit » (Valéry, *Variété*, p.1333). La parole peut être consciente ou inconsciente, concrète ou abstraite, réelle ou imaginaire, muette ou exprimée. Lorsque la parole devient échange, elle nécessite un récepteur (auditeur ou lecteur), elle va rejoindre ou toucher la parole de cet autre individu. En résumé, le style « est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude » (Barthes, *ibid.*, p.12), car il se cherche seul et « l'homme qui a inventé de dire un jour : « Mon sang se glaça dans mes veines » », « agrandissait le pouvoir de la langue » (Mounin, *la Communication poétique*, p.26) et éliminait aussi la possibilité de réinventer ce vers. Ainsi, Rimbaud ne peut pas se répéter et il « anéantit toute tentative de répéter Rimbaud » (*ibid.*, p.135). Le style s'ouvre et se ferme, alors que le langage est inépuisable : il ne peut pas se tarir, puisqu'il coule de l'imaginaire, et « C'est toujours un accident qui termine [le poème], c'est-à-dire qui [le] donne au public » (Valéry, *Cahiers*, tII, p.1010).

14. « Pour une pragmatique du discours fictionnel », Rainer Warning (« Poétique », septembre 1979, n° 39,

autre, c'est la langue artistique qui ne peut pas être analysée de façon générale, car elle est sans cesse renouvelée dans sa grammaire, sa syntaxe et sa signification. À chaque poète, elle devient un lieu de découvertes et de symboles. En conséquence, nous ne tentons pas de théoriser. Nous éloignons la parole poétique de la rhétorique. Nous la rapprochons du mouvement d'écriture et de son processus de création, c'est-à-dire la venue de l'écho au rythme, du rythme au mot, du mot au poème, du poème à la parole et à sa fiction.

Les mots du poète correspondent aux mots du dictionnaire, à part les néologismes ou certains archaïsmes, et pourtant ils ne sont pas les mêmes. Ils possèdent une matérialité étrange, ainsi qu'une « épaisseur sémantique¹⁵ » et un mouvement d'association. Ils ne sont plus outils, ni concepts rigides ni signes¹⁶ gérés. Ils ne sont pas figés ou arrêtés. Ils sont remplis de possibilités, de virtualités, de vie. Les mots existent-ils ? Pour Guillevic, ce sont des « êtres vivants [...], comme cette guêpe que tu vois en ce moment derrière la vitre, des animaux presque, plus ou moins velus, en tout cas des organismes... Ce qui m'a toujours effrayé, qui continue à m'effrayer, c'est qu'il y a ces énormes étables qu'on nomme des dictionnaires et où les mots ne se révoltent pas, d'où ils ne sortent pas, alors qu'on les viole en les y mettant, on dit jamais d'eux ce qu'ils sont vraiment¹⁷. » Juarroz insiste en disant qu'il ne faut pas « accepter leur valeur marchande, [...] ne pas se résigner à les traiter comme des instruments usagés, ni même comme des instruments, mais comme des êtres vivants, comme de petits animaux que nous avons entre les mains, ou dans la bouche, ou dans l'âme¹⁸. » « Les touchant, les tâtant, les palpant », le poète « découvre en eux une petite luminosité propre et des affinités avec la terre, le ciel et l'eau et toutes les choses créées¹⁹. » Les mots deviennent des choses à découvrir et rejoignent les choses du monde dans une relation nouvelle entre le réel et l'homme.

page 320). Il fait référence au *Cours de linguistique générale*.

15. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, page 238.

16. « Un **signe** du langage est l'ensemble indissoluble formé par une image acoustique (dans le cas du langage oral) ou graphique (pour l'écrit), appelée **signifiant**, par la représentation mentale qui lui correspond, ou **signifié**, et par la relation qui les unit (relation de **signification**). » dans *Poétique des textes* de Jean Milly, p.9. Nous sommes beaucoup plus près de la conception du signe de C.S. Peirce : « tout signifiant renvoie à une infinité d'autres signifiants, ses interprétants » (phoniques, morphologiques, sémantiques) (citation dans Jean Molino, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, page 113).

17. Eugène Guillevic, *Choses parlées*, page 75.

18. Roberto Juarroz, *Poésie et création*, page 79.

19. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, page 19.

Le poète ne se sert pas du langage²⁰, il lui fait confiance. On dirait que les mots sont des mondes vivants et que ces mondes équivalent à ceux de l'imaginaire. On dirait qu'ils trouvent « le bruissement informe d'une rumeur » (Jacques Brault) et que cette rumeur est celle de l'imaginaire. Se crée un accord tacite et les mots ne sont plus considérés comme des concepts à sens unique, mais comme des choses vivantes qui prennent plusieurs sens ou plusieurs chemins. Le poète y cueille « vingt poèmes à saveur de sel / comme vingt vagues de femme et de mer²¹ », vingt fictions possibles. Il sait que les mots révèlent l'imaginaire. « Arbre », où mènent ces deux syllabes [ar], [br(ə)] ? Pour Philippe Jaccottet, dans « Arbres II » :

D'une yeuse à l'autre si l'œil erre
il est conduit par de tremblants dédales
par des essaims d'étincelles et d'ombres

vers une grotte à peine plus profonde
Peut-être maintenant qu'il n'y a plus de stèle
n'y a-t-il plus d'absence ni d'oubli
(*Poésie* : 1946-1967, page 139)

Pour Paul-Marie Lapointe :

J'écris arbre
arbre d'orbe en cône et de sève en lumière
racines de la pluie et du beau temps terre animée

pins blancs pins argentés pins rouges et gris
pins durs à bois lourd pins à feuilles tordues
potirons et baliveaux
(dans *Le réel absolu*, « Arbres », page 171)

« Arbre », le mot résonne ; il dépasse cette simple définition du dictionnaire : « grand ligneux dont la tige ne porte de branches qu'à partir d'une certaine hauteur au-dessus du sol²². » On dirait que les mots tentent d'atteindre le mouvement de l'être par leur propre mouvance, leur propre existence qui va et vient, qui quête, remue et tire du néant.

Afin de laisser passer l'imprévisible contenu dans « le noyau même de

20. Sartre affirme que la poésie ne se sert pas des mots : « Elle ne s'en sert pas du tout ; je dirai plus qu'elle les sert. Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage » (« Qu'est-ce qu'écrire ? » dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, page 17).

21. Pablo Neruda, « 1921 » dans *Mémorial de l'Île Noire*, page 67.

22. Définition du mot « Arbre » dans *le Robert*.

notre être²³ », le contact avec la langue ne doit pas être contraint. Cette langue, développant mystérieusement la parole de l'imaginaire, est présente sous la plume de Rimbaud. Ce poète est le premier à considérer les mots comme des puissances évocatrices qui ont un rôle à jouer dans l'acte créateur - rôle non point de soutien (mots-outils qui soutiennent efficacement la pensée, le message ou l'histoire, un jeu de l'imagination), mais rôle de création. Ses mots suggèrent l'imaginaire ou une relation particulière entre l'homme et le monde. Ils révèlent des secrets, d'où le sens symbolique de certains poèmes. Ils donnent vie à ce que le poète est intérieurement caché. Et autant le créateur ne peut pas conceptualiser ce qu'est son imaginaire autant les mots ne seront plus des concepts, mais des mondes comme l'imaginaire l'est. Mots et imaginaire sont évocations ; Rimbaud s'y voue en libérant sa langue, alors que Baudelaire, selon le commentaire de son cadet, est « le premier voyant, roi des poètes, *un vrai Dieu* ²⁴. » Baudelaire habite le monde dans une expérience singulière et son langage dévoile d'étranges correspondances entre les choses revisitées ou revécues par lui. Il désire saisir sa propre présence au monde qui n'est point rationnelle, mais ancrée dans l'émotion et la sensation confondues : « Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et les sons se répondent²⁵. » En investissant ainsi le réel, il a ressenti une existence profonde et la nécessité d'une nouvelle conscience des choses. Celles-ci ont pris formes dans les mots et ont créé un monde dans le poème, pas à l'extérieur du texte. Baudelaire s'est rapproché de la parole de l'imaginaire, celle d'un nouvel-être-au-monde. Néanmoins, il a trop voulu exprimer cet être et ne l'a pas assez entendu ; nous sentons un désir de rationalisation du monde et du propos dans sa poésie. Rimbaud en conclut que « sa forme si vantée en lui est mesquine : les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles²⁶ » et un langage nouveau.

Rimbaud est le premier à évoquer et dire le caché en créant des liens entre l'imaginaire et ses mots. Il accepte maintes virtualités. Il écrit souvent un monde totalement libéré, car son imaginaire l'est, ainsi que son

23. Anne Hébert dans « Écrire un poème », *Œuvre poétique*, page 97.

24. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, dans les « Appendices » de *Poésie*, page 201.

25. Charles Baudelaire, « Correspondances » dans *les Fleurs du mal*, page 8.

26. Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, *op.cit.*

expression et que son « je ». Il accepte de toucher une multitude de réels, de « je », d'émotions et sensations qui se rencontrent de façon analogique dans la langue poétique. Les étranges chemins de l'imaginaire s'ouvrent dans tel ou tel mot et telle ou telle association :

Un poète est tout à coup, arrêté, *médusé* par un mot... cette seule hypnotisation est d'un poète - *ce mot prend d'étranges puissances dans cet instant* singulier. Il est origine multiple de chemins, de découvertes, de voies - Son sens moyen se détraque, revient ; et cet élément de passage devient carrefour de la forêt. (1937-1938. Sans titre, XX, 689.) (Paul Valéry dans « Poïétique », *Cahiers*, T.II, page 1042)

La langue porte alors maintes présences (elle ouvre l'absence et la rend porteuse d'une présence inédite ou étrange : fictive) ; elle dit ce qui est là sans être là (elle rompt le silence) ; elle multiplie les mondes et le « je » (elle brise le quotidien et l'homme de tous les jours). Elle cherche de nouvelles dimensions, des mouvements, des échos pour créer une voix sans limite. Toutefois, malgré la rhétorique et la versification (qui sont des limites ou des règles), nous verrons que l'imaginaire a quand même réussi à inspirer le langage, mais de façon différente, avec moins d'ampleur et concentré souvent sur un unique élément : l'image ou le rythme, etc., qui deviendra le reflet de la fiction poétique puisqu'un être-au-monde particulier se découvre dans un langage étonnant. Villon nous le démontre :

En réalgar, en arsenic rocher,
 En orpiment, en salpêtre et chaux vive,
 En plomb bouillant pour mieux les émorcher,
 En suie et poix détrempés de lessive
 Faite d'étrons et de pissat de juive,
 En lavailles de jambes à méseaux,
 En raclure de pieds et vieux housseaux,
 En sang d'aspic et drogues venimeuses,
 En fiel de loups, de renards et blaireaux,
 Soient frites ces langues envieuses !
 (« Ballade » dans *Poésies complètes*, page 123)

Les mots et l'imaginaire trouvent leur harmonie. Ils créent une fiction qui se révèle peu à peu dans le cours d'une écriture (celle du poème) et passe d'une analogie à une autre.

La fiction poétique présente d'incessantes analogies puisqu'elle s'écarte d'un acte créateur rationnel et dirigé²⁷, ce qui fait apparaître des rapports

27. Il va sans dire qu'il y a des analogies plus réfléchies que d'autres. L'analogie précieuse extrapolant son

cachés, surprenants, inattendus entre les trois instances créatrices : le « je », le réel et le langage. L'analogie crée des ressemblances entre le langage du point de vue esthétique ou formel (chez Jakobson, la fonction poétique : « la poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique ») et l'imaginaire. Elle les inscrit dans le poème telles de multiples fictions plus ou moins précises dans leur sens, mais toujours significatives d'un être-au-monde. L'analogie ne se prévoit pas dans le langage du poète comme l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio* en rhétorique. Malgré son étymologie suggérant une forme de raisonnement : *ana* (« de bas en haut », « en arrière ») et *logia*, de *logos* (« discours, raison »), elle se hasarde à des rencontres mystérieuses et à des paroles secrètes. À des mots pouvant « dans dix combinaisons » différentes « accroître le monde exprimé²⁸ » et la langue ordinaire. Elle crée des rapports de « similitude entre plusieurs choses différentes » (*Le littré*). N'étaient point prévues ces rencontres entre des sons ou phonèmes : « Un frisson d'eau sur de la mousse » (Paul Verlaine), entre deux mots : « L'outre-vie » (Marie Uguay) ou « La malemer » (Rina Lasnier), entre deux images : « Un rosier noir brûle aux grilles des fenêtres » (Anne-Marie de Backer), entre plusieurs vers et poèmes. La parole analogique débute souvent comme des échos en l'être : « ta-ra-ralre-ralra-ra-ra-ralra-ra-ra-ri²⁹ », devenant des rythmes oppressant le corps et l'esprit :

Le poète a été mis en train par une espèce d'excitation rythmique, de répétition et de balancement verbal, de récitation mesurée, un peu à la manière des vociférateurs populaires de l'Orient. On le voit qui se frotte les mains, qui se promène de long en large, il bat la mesure, il grommelle quelque chose entre ses dents. Et peu à peu, sous cette impulsion régulière, entre les deux pôles de l'imagination et du désir, le flot des paroles et des idées commence à jaillir. (Paul Claudel dans *Positions et Propositions*, pages 94-97)

Je marche, les bras ballants, en grognant tout doucement, encore presque sans paroles, et tantôt je me mets à grognasser plus rapidement, en mesure

contact avec le corps vise un but précis, celui de sortir de la vulgarité en refusant le contact direct avec les joues : « Les trônes de la pudeur », avec les pieds : « les chers souffrants », avec les dents : « l'ameublement de la bouche ». C'est un véritable exercice de style qui tend à s'éloigner de l'objet référentiel tout en construisant un lien logique entre lui et son expression imagée. Toutefois, pour que l'imaginaire présente vraiment sa fiction, il faut que l'analogie s'éloigne du lien logique et passe par une analogie beaucoup plus inconsciente et suggérée dans les mots. Ainsi « c'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qui a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle [les surréalistes, après Rimbaud et quelques autres éparpillés dans les siècles littéraires se montrent] infiniment sensibles. » (Breton, *Manifestes du surréalisme*, page 51).

28. Paul Valéry, *Cahiers*, T2, page 995.

29. Esquisse de poème par Shelley dans un carnet de note, voir Gabriel Germain *la Poésie corps et âme*, page 64.

avec mes pas. Ainsi est raboté et prend forme le rythme, la base de toute œuvre poétique, qui la traverse d'une rumeur. Peu à peu, on se met à tirer de cette rumeur des mots. (citation de Maïakovski dans Gabriel Germain, *la Poésie corps et âme*, page 62)

L'analogie se crée dans le langage lorsque des sons vocaliques ou consonantiques saisissent l'écho en l'être, lorsque des rythmes intérieurs et extérieurs se croisent. Elle dit le caché, le sensible, le silence qui prend vie. Le tempo des mots saisit analogiquement une parole jusque là silencieuse, ce qui exclut toute forme de censure.

« C'était jour de parole », « C'était jour de tes seins³⁰ ». « Jour » est le point de départ où se réunissent analogiquement l'imaginaire et le langage, formant ainsi l'image poétique. Celle-ci est donc réunion de mots qui ne se fait pas par magie ou miracle, mais par analogie ouverte à l'écho de l'imaginaire - faculté éveillant les mystères de l'être. Est ainsi proposée l'expression d'une fiction que les rhéteurs appellent métaphore. Il y a aussi la métonymie, la synecdoque, l'oxymore, l'hypallage, l'anaphore, etc. Et toutes les figures de diction qui établissent une analogie sonore ou rythmique avec la voix de l'imaginaire et son chant fictif. Des accords, des rapports, des correspondances se mettent en mouvement grâce à tel ou tel mot. La langue dans sa texture porte l'imaginaire en elle. Donne forme à ce monde intérieur, imprécis et flou. Le poète ignore donc en partie et en grande partie (surtout à l'époque du surréalisme) ce qui va s'écrire, à quoi va ressembler son poème. Il semble que ce ne sera pas une analogie de sens³¹, puisqu'il est au premier abord ignoré ou implicite, et nous pouvons même nous demander si sens il y a ?

Il y a une écriture qui tente d'unifier l'imaginaire et le langage. Qui revendique une rencontre ou réconciliation entre les mots et l'être-au-monde. Qui tente de trouver une existence profonde reculant sans cesse ses limites, de là l'importance du sens symbolique qui présente un monde et un « je » dans une langue qui les découvre et se découvre à travers eux. Découverte de l'inconnu, du caché, de l'ailleurs ; d'autres perspectives se réunissent et se disent. Rappelons que le symbole désigne « un signe de

30. Yves Bonnefoy, *Poèmes*, dans « Du mouvement et de l'immobilité de Douve », pages 94 et 47.

31. Analogie : « L'emploi d'analogie en lexicographie (1949, P Robert) pour « relation sémantique entre unités lexicales » et « le *dictionnaire analogique* (1862, Boissière) regroupe les mots par rapports de sens. ». L'analogie est aussi prise dans le sens de « ressemblance » (*DHLF*).

reconnaissance, à l'origine un objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; on rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des relations d'hospitalité avaient été contractées » (*DHLF*). En poésie, des rencontres sont créées entre un imaginaire profond et un langage qui est différent du langage quotidien, car il cherche analogiquement à correspondre à cet imaginaire. Elles proposent non pas un message, mais une manière d'être ou d'exister, d'habiter le monde et soi-même profondément. Le sens du poème présente cette nouvelle habitation des choses et de l'être dans les mots. Il établit un lieu de rencontre. Il est une manière de dire l'être-au-monde ; il est une perspective au milieu de multiples perspectives ou fictions. La poésie est symbolique dans l'habitation du monde :

Je sais les cieux crevant en éclairs et les trombes,
Et les ressacs et les courants : je sais le soir,
L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !
(« Le bateau ivre », Rimbaud dans *Poèmes*)

Les gouttes d'eau sont bien des mondes,
Elles ont leurs monstres flottants.
Qui connaît leurs aurores blondes ?
Qui sait leurs combats géants
Et les splendeurs que la nature
Prodigue dans la moisissure
Qui leur forme des continents ?
(« Chanson des flots », Louise Michel dans *la Poésie féminine* de Janine Moulin)

de soi-même :

Je suis une cage d'oiseau
Une cage d'os
Avec un oiseau
(« Cage d'oiseau », Saint-Denys-Gameau dans *Poésies*)

des mots :

Mauvaise nuit de solitude dans les campements du boulevard. Réverbère de putains déhanchées. Relief géographique des douceurs sans gazons ; montagnes, fleuves, plaines. Les lys noirs poussent dans les yeux des enseignes multiflores des garçonnnes. (dans *le Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe)

Cette poésie paraît souvent hermétique à qui veut la comprendre ou la cerner dans un sens rationnel. Là n'est pas le but. Il faut « se rappeler, quelquefois, que les mots sont une réalité d'un autre ordre que les concepts dont ils

forment le véhicule - et que la phrase et le texte ne se réduisent pas à la mise en œuvre d'une logique et à l'effectuation d'un sens explicite³². » Le poète devient en fin de compte sensible et attentif. Découvreur, voyageur et « voyant ». Il part dans une quête heuristique et ontologique³³ s'ouvrant à un autre monde fait de langage, d'être et de réel. Il dévoile une sorte d'essence. Et pourquoi pas un noyau, un centre inaccessible comme « les vraies sources et le vrai bonheur du chant³⁴. » La fiction poétique réside dans les mots et dans leur alchimie.

Le poète sort du message linéaire pour se laisser aller à l'imaginaire qui crée des analogies entre l'homme, le monde et le langage. Il prend ce chemin où des rencontres sont possibles et où une alchimie créatrice rompra le silence, transgressera la langue rationnelle et ses règles, tentera de subvertir la rhétorique et la prosodie. L'alchimie est « fondé[e] sur le principe d'*analogie* ³⁵. » Le « faire » régisseur disparaît pour un acte d'écriture libérant³⁶ « le feu secret, le germe enfoui, le serpent engourdi, le soufre, et par l'art de musique réondoyant la matière apparemment morte³⁷. » Les mots et leurs interactions mettent en mouvement le rythme intérieur du poète. S'engagent l'homme et le langage dans une fusion où l'imaginaire passe par la matière et la matière passe dans l'imaginaire. La « vie sauvage » (Sartre, *op.cit.*) des mots se développe avec la fiction du poème. Rimbaud entend ainsi la sonorité des « Voyelles » dans *Poèmes* :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

32. *Ibid.*, page 27.

33. Ontologique : « adj. (1765, *Encyclopédie*) « qui concerne l'être, le fait d'exister » » (*DHLF*).

34. Maurice Blanchot, *le Livre à venir*, page 9.

35. Voir l'article sur l'alchimie dans l'*Encyclopædia universalis*.

36. Les libertés langagières se sont gagnées siècle après siècle. Les vers ont dû correspondre à des normes sévères - jugées, analysées et dictées par la raison du siècle. Les poètes ont dû les connaître et s'y résoudre. N'être que l'ombrage de ce qu'ils pouvaient écrire dans un acte ouvert à l'imaginaire et à la liberté de la parole. Ils ont assagi leurs mots. Fait attention à l'impair (jusqu'à Verlaine), arrangé les rimes, les hiatus et diphtongues, trouver de belles figures de rhétorique. Le poète a surplombé son œuvre et l'a enjolivée selon les arts poétiques (le premier *Art poétique* en littérature française à s'appeler ainsi date de 1548, il a été écrit par Thomas Sebillet, alors que dès 1392 fait son apparition le premier art poétique s'intitulant *Art de dictier*, il est rédigé par Eustache Deschamps). Ces livres de lois se sont multipliés à travers les siècles. Ce sont de vastes bagages restrictifs.

37. *L'érotisme au Moyen Age*, troisième colloque de l'Institut d'études médiévales, ouvrage publié sous la direction de Bruno Roy. Dans Robert Marteau, « L'éros universel des alchimistes », pages 16 et 14.

Ce « processus mystérieux » (alchimie : *DHLF*) qu'est l'alchimie verbale dévoile mille et un « reflets réciproques » (Mallarmé) de l'imaginaire. Ce dévoilement a lieu si les écrivain-e-s n'ont pas « l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable³⁸. » Si les poètes demeurent ouverts à la présence de la fiction dans leur texte. S'ils s'y abandonnent. Des correspondances ou analogies naîtront alors entre les trois entités créatrices. Et tout cela prendra forme dans le hasard d'une rencontre et d'un sens. Par exemple, « Ma femme [...] / aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche » (Breton dans *Clair de terre*), le premier « blanche » collé à souris n'a rien de particulier ou d'implicite, alors que l'autre mot « blanche » assorti à terre devient plus polysémique, porteur d'un symbole implicite à l'auteur et déjouant l'interprétation. Il est une alchimie. Dans « l'esprit du lecteur, [« blanche »] se traduit par un perpétuel recommencement, par des certitudes qu'il n'acquiert que pour les perdre aussitôt, à chaque effort, à chaque tentative de retrouver, de prolonger l'illumination de la signifiante ; c'est pour cela qu'un poème est toujours relu, c'est pour cela qu'il ne cesse jamais de fasciner³⁹. » C'est pour ses mots, l'imaginaire et sa fiction.

L'action de façonner une fiction débute, s'arrête, recommence... Hésitation de celui ou de celle qui se livre à sa propre parole - quelle est-elle ? Où va-t-elle ? Que veut-elle ? Léonard de Vinci disait à peu près dans ces mots « quand en aurai-je fini avec tout ce marbre qui me sépare de ma statue ! » et Georges Braque, lui, écrivait : « Quand je commence, / il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche, / la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou / le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini⁴⁰. » L'écrivain-e permet enfin l'accès à une autre dimension du monde, de l'homme et du langage et nous verrons que cela se réalise vraiment au XIX^e siècle, alors qu'auparavant la poésie exprime l'imaginaire de façon plus modérée et plus fragmentaire. Elle est aussi plus rationnelle, plus dirigée dans sa forme et son fond. Elle est moins fictive.

38. Breton, *Manifestes du surréalisme*, page 17.

39. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, page 207.

40. dans Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, page 122.

1.

Quelques traces de la fiction

Villon¹ est, selon nous, le premier poète qui s'ouvre à la fiction poétique, car il exprime son imaginaire ou l'écho d'un être-au-monde. Écho souvent violent et dur, creusant une faille dans l'émotion qui nous saisit encore. Nous bouleverse. Il s'oppose à une poésie descriptive qui souvent tente de passer un message à la mode et rempli de convenances tout en imitant une forme qui semble être un idéal parsemé de fioritures esthétiques :

Estoc d'honneur et arbre de vaillance,
Coeur de lion épris de hardement,
La fleur des preux et la gloire de France,
Victorieux et hardi combattant,
Sage en vos faits et bien entreprenant,
Souverain homme de guerre,
Vainqueur de gens et conquéreur de terre,
Le plus vaillant qui jamais fût en vie,
Chacun pour vous doit noir vêtir et querre :
Pleurez, pleurez, fleur de chevalerie !
(Charles d'Orléans)

1. Nous commençons à Villon, car les poètes du Moyen Âge et les troubadours ou trobairitz (1150-1250) posent le problème de la langue d'oc ou d'oïl (devenant le moyen français du XIV^e au XVI^e siècle, c'est-à-dire la langue de Rabelais, celle écrite jusqu'au français moderne au XVII^e siècle). Ces premiers inventeurs, trouveurs ou compositeurs de tropes doivent être essentiellement traduits ou alors ils demeurent dans un langage tout à fait évanescent, charmant telle une toile abstraite qui parfois nous saisit grâce à telle ou telle tache de couleur suggérant un monde. Ainsi, nous pouvons dire en tant que lecteur ou lectrice que la langue même de ces poètes médiévaux trouve un écho mystérieux en nous qui n'aurait pas lieu si langue serait traduite : « Ver ditz qui m'appela lechay / Ni deziron d'amor de lonh, / Car nulhs autres joys tan no-m play / Cum jauzimens d'amor de lonh : / Mas so qu'ieu vueil m'es atahis, / Qu'enaissi-m fadet mos pairis / Qu'ieu ames e non fos amatz. », ce qui donne « Il dit vrai qui m'appelle avide / Et désireux d'amour lointain / Car nulle joie ne me plaît tant / Que de jouir d'amour lointain : / Mais ce que je veux m'est dénié : / Mon parrain m'a ainsi féé / Que j'aimasse sans être aimé. » (septième strophe d'une Chanson de Jaufré Rudel dans *les Troubadours*, texte et traduction par René Nelli et René Lavaud, Tome II, page 52). Ou : « Bels amics avinens e bos, / cora.us tenrai en mon poder ? / e que jagues ab vos un ser / e qu'ie.us des un bais amoros ; / sapchatz, gran talan n'auria / qu'ie.us tengues en luoc del marit, / ab so que m'aguessetz plevit / de far tot so qu'ieu volria. », ce qui se traduit « Bel ami, aimable, avenant, / quand vous tiendrai-je en ma puissance ? / Si jamais près de vous quelque soir je m'étends / vous donnant amoureux baiser, sachez quelle ivresse j'aurai / à vous avoir ainsi en place de mari, / pourvu que vous fassiez serment / de m'être entièrement soumis... » (Comtesse de Die, dans *les Femmes troubadours* de Meg Bogin, page 113). Nous nous laissons bercer par cette fiction matérielle (sonore et visuelle) du mot.

Remarque : l'origine du verbe trouver vient du « bas latin *tropare*, lequel a donné *trobar* en provençal (d'où découle troubadour), et qui signifie « composer des tropes » » (*la Poésie lyrique au Moyen Âge*, p.6).

La parole de Villon réussit à transmettre des émotions intérieures et des angoisses profondes. Elle expose un « je » tout à fait étonnant et libéré, d'une grande modernité. Aucune métamorphose ne le retient : « Assises bas, à croupetons, / Tout en un tas comme pelotes, / A petit feu de chenevottes / Tôt allumées, tôt éteintes ; / Et jadis fûmes si mignottes ! » (« Les regrets de la belle Heaumière » dans *Poésies complètes*). Son tourment élargit l'horizon, implique une nouvelle proximité avec soi, les choses et les mots : « Je suis François, dont il me poise, / Né de Paris emprés Pontoise, / Et de la corde d'une toise / Saura mon col que mon cul poise. » (*ibid.*) La forme poétique n'est pas nouvelle chez Villon, c'est le rythme. C'est le ton ou la tonalité du langage donnant forme à l'être-au-monde. Villon ne badine pas avec la parole, ni avec lui-même comme possible fiction :

La mort le fait frémir, pâlir,
 Le nez courber, les veines tendre,
 Le col enfler, la chair mollir,
 Jointes et nerfs croître et étendre.
 Corps féminin, qui tant es tendre,
 Poly, souef, si précieux,
 Te faudra il ces maux attendre ?
 Oui, ou tout vif aller ès cieux.
 (dans *le Testament*, section XLI, *Poésies complètes*)

Ni avec les autres : « Je congnois pourpoint au colet, / Je congnois le moyne a la gonne, / Je congnois le maïstre au varlet, / Je congnois au voille la nonne, / Je congnois quant pipeur jargonne, / Je congnois fols nourris de cresmes, / Je congnois le vin a la tonne / Je congnois tout fors que moy mesmes. » (« Ballade des menus propos », *op.cit.*). Il saisit son propre chant et son inspiration. Il ressent la mouvance du réel et de l'homme. Même s'il se raconte, il se dépasse. Même s'il raconte les autres, il les dépasse. Sa parole porte une nouvelle présence au monde : « Il fut rez, chief et sourcil, / Comme ung navet qu'on ret on pelle. » (« Épitaphe », *op.cit.*), témoigne d'un imaginaire non retenu dont le souffle langagier nous étonne, ainsi que la texture des mots. Villon crée un monde analogique entre l'être caché et dévoilé dans le poème, entre Villon et ses mots. Cette alchimie souvent enragée fait oublier « l'ensemble des procédés constituant l'art de

l'éloquence orale et écrite » et « un luxe de science et de verbalisme² » contenus dans les Arts poétiques³.

Vers la deuxième moitié de la Renaissance⁴, les poètes français du groupe de la Pléiade tentent de s'écarter d'une imitation gréco-romaine imposée dès le début du XVI^e siècle et essaient de toucher à leur propre parole. Une voix plus personnelle apparaît qui « d'amour [va] franchement deviser » (Du Bellay). Mais ce n'est pas ce but visant une parole franche qui ouvre la poésie à la fiction. C'est plutôt le fait de chercher à écrire en langue française, ce qui permet au langage de découvrir de nouveaux mots⁵ ou de s'enrichir de termes archaïques, dialectaux, d'associations de mots : « douxamers » et de néologismes : « Se desoyfver d'une amere liqueur, / S'aviander d'une amertume estresme : » (dans *les Amours*). Cette liberté exploratrice mène à une certaine liberté entre les mots, ce qui crée des réels, soit une nouvelle proximité avec les choses. Les premières métaphores naissent, elles offrent une fiction de l'image et une possibilité de vivre différemment la réalité. La métaphore exprime d'autres « je » et propose d'autres dimensions du langage. Elle est donc porteuse d'un sens symbolique et de présentation d'un réel, surtout chez Ronsard : « Antres moussus à demi-front ouverts », « Ton paradis, où mon plaisir se niche », « L'heur escoulé dans celle qui me lime » (*op.cit.*). Ce poète possède l'œil⁶ le plus impressionnant de la Renaissance et parvient à toucher une vision des choses

2. Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, page 72.

3. Les *Ars poetica* « cherche[ent] à classer, à ordonner », « à légiférer », « décide et impose » (dans « *Ars Poetica, ars poesis* » de Jeanne Demers, dans *Ars Poetica, études littéraires*, page 8).

4. « Par « Renaissance », il faut entendre une nouvelle naissance, celle de la culture antique, et par « humaniste », celui qui puise sa connaissance dans cette culture » dans l'*Anthologie de la poésie française* de Jean Orizet, page 121. Renaissance signifie aussi « régénération spirituelle » (*Dictionnaire historique de la langue française*) qui, à l'exception faite d'une allusion théologique, montre que l'homme tend à renouveler sa pensée tout en ayant un rôle actif dans sa démarche. Il imite ce qu'il choisit, mais malheureusement bien des écrivain-e-s se sont embourbés dans cette imitation et n'ont pas réussi à trouver leur voix.

5. Dans notre lecture d'homme ou de femme du XX^e siècle, ces mots illuminent le texte, à cause de leur signification ignorée, mais imaginée, et à cause de sonorités bizarres : « racoustrer » (aiguiser), « transeulement » (seulement), « eclouit » (éclore), « barbarin » (étranger)... Il y a un écho qui cherche sa redevance et qui demeure un écho mystérieux en nous, et c'est bien, et ça permet à une note fictive de venir saisir notre oreille et notre imaginaire. La syntaxe trouve aussi une lecture mystérieuse dans l'inversion grammaticale répandue au XVI^e (et épurée au siècle suivant, à part chez La Fontaine). On dirait un vêtement inversé ou un courant qui remonte le lit d'une rivière. Sans oublier la calligraphie qui paraît moins mystérieuse que celle des troubadours se rapprochant presque des lettres chinoises, mais qui demeure encore étonnante et changeante : « Mon dous printemps, ma doulce fleur nouvelle / Mon doux plaisir, ma douce colombe », (dans *les Amours* de Ronsard).

6. D'ailleurs, comme le précise Marc Bensimon, ce n'est point par hasard que « dans toute son œuvre le verbe *entendre* ne revient que 236 fois, *voir* s'y rencontre près de trois mille ! » (*les Amours*, page 13).

qui nous semble encore partageable et moderne. Comme si l'œil du XVI^e et celui du XX^e étaient en communion dans ces métaphores qui « Me sont au cuœur en si profond esmoy⁷ ». Ronsard s'abandonne à sa propre perception du monde en laissant glisser les mots sur les lieux. Il saisit un visible parmi tant d'autres et le rend présent, ce que font aussi les Blasons⁸. Ces derniers sont fictions visuelles.

Les Blasons demeurent inspirés « de la statuaire antique et des débris de sculptures exhumés du sol⁹. » Entre l'imitation et la création, ils développent tout un monde métaphorique, celui de la main ou du con de la pucelle. Ils tournent autour d'un sujet créant ainsi un univers visuel où dans un seul blason se forme une multitude de métaphores dont le point de départ ou d'inspiration semble être un lieu du corps. Celui-ci est à investir tel un réel fictif qui trouve ses mots dans le poète. Les blasons sont des petits bijoux bien ciselés mettant en valeur un œil étrange, à la fois sensuel et gaulois que l'on pourrait comparer à l'œil de Francis Ponge dans *le Parti pris des choses*. Même si dans ces poèmes le corps féminin est décrit selon des normes : « front large et haut, sourcils noirs, bien dessinés, yeux bleus ou « verdelets », joue blanche et vermeille, ronde et ferme, nez poli, d'arête droite plutôt relevé à la base¹⁰ », il est beaucoup trop écrit, beaucoup trop fétiché et désiré pour respecter l'esthétique du XVI^e siècle. On dirait que des apparences jusque là invisibles prennent vie dans de multiples images. Une nouvelle proximité est créée permettant au poète de devenir voyeur et voyageur. Présentateur... Une expression marginale du corps trouve ses mots et son dessin parfois pudique et également impudique. Le blason est une fiction du regard posée comme une nouvelle existence du corps : « Tétin refait, plus blanc qu'un œuf, / Tétin de satin blanc tout neuf, / Tétin qui fais honte à la Rose, / Tétin plus beau que nulle chose / Tétin dur, non pas Tétin, voire, / Mais petite boule d'Ivoire, / Au milieu duquel est assise / Une Fraise, ou une Cerise / Que nul ne voit, ne touche aussi, » (Marot) ou « Sourcil tractif en voûte fléchissant / Trop plus qu'ébène, ou jayet noircissant. / Haut

7. Ronsard, *les Amours*, dans le Sonnet XXIII.

8. En 1536, il y a 11 blasons répertoriés. En 1543, une édition présente 37 blasons et 21 contre-blasons qui se retrouvent dans la dernière parution datant de 1554. Clément Marot fut le premier à s'adonner à ce genre de textes, il organisera même des concours. Marot, Scève et Ronsard seront les plus illustres blasonneurs.

9. Remarque prise dans le livre sur l'exposition Magritte qui a eu lieu à Montréal en 1996.

10. Dans *Images littéraires de la femme à la Renaissance* de Madeleine Lazard.

forjeté pour ombrager les yeux, / Quand ils font signe ou de mort, ou de mieux. / Sourcil qui rend peureux les plus hardis, / Et courageux les plus accouardis. » (Scève). Chaque poète tente de rencontrer un cou, une gorge ou un genou. Ces parties deviennent infinies dans leur expression et inépuisables dans leur fiction.

Au XVI^e siècle, la fiction prend racine dans l'image poétique, elle devient une nouvelle branche dont le fruit se gorge peu à peu d'une terre et d'une parole jamais visitées. Le fruit est rare et bon à sa lecture. Toutefois, certaines images qui nous paraissent banales sont, pour l'époque, tout à fait avant-gardistes, créant toute une sensation d'univers : « allons voir l'herbelette perleuse, » (Ronsard, *op.cit.*). La fiction se repère dans des métaphores échappées, par-ci par-là, dans les vers de Louise Labé, de Du Guillet (un peu plus rarement), de Du Bellay et surtout de Ronsard possédant un œil, ma foi, assez étrange. Et, pour nous qui avons côtoyé l'iconographie de Rimbaud ou de Breton, nous pouvons même trouver - de façon fort anachronique - des visions surréalistes : « Comme un mastin, me mord tousjours au flanc », « Lune à l'œil brun, la dame aux noyrs chevaulx », « Fille du pied du cheval emplumé » (Ronsard) ou « Vos seins, des cèdres pleurants » (Garnier). La fiction passe aussi à travers des rythmes qui nous semblent révolutionnaires. Les vers suivants ne ressemblent-ils pas au cri rimbaldien : « Enflure d'un tombeau, cloaque de vermine, / Pâtüre des serpents, tanière de la mort,¹¹ » (Gabrielle de Coignard) ? En résumé, la fiction ressort surtout grâce à une quête de la langue française, ce qui donne lieu à un langage neuf, à une nouvelle perception des choses et parfois à un rythme plus relâché du vers. Néanmoins, une recherche abusive de « fleurs de rhétorique » surcharge la poésie et bientôt le couperet va tomber sur toutes formes d'originalité et de créativité, puisque l'esprit classique¹² va dominer le siècle suivant.

11. « Contre la chair » dans *Huit siècles de poésie féminine* de Jeanine Moulin, page 159.

12. Nous nous refusons à donner une date, mais nous nous accordons avec Jean-Pierre Chauveau qui sépare ce siècle « en deux demi-siècles, l'un (jusque vers 1640-1650) plutôt « baroque », et plus fertile en poètes, l'autre (coïncidant à peu près avec le règne de Louis XIV) plutôt « classique », et apparemment moins favorable à la poésie lyrique ? » (*Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, p. 10). Nous précisons également que la plupart des Salons des précieux et des précieuses sont en pleine action dès 1630 et nous considérons que l'esprit classique est l'esprit le plus englobant du XVII^e, puisque les critiques ne parlent pas d'école ou de mouvement baroque, mais ils disent école ou génération classique. D'ailleurs, le livre influençant tout l'esprit de ce siècle apparaît en 1637 : *Discours de la Méthode* de Descartes.

La poésie du XVII^e se veut « un ouvrage, une composition en vers avec des pieds, rimes et cadences nombreuses » qui décrit « une ou plusieurs actions d'un héros¹³ » comme l'imposent les poèmes épiques et dramatiques. C'est « une pratique », « un métier » dont la fiction se résume en une « chose feinte, et inventée pour instruire ou pour divertir¹⁴. » Cette fiction - « âme de la poésie¹⁵ » - dépend de l'imagination et possède le même but que celle du roman. D'ailleurs, « la poésie classique [n'est] sentie que comme une variation ornementale de la Prose, le fruit d'un *art* (c'est-à-dire d'une technique)¹⁶ » exposant un vers parfait et l'idéal humain de l'honnête homme, comme le propose Boileau :

Voulez-vous faire aimer vos riches fictions ?
 Qu'en savantes leçons votre muse fertile
 Partout joigne au plaisant le solide et l'utile.
 Un lecteur sage fuit un vain amusement
 Et veut mettre à profit son divertissement.

(*Art Poétique*, dans Jacques Charprier et Pierre Seghers, *l'Art poétique*, page 146)

De ces « nobles fictions » ou « mille inventions » (Boileau, *op.cit.*, page 142), apprenez à penser avant d'écrire ! Soyez sage et raisonnable¹⁷, polissez votre ouvrage : « Que le début, la fin répondent au milieu » (Boileau, *op.cit.*, page 139). Illusion que cette strophe de Théophile de Viau (1590-1626) :

Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints,
 Promener mon esprit par des petits desseins,
 Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie,
 Méditer à loisir, rêver tout à mon aise,
 Employer toute une heure à me mirer dans l'eau,
 Quir, comme en songeant la course d'un ruisseau,
 Écrire dans le bois, m'interrompre, me taire,
 Composer un quatrain sans songer à le faire.
 (dans Jacques Charprier et Pierre Seghers, *l'Art poétique*, page 174)

13. Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690.

14. *Dictionnaire de l'Académie*, 1694. Mallarmé s'opposera, deux siècles après, carrément à cette perception puisqu'il « élimine les actes de langage fondamentaux que sont « raconter », « enseigner » et « décrire » » (dans Dominique Combe, *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, page 24), tout ce qui représente la poésie classique.

15. *Nouveau Dictionnaire français* de Richelet.

16. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, page 33.

17. « Raison juridique et bientôt cartésienne, point du tout au nom de la poésie, celle-ci courra les plus grands dangers qu'elle ait courus en France » dans Jacques Maritain, *Situation de la poésie*, page 72.

Le classicisme¹⁸ « fai[t] signe », c'est un signe rationnel où « une pensée toute formée accouche d'une parole qui l'« exprime», la « traduit»¹⁹. » Michel Foucault nomme ces signes « signe[s] de convention²⁰. » Ils sont choisis et imposés dans les Arts poétiques. Ce sont des « signe[s] d'institution » (*op. cit.*) applicables pour tous et toutes, organisant le langage, son contenu et l'individualité du poète. Ce sont des signes d'emprisonnement qui lient le monde, le dominant et s'en emparent. Le XVII^e manque de perspectives puisqu'il tend à les résoudre les unes après les autres dans une sorte de vérité immuable. Le créateur se sépare de sa parole ; il re-présente selon les normes, il ne présente pas. Le vers est figé dans un décompte illusoire. L'alexandrin « par son dessin précis, par cette espèce d'autorité immobile, par son pouvoir de capter et de concentrer sur les facettes de son prisme optique en la géométrisant tout en vue, convenait parfaitement à la tâche particulière²¹ » de cette vision régulière²² de toutes choses. Tout ceci s'oppose à la fiction de l'imaginaire puisque plus aucune ouverture n'est possible que ce soit dans le monde, dans l'être (dans une quête de voix intérieures) ou dans le langage.

Complétons cette réflexion sur la poésie du XVII^e siècle avec celle dite baroque et avec La Fontaine. La poésie baroque suggère des relations

18. Si nous nous attardons à ce terme de classicisme (1817, Stendhal), nous remarquons qu'il découle du « latin *classicus*, adjectif correspondant à *classis* (- classe) au sens de première classe » (*Dictionnaire historique de la langue française*). Par conséquent, l'écrivain classique est un « écrivain de première valeur » qui met en œuvre une esthétique de « premier ordre » : un art de mesure, d'harmonie, d'équilibre, de régularité, de clarté, de raffinement et conforme au « bon usage », au bon sens et au bon goût. « L'écrivain qu'on appelle classique - du moins en France - sacrifie en lui la parole qui lui est propre, mais pour donner voix à l'universel. Le calme d'une forme réglée, la certitude d'une parole libérée du caprice, où parle la généralité impersonnelle, lui assure un rapport avec la vérité. Vérité qui est au-delà de la personne et voudrait être au-delà du temps. La littérature a alors la solitude glorieuse de la raison [...] » (dans Maurice Blanchot, *l'Espace littéraire*, page 19). *classis* a signifié « appel » et par métonymie : être appelé sous les armes, voir le même dictionnaire à l'article « classe ».

19. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, page 34.

20. *les Mots et les choses*, page 76.

21. Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, page 24.

22. La métaphore classique est influencée par la métaphore précieuse la précédant. Les précieux instaurent tout un monde de jeux et de divertissements, de conversations et d'expressions ampoulées. Ils déforment le langage de tous les jours. La préciosité est « poseuse » ; elle est « maniériste » dans son expression, dans sa relation avec la réalité quotidienne. Les précieux posent des masques et paraissent souvent épris de leurs performances langagières, mais tout est très rationnel, très calculé, très construit. Tout ceci ressemble à des exercices de « beau style » où la langue est le support d'un esprit poétique plutôt que d'être l'investigatrice ou la révélatrice d'un certain mouvement poétique, celui de l'imaginaire et du réel et d'un poète pris ou abandonné dans ses mots. La création devient un véritable défi à l'intelligence, ce qui « permet à chacun de cultiver sa singularité tout en respectant scrupuleusement les règles du jeu que s'est donné le groupe auquel il appartient » (Chauveau, *Anthologie de la poésie française du XVII^e*, page 14). La préciosité influencera le travail rationnel de la métaphore, mais elle n'est pas aussi disciplinée qu'au classicisme.

extravagantes entre la mythologie et la réalité quotidienne, entre le religieux et le terrestre, les actions héroïques et les déboires humains, les ténèbres et la campagne ombragée. Elle réunit des mondes différents et refuse certaines conventions (règles de temps, de lieu et d'action de la tragédie). Les baroques aiment l'ornement, le déguisement, l'illusion. Ils usent de métaphores, d'hyperboles, d'allégories. Ils exagèrent pour montrer jusqu'à quel point l'homme est prisonnier d'une mouvance incroyable, ce qui s'oppose carrément au désir de stabilité et de rationalisation du classicisme. Mais cette poésie vise un but précis, celui de démontrer l'instabilité humaine. Elle crée une fiction de métaphores en mouvement, d'inconstance²³ et de reflet d'un monde sur un autre : une vision près du fantastique. Elle construit des ambiances désarçonnantes. Dans cette exagération, le baroque semble porteur de fictions. Fictions linéaires de l'histoire et des mondes qui se côtoient et non pas fictions de l'être-au-monde, plus verticales et plus ancrées dans le poète et son langage (ses métaphores, etc.). Cette fiction baroque est encore tributaire de l'imagination²⁴ qui pose des masques sur la réalité en vue de prouver quelque chose ou de démontrer, alors que La Fontaine est homme de fiction de l'imaginaire, car il est l'« abeille qui fait son miel de toutes choses. » Mais il ne faut pas voir en lui l'organisateur d'une morale bien à propos, il faut le regarder dans sa parole, c'est-à-dire rester près de ses mots, images et rythmes.

Il donne un espace à entendre et à voir. Les moindres petites choses sont dites autrement : « Passe un certain croquant qui marchait les pieds nus. » (« La Colombe et la Fourmi » dans *les Fables*), « Tout vous est aquilon, tout me semble zéphyr » (« Le Chêne et le Roseau », *op.cit.*), « Elle porta chez lui ses pénates, un jour / Qu'il était allé faire à l'Aurore sa cour / Parmi le thym et la rosée » (« Le Chat, la Belette et le petit Lapin », *op.cit.*). Cet

23. « Rien n'est icy constant » de Du Bartas, « O divine inconstance » D'Aubigné, « Inconstance payée d'inconstance » de La Roque, « Le temple de l'inconstance » de Du Perron, « Inconstance » de Motin, « Stances à l'inconstance » de Durand : un nombre incroyable de poèmes disent ce mouvement tout à fait baroque et nous retrouvons ces poèmes dans *Anthologie de la poésie baroque française* de Jean Rousset.

24. Nous pouvons dire que cette fiction de l'imagination est syntagmatique faite sur la progression de l'histoire ou sur la narration, sur le fond et pouvant être traduite par un autre syntagme résumant tout cela. Alors que la fiction de l'imaginaire est faite sur une axe paradigmatique comme si le langage creusait la perception, ressortait en images, en mots et en rythmes, comme si à force d'être créateur dans le langage un monde se créait devenant alors un ensemble, celui du poème intraduisible à l'extérieur des mots du poème. La fiction de l'imaginaire est intraduisible, car forme et fond sont liés ; la fiction de l'imagination se traduit, car le langage est au service du fond ou de la chose racontée et métamorphosée.

auteur laisse présager tout un monde et tout un champ visuel dans des mots rares et des inversions grammaticales étranges. Des percées visuelles émergent souvent dans des rythmes incongrus venant d'un mot, de quelques mots, d'un noyau de mots, d'une distorsion sonore. Nous ressentons une grande liberté d'expression qui s'ouvre à la fiction. La Fontaine est poète : palpeur de mots, joueur d'images, amuseur de syllabes, enchanteur de vers. Il écrit dans le plaisir de sa voix et ouvre le corps du texte. Nous nous abandonnons à une musicalité unique. Il nous fait jouir d'un langage vivant. Les mots se goûtent et certains apparaissent dans des mouvements plus alchimiques que d'autres. Nous nous rendons compte qu'un poète s'est laissé séduire par sa voix et ses propres mots, livrant une fiction sonore et visuelle « irrésomable » dans la morale de la fin de la fable ou parfois du début. La Fontaine est un des rares phares éclairant tout un univers à découvrir, il résume également le XVII^e : il aime la variété des mondes comme les baroques ; il emploie, forge et invente des métaphores variées comme les précieux ; la rhétorique et la versification classiques lui sont connues et il peut d'autant plus les utiliser, les contourner, jouer avec elles jusqu'à trouver sa propre voix. Et dans tout cela, il est ce que le XVII^e ne s'est point permis, c'est-à-dire la liberté de la fiction dans les mots, dans la perception du monde et de l'homme. La liberté d'un poète...

En résumé, la fiction classique est faite pour raconter ; elle est du domaine de l'histoire, du récit, du reportage dont le message vise à préciser un idéal. Ce n'est plus, selon nous, une fiction poétique comme nous l'avons définie au chapitre I. De plus, comme le dit Jean-Pierre Chauveau, le XVII^e est un « siècle du reflux, préluant au désert poétique du XVIII^e siècle²⁵. » L'esprit rationnel fait disparaître la poésie et la définit en la différenciant du théâtre et du roman, soit en séparant le dramatique, le romanesque et le lyrique. Les Encyclopédistes s'interrogent sur « qu'est-ce que l'art ?²⁶ » ou « Qu'est-ce que la poésie ? » plutôt que de s'y adonner. Ils réfléchissent sur la notion de genre, ainsi que sur la parole subjective et le discours objectif, sur le discours fictif et réaliste. Ils leur consacrent un certain type d'écriture et diverses facultés humaines. Il y aura une langue pour les sciences pures, pour les sciences humaines, pour la vie quotidienne et une langue littéraire

25. *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, page 9.

26. Jacques et Raïssa Maritain, *Situation de la poésie*, page 73.

dont la poésie sera une forme et la prose une autre. Le XVIII^e a eu l'avantage de nuancer le genre poétique comme un contact particulier avec le langage, le monde, ainsi qu'avec le « je » de l'écrivain-e. La poésie devient alors essentiellement lyrique dans son expression et sa forme littéraire (les poèmes du XX^e siècle découlent directement des petits genres lyriques plutôt que des grands). La poésie est poésie. Dans cette tautologie, la fiction poétique se différencie de celle romanesque, dramatique ou autres. Elle prend surtout son ampleur au XIX^e siècle.

2.

Entrée et modernité en fiction

Plus nous lisons la poésie, plus nous nous rendons compte qu'au XIX^e siècle la fiction prend place dans les mots des poètes. Elle se forme et se développe durant ce siècle pour se réaliser totalement dans la parole rimbaldienne. Plusieurs poésies : romantique, parnassienne, etc., permettront à la fiction de se concrétiser telle une expérience unique du monde et du « je ». Le poète passera alors « à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. » (« Correspondances » de Baudelaire) ; son imaginaire le rapprochera d'une existence singulière des choses et de soi qui désirera s'exprimer. L'imaginaire sera la source du langage poétique et de sa fiction. Dans sa profondeur et son mystère d'« ombre et d'aquarium ardent » (« Bottom » de Rimbaud, *Poèmes*), il saisira les mots, les marquera de sa présence ; il créera une parole du réel et d'un « je » parmi tant d'autres. L'imaginaire entrera dans les mots comme un souffle créateur de fiction, comme un murmure et le poète - surtout Rimbaud en ce XIX^e - se fiera « au caractère inépuisable du murmure¹ », ce qui brisera les règles extérieures si répandues au cours des autres siècles et si habituelles pour les écrivain-e-s et les lecteurs-lectrices de poésie². Le langage trouvera ses propres règles intérieures étant suggérées par l'imaginaire - levain de la parole fictive.

1. Breton, *Manifeste du surréalisme*, page 43.

2. À travers *Réflexions sur la poésie*, Claudel peut être ici cité maintes fois : « Les qualités qui plaisent sont les qualités bien extérieures qu'on peut apprécier d'emblée et qui nous rassurent dans notre supériorité d'experts, la rime riche, deux jolis quatrains bien propres, un puissant imparfait du subjonctif, un archaïsme pareil à une bassinoire ou à un pot de chambre dans la vitrine d'un antiquaire, un ut de poitrine, une acrobatie sur la double corde. » (page 62) Nous sentons à quel point il est ironique. Poursuivons avec la rime : « L'obligation de rimer et de rimer bien rejette le poète soit sur des associations de sons banales et éprouvées, soit sur ces sonorités les plus communes qui sont la bourre du langage et qui sont faites pour être refoulées à l'intérieur de la phrase et non pas pour en fleurir l'épiderme. » (page 77) « Un poème n'est pas une froide horlogerie ajustée du dehors, ou alors il n'y a plus qu'à versifier sur les échecs ou le jeu de billard. Même l'intelligence ne fonctionne pleinement que sous l'impulsion du désir. » (page 95) Il croit donc que « les grands écrivains n'ont jamais été faits pour subir la loi des grammairiens mais pour imposer la leur, et non pas seulement leur volonté, mais leur caprice. » (page 84).

1.1: les débuts d'une fiction venue de l'imaginaire

Sans avoir une connaissance approfondie de la poésie, il est facile d'en déduire que la présence de l'imaginaire dans le langage poétique se développe surtout à partir du XIX^e. Nous en avons la preuve dans la formation des images poétiques qui, par leur originalité, semblent proposer une expérience du monde différente. Une autre preuve s'impose dans la rythmique beaucoup plus fébrile et personnelle qu'auparavant. De plus, l'alchimie verbale s'éloigne d'une organisation rationnelle du langage pour se laisser surprendre par une parole plus profonde, celle de l'imaginaire. Cette faculté créatrice est souvent absente dans la poésie du Moyen Age, du XVI^e siècle et surtout du XVII^e. Nous ne parlons pas du XVIII^e, car le pouvoir de la raison et de l'intellect mis à la mode au siècle précédent fait taire la poésie, bien que le sentiment poétique ou lyrisme s'insère maintenant dans la prose de Rousseau ou d'autres. Ce siècle permet néanmoins de réfléchir sur les différences entre prose et poésie, réflexion intellectuelle qui a pour conséquence de séparer les genres littéraires et de consacrer la fiction au roman et à l'imagination.

La fiction poétique s'impose au XIX^e et même se définit là, alors qu'aux siècles précédents elle est plus rare, plus fragmentaire (section 1). Il est certain qu'elle ne reflète plus les hauts faits d'arme de personnages, qu'elle n'est plus un voile posé sur la réalité ou une *mimésis* faussement représentative s'ornant de figures de rhétorique. À l'instar de Claudel, corrigeant cette parole de Baudelaire qui propose comme but pour la poésie « de plonger "au fond de l'Infini pour trouver du nouveau" », nous pouvons affirmer que la fiction apparaît dans la poésie lorsque dans le « défini [elle] y trouve[...] de l'inépuisable³ » pouvant se dévoiler dans les mots et leur liberté d'expression. Cet inépuisable est créé par l'imaginaire, renouvelant toutes choses et tout être. Il n'est pas en relation avec l'Infini ou le fond de l'infini comme un maelström rattaché à rien. Il est dans le défini qui entoure le poète. C'est ce qu'il a connu ou rencontré, ce qui l'a touché ou ému. C'est lui, l'existence et son langage. La poésie n'est pas dans l'Infini comme une science-fiction. Elle est dans ce qui est et s'ouvre à ce qui n'est pas. Elle conçoit de l'inépuisable dans l'homme, ses émotions et ses sensations, ses

3. Paul Claudel, *Réflexions sur la poésie*, page 146.

relations avec le réel et lui-même, avec le langage qui est lui aussi un défini dans sa grammaire, sa syntaxe, son vocabulaire et qui, pour le poète ou l'écrivain-e, devient un inépuisable à la fois dans la parole des autres auteurs et dans la sienne. Parole toujours en formation, car se livrant à l'imaginaire : source de l'inépuisable qui prend forme dans des mots, des images et des rythmes nouveaux. Elle s'inscrit comme des fictions et Rimbaud (1854-1891) s'y vouera. Il sera le poète de l'inépuisable et le souffle toujours nouveau qui réunit Romantisme-Parnasse-Symbolisme au surréalisme et au langage contemporain. Celui-ci n'a pas vraiment d'école, suit parfois certaines modes (la poésie urbaine, de l'intime, du corps) ou se donne de grands thèmes (la quête du réel ou de l'identité, l'amour) de façon plus ou moins consciente ou rationnelle. Plus ou moins près de l'imaginaire du poète.

Rimbaud n'a pas montré à suivre sa parole comme une mode ; il a ouvert la poésie à l'imaginaire et à sa fiction. Il n'a pas désiré traiter de grands thèmes, mais il les a vécus intensément en trouvant leur écho - échos inépuisables - dans les mots. Rimbaud a pris la route de la fiction après qu'elle-même soit passée par certains sentiers l'aidant à se définir ou à se préciser, se faire sentir dans l'écriture de ce poète. Le premier sentier est fréquenté par les romantiques⁴ qui ont cassé le silence poétique du XVIII^e. Ils tentent de rompre avec la tradition, cette espèce de rigueur intellectuelle qui fait du poème un exercice de style, une pensée appliquée, une démonstration raisonnable. Ils s'éloignent d'un idéal prescrit pour retrouver une parole moins générale et sociale, plus personnelle. Le vers devient l'écho du cœur, la rythmique d'une émotion souvent amoureuse, parfois carrément existentielle où se confondent l'angoisse de la vie et la peur du néant. Un « je » lyrique se développe ; un véritable « culte du Moi » est invité à prendre formes. Il se pose sur toutes les choses de ce monde et les transforme selon la personnalité émotive ou sentimentale de l'auteur. Parfois, c'est une sensiblerie lassante qui donne des mots mielleux. Le poète habite le monde selon lui ; s'établit une relation intime. Dans le romantisme, le poète saisit le défini de la réalité et se voue à l'inépuisable de ses émotions.

4. Tout commence par la découverte des grands romantiques anglais et allemands tels Shelley, Byron, Hölderlin, Goethe, etc. Chénier, lui, demeure inédit à son époque et meurt trop jeune, guillotiné. Il est publié vers 1819, alors que Madame de Staël a déjà marqué son temps avec *De l'Allemagne* (1810-1813) qui fait l'éloge du romantisme.

Il unifie l'émotion au paysage, ce qui crée une présence suggestive de l'être-au-monde : « Salut, bois couronnés d'un reste de verdure ! / Feuillages jaunissants sur les gazons épars ! / Salut, derniers beaux jours ! le deuil de la nature / Convient à la douleur et plaît à mes regards. » (« L'automne » de Lamartine dans *l'Anthologie de la poésie française* de Pompidou). Par le fait même, la nature semble visitée pour la première fois et le poème décrit cette rencontre. Ainsi, la proximité des choses est sous l'emprise du créateur et de la créatrice ; elle est gérée dans sa métamorphose ou dans sa *mimésis*, c'est-à-dire dans sa « simulation d'actions et d'événements imaginaires⁵. » Elle est manipulée, transformée, feinte. Elle est inventée et décrite selon l'expression des sentiments du poète. Le fictionnel et le lyrisme ne sont pas séparés⁶. Le « Moi » pose un voile et se sert des mots pour établir une copie ou un reflet entre lui et la nature. Ressemblance égoïste ou égocentrique : « Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie : » (« L'isolement » de Lamartine, *op.cit.*). Ressemblance qui décrit la personne au lieu de l'évoquer dans sa profondeur et son mystère. Nous pouvons nous demander si le poète romantique est plus près de l'imagination que de l'imaginaire. Visuellement, nous en avons la preuve, car l'image romantique n'a pas l'extravagance et la puissance de l'image symbolique. Elle est transformation et non pas analogie. Nous sentons une distance, une volonté de la part du poète de la modeler à son ego du moment. De là, une fiction plus modérée, c'est-à-dire qu'elle propose des choses que nous pouvons imaginer, alors que les choses issues de l'imaginaire sont totalement imprévisibles et révélatrices. Le Romantisme ne s'ouvre donc pas à des paroles complètement inconnues donnant naissance à un monde et un « je » là sans être là. Il décrit trop l'être au lieu de l'évoquer ; il reste dans une fiction de l'imagination.

Le langage demeure au service du poète. Il est retenu et dit les choses du cœur. Pourtant, dans le romantisme, la parole de l'imaginaire peut parfois prendre place et cela est dû à cette fureur poétique incontrôlable que va mettre en mouvement le lyrisme. Cette fureur dans le vers casse ou

5. Gérard Genette, *Fiction et diction*, page 17.

6. Nous nous opposons à voir « d'un côté la fiction (dramatique ou narrative), de l'autre la poésie lyrique, de plus en plus souvent désignée par le terme de *poésie tout court* » (Genette, *Fiction et diction*, page 21). Nous ne croyons pas à la séparation des « deux « genres » fondamentaux : le *fictionnel*, ou *mimétique*, et le *lyrique* » tel que l'annonce *La logique des genres littéraires* de Käte Hamburger présenté dans Genette (*ibid.*, page 22).

« disloque ce grand niais d'alexandrin » (Hugo). Cette étape est très importante pour la parole poétique et sa fiction :

Or la distorsion que Hugo a tenté de faire subir à l'alexandrin, qui est le plus relationnel de tous les mètres, contient déjà tout l'avenir de la poésie moderne, puisqu'il s'agit d'anéantir une intention de rapports pour lui substituer une explosion de mots. (Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, page 36)

Un souffle intérieur saisit le langage et les mots du poète. Bien sûr, une émotion est exprimée, mais passe aussi un mouvement intérieur plus mystérieux et c'est celui de l'imaginaire. Le poète est plus profondément touché, plus entièrement investi. Un « moi » autre que sentimental ne se pensant pas et ne se prévoyant pas va naître. Un « moi » créé par et dans les mots, et créant son réel, ne posant plus de voiles. Le rythme entraîne l'écho de soi dans des notes ou des « Syllabes » (Rimbaud) étonnantes, approfondit et nuance la parole, trouve des mots et un langage libérateurs d'inconnu, d'ailleurs... Ainsi, l'imaginaire prend place dans cette fiction romantique devenue rythme beaucoup plus qu'image. Elle passe par le « "flux" des mots⁷ » et chante l'être-au-monde tel un imprévisible qui se dissimule sous tel ou tel son vocalique ou consonantique, avec telle ou telle insistance :

Tu mugissais ainsi sous ces roches profondes ;
Ainsi tu te brisais sur leurs flancs déchirés ;
Ainsi le vent jetait l'écume de tes ondes
Sur ses pieds adorés.

(« Le lac » de Lamartine dans *Anthologie de la poésie française* de Pompidou)

Une cadence semble inscrire plus que le cœur du poète, révéler une racine profonde et une langue étrange. Celle-ci naît peut-être d'un « gosier de métal parl[ant] toutes les langues » (« L'horloge » de Baudelaire, *les Fleurs du mal*) et de ce « je est un autre ». Cette langue effraie les Parnassiens qui vont ceinturer ce rythme. Ils retournent à Boileau : « le Grand législateur du Parnasse⁸ » et se vouent à un art idéal, celui de la Beauté. Le langage est une matière vulgaire qui, dans le poème, devient une pierre précieuse sans aucune scorie. Tout est bien proportionné. Rien ne doit étonner dans cette

7. Jacques Garelli, *le Recel et la dispersion*, page 99. Ce mot « flux » vient de Husserl dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*.

8. Parnasse : montagnes en Grèce où résident les muses antiques d'où les allusions courantes à la mythologie ou aux figures déifiées ; par exemple dans *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle en 1852 ou *les Trophées* de Heredia en 1893

perfection ; rien ne doit dominer que ce soit le cœur du poète, ses images ou son rythme. Tout est rangé dans le Beau défini.

« Là, tout n'est qu'ordre et beauté / luxe, calme et volupté » (« L'invitation au voyage » de Baudelaire, *les Fleurs du mal*) : les Parnassiens perçoivent le Beau et le ressentent. Le poème devient une « œuvre-bijou⁹ », de l'art pour l'art. Une archi-texture voluptueuse. Il y a encore une distance entre l'être et les choses. Toutefois, les Parnassiens deviennent extrêmement sensibles au monde et ils saisissent l'importance de chaque son, du mot rare et précis, d'une mythologie langagière dans les noms propres. Ils sont près du réel, mais tentent tellement de le couvrir de Beau qu'ils le perdent. Cet idéal d'ordre et de beauté (inaccessible selon Poe) nuit à la présence de l'imaginaire et les vers posent un voile sur la réalité, à travers l'image poétique. Il n'y a pas la profondeur du réel et du « je ». Les Parnassiens se donnent trop un but précis passant par un matériau d'une grande valeur esthétique. Mais nous ne pouvons pas nier que ces poètes créent un monde tout à fait particulier et élégant. En voici quelques exemples dans *Émaux et Camées* :

Quand je mourrai, que l'on me mette,
Avant de clouer mon cercueil,
Un peu de rouge à la pommette,
Un peu de noir au bord de l'œil.

Car je veux dans ma bière close,
Comme le soir de son aveu,
Rester éternellement rose
Avec du kh'ol sous mon œil bleu.

(« Coquetterie posthume », Gautier)

Et dans ces autres vers de Théophile Gautier :

Que tu me plais dans cette robe
Qui te déshabille si bien,
Faisant jaillir ta gorge en globe,
Montrant tout nu ton bras païen !

Frêle comme une aile d'abeille,
Frais comme un cœur de rose-thé,
Son tissu, caresse vermeille,
Voltige autour de ta beauté.

(« À une robe rose »)

Ici, chez José-Maria de Heredia :

Qu'il soit encourtiné de brocart ou de serge,
Triste comme une tombe ou joyeux comme un nid,
C'est là que l'homme naît, se repose et s'unit,
Enfant, époux, vieillard, aïeule, femme ou vierge.

Funèbre ou nuptial, que l'eau sainte l'asperge
Sous le noir crucifix ou le rameau bénit,
C'est là que tout commence et là que tout finit,
De la première aurore au feu du dernier cierge.
(« Le lit » dans *les Trophées*)

9. Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, dans la préface de Claudine Gothot-Mersh, page 11.

Qu'en est-il de la fiction poétique ? Et de sa source ? La fiction parnassienne est une fausse proposition esthétique du monde et du langage où le poète reste à leur surface tel un calculateur intelligent. Il modèle ; il métamorphose. Il épure ses sens vers la beauté. Cette fiction est issue de l'imagination qui invente de belles et grandes images impassibles. Elle est faite comme un diamant admirable, incroyablement beau et incroyablement travaillé facette après facette. Le poète manipule donc les apparences en se servant des mots, c'est-à-dire en fignant une tromperie esthétique. Il prend conscience d'un langage étonnant dans sa texture et sa formation d'images rares. Lorsque les Parnassiens s'arrêtent au langage, ils donnent un semblant de vie à la matière verbale. Ils s'ouvrent à la poésie en tant que poésie, c'est-à-dire en tant que monde fait de rythmes et d'images qui ne peuvent exister que dans les mots et leurs associations. En tant que création artistique. Bientôt, les poètes s'abandonneront à ces mots, leur feront confiance, ce qui créera une véritable alchimie et des poétiques personnelles de la fiction au lieu de rhétoriques obligatoires et impersonnelles. En résumé, lorsque le poète commence à sentir les multiples possibilités qu'offre la langue, des écritures uniques apparaissent. Une rythmique différente va naître à chaque poème, elle n'a pas besoin de normes. Les images vont aussi se multiplier grâce au « rapprochement en quelque sorte fortuit de[...] deux termes¹⁰. » La fiction naîtra de ce poète sensible dont le langage crée un monde personnel et unique. La voix même de l'écrivain-e s'étonnera de son champ visuel et de sa rythmique, de sa relation avec les mots, le réel et lui-même. La fiction correspond à une poétique du « je » se renouvelant dans et après chaque poème.

Les Parnassiens ont développé une certaine sensualité face au monde et aux mots qui deviennent des entités vivantes et « inspirantes ». Mais ils n'ont espéré voir que le Beau et chez Baudelaire, ce Beau devient une « fleur du mal », un gouffre, une quête inaccessible qui creuse une relation fictive avec le réel des choses. Le regard baudelairien se glisse dans une faille, celle du réel et de l'être, celle que le langage ressent profondément dans l'imaginaire du créateur. Il est le premier dans sa quête du Beau à trouver de l'horreur, de l'abominable :

10. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, page 51.

Et le ciel regardait la carcasse superbe
 Comme une fleur s'épanouir.
 La puanteur était si forte, que sur l'herbe
 Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
 D'où sortaient de noirs bataillons
 De larves, qui coulaient comme un épais liquide
 Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
 Ou s'élançait en pétillant ;
 On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
 Vivait en se multipliant.

(« Une Charogne », Baudelaire, *les Fleurs du mal*)

Il se laisse prendre par le monde comme si ses sens n'étaient plus dirigeables, comme si le poème n'était plus une pièce artistique idéale, mais une relation être-monde-mots soumise à des rencontres surprenantes et hasardeuses. Baudelaire est le premier à saisir la fluctuation du monde. L'imaginaire est directement impliqué dans cette relation ou dans cette expérience où se crée un étrange symbolisme qui se révèle peu à peu être la fiction du poème. Le symbole est une fiction de l'être, un étonnant contact au monde et à soi qui porte un sens imprécis, suggestif ou évocateur. Néanmoins, Baudelaire est encore trop dépendant de certaines normes pour écrire en toute liberté le rythme du monde et celui de l'homme ; nous devons attendre Rimbaud. Celui-ci « lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » « Il arrive à l'inconnu » et si ce que le poète « rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. » L'imaginaire propose un réel inconnu, mais présent comme un écho de l'homme, et un « Je » renouvelé. Il « trouve[.] une langue¹¹ » du vers régulier au vers blanc au vers libre qui l'inspire.

Dans un tour de bras¹², un tour de poésie, d'hommes et de mots, Rimbaud illumine son imaginaire, sent le langage comme une aventure possible, comme le fruit de la poésie et de l'être. Il refuse l'imitation littéraire, ainsi que l'imitation de la réalité (une proximité gérée) et d'une

11. Cette citation et les citations précédentes viennent de la lettre d'Arthur Rimbaud écrite pour Paul Demeny le 15 mai 1871 (dans *Œuvres poétiques complètes*, pages 186 et 187).

12. *Versus* (1138) signifie le « fait de tourner la charrue au bout du sillon » (*DHLF*) « On participe littéralement à l'effort du laboureur pesant sur les macherons de sa charrue, et l'on entend le bruit creux, comme la mémoire, de ces coques rouillées qui roulent sur le soc. » (Paul Claudel)

pensée d'époque ou d'une émotion à la mode, car « *imiter* le mieux possible c'est bien *créer* le moins possible¹³. » Il libère le rythme du monde, de soi et du langage. Le vers aspire à ce qui est là sans être là. Rimbaud s'ouvre à tout un monde et à l'expression de ce monde. Il remue le visible et l'invisible. L'image aura tendance à éclater, c'est-à-dire à s'éloigner d'une perception habituelle de la réalité ; elle sera évocatrice, présentera un réel neuf : « une odeur de vernis et de fruits » (« La Maline » dans *Poèmes*) ou : « Ces monstruosités hargneuses, populace / De démons noirs et de loups noirs. » (« Rêvé pour l'hiver », *op.cit.*). La poésie devient l'expérience d'un homme totalement impliqué dans sa parole. Il écrit dans une urgence de vivre et dans un désir de dire comme s'il devait mettre au monde une voix en lui parmi tant d'autres. La musicalité du vers tente de saisir une présence en l'homme ; elle ne peut se contenter d'un moule et la poésie prendra de plus en plus souvent la forme du vers libre et de la prose poétique. Elle doit suivre le rythme du monde et le rythme de l'homme dans un contact imaginaire qui ne vivra ou ne survivra qu'en présence des mots. Ceux-ci s'éparpillent et occupent parfois doucement ou violemment la page. Ils prendront de multiples sentiers, ceux d'une création libre. Je pourrais citer la plupart des pages d'*Une saison en enfer* ou d'*Illuminations*. L'imaginaire se dévoile dans un langage profond et subjectif où la fiction ressemble à une sorte d'entité errante dans les mots et autour d'eux. Elle se présente là toute nouvelle et toute libre. Elle revêt l'image qui nous intrigue ; elle murmure un rythme qui nous hante, et berce notre lecture. Elle entoure le poème, le crée comme un mystère à découvrir, comme une subtilité à ressentir. Comme un monde nouveau et un être récent... La fiction est voix poétique remplie d'évocation et de symbolisme. Elle est rencontre entre le « moi » et le monde dans un imaginaire qui se gorge de mots - source inépuisable.

« Aux crevasses des labours¹⁴ », l'écriture s'agite et s'anime, car elle doit saisir la mouvance du monde et de l'homme, être fidèle à un imaginaire qui prend de plus en plus de place et de liberté. Les mots ne se soumettent plus « à certaines formes ou modes obligatoires » et à des « prescriptions gênantes et surannées¹⁵. » Un désordre rythmique s'entend de plus en plus fortement, il permet le passage de l'imaginaire et la révélation de la fiction

13. Pierre Reverdy, *Nord-Sud*, page 45.

14. Philippe Jaccottet, *Pensées sous les nuages*, page 21.

15. Paul Valéry, « Variété », *Œuvres*, pages 1341 et 1342 »

poétique. Il relâche le langage, le libère de toutes formes de « conscience de grammairien¹⁶. » Le rythme crée le langage de la fiction en accédant à l'écho de l'être. Nous passons à un tour de langue, un tour de voix, un tour de force sur les règles préétablies. Le vers chante selon son besoin de musicalité comme l'exprime Verlaine dans son « Art Poétique » (dans *Jadis et naguère*) :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

Les Arts poétiques généraux sont joliment repoussés dans des « poétique[s] du "je"¹⁷. » Le vers se donne la liberté du vers blanc (aucune rime), puis du vers libre. La voix met au jour de nouvelles perceptions. Les images se multiplient grâce au mouvement libéré du rythme, du langage et des mots. Avant, les poètes mettaient en images ; maintenant, les mots sont images bon gré mal gré. Chaque poème offre une nouvelle proximité avec les choses, un autre ressenti du monde et de l'être d'où le symbolisme de la poésie. D'où une diffusion incroyable de la fiction.

Même ce blanc de la page et de la marge où s'inscrit le poème devient une image vivante et suggérant un monde de fiction plus ou moins oppressant, plus ou moins asphyxiant. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire cet extrait d'« Un coup de dés » de Mallarmé - que nous considérons comme un des grands et des plus compliqués poèmes de la fin du XIX^e siècle - publié en mai 1897 dans la revue internationale *Cosmopolis* :

JAMAIS

16. Jacques Maritain, *De la connaissance poétique*, page 72.

17. « En liberté, la poétique » de Jeanne Demers, dans *La poétique de poète*, revue études françaises, hiver 93. Les Arts poétiques, depuis le romantisme, se sont transformés en essais libres comme dans *De l'Allemagne* de Madame de Staël. Parfois, ils sont rédigés sous la forme d'une préface (*Cromwell* de Hugo), de lettres (Rimbaud), d'autres fois comme des critiques d'art (Baudelaire) ou sous la forme de poèmes insérés dans des recueils (dans *Jadis et Naguère* de Verlaine et, de nos jours, dans Guillevic par exemple). Ces Arts poétiques présentent donc une parole individuelle.

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

« La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée¹⁸. » Nous sentons les mots écrits, mais juste un courant d'air pourrait abolir leur présence ou, au contraire, rien n'abolira leur présence, car ce courant d'air pourrait nous traverser de part en part. Il laisserait l'indélébile trace d'un monde fictif en images et en rythmes. Ainsi, la poésie du XIX^e est un véritable champ de l'imaginaire, ce qui donne une ampleur formidable à la fiction et esquisse notre poésie moderne.

En résumé, la fiction poétique, c'est-à-dire qui ne narre pas, n'enseigne pas et ne décrit pas (toujours selon Mallarmé), présente l'imaginaire qui se forme ou se crée dans un relâchement total de l'acte créateur. Nous trouvons la fiction poétique parfois hermétique, car elle ne s'appuie plus sur la raison ou le sens logique du lecteur et de la lectrice, elle fait appel à cet autre imaginaire, celui des lecteurs. Elle mène dans des lieux intimes ; elle bouleverse la relation de l'être avec le monde et, surtout, elle casse le langage quotidien. La lecture ne peut plus être un pacte¹⁹. On ne peut plus accéder au texte de façon traditionnelle, car il n'est plus écrit selon des conventions imposées tant dans la forme que dans le fond. Est créé un nouveau contact avec le poème. Le lecteur et la lectrice doivent s'ouvrir à un

18. Mallarmé, dans la préface d'*Un coup de dés*, page 455.

19. Pacte n'est plus le mot approprié, car il implique une « convention de caractère solennel entre deux ou plusieurs parties », ou une « résolution par laquelle on décide de rester fidèle à quelque chose ; accord constant » (*le Robert*).

langage évocateur beaucoup plus que descriptif, que mimétique. Ils rencontrent une parole, des fluctuations émotives et rythmiques, des images qui suggèrent la présence d'un être-au-monde se découvrant. Ils rencontrent une parole qui touche leur parole, un imaginaire qui s'inscrit dans leur imaginaire, une vie intérieure qui éveille la leur, une sensualité, une fébrilité, des perceptions nouvelles. Le langage est inspiré, sans norme, sans cadre fixe et retenant l'inspiration.

1.2 : Pour une modernité

Le XX^e siècle est un siècle où la poésie est libre dans son expression et sa forme, c'est-à-dire que le langage peut prendre toutes sortes de directions, oubliant le message à dire ou un discours rationnel ou, inversement, aller vers un message radical dans son propos. Il y a à la fois le désir conscient de convenir à une pensée sociale et d'époque et le désir de s'éloigner de tout cela. Les poètes se situent là où ils le désirent. Il n'y a pas de but prescrit par d'autres. Chaque auteur cherche sa parole dans un langage qui se cherche lui-même, oubliant la versification et la rime imposées, l'Art rhétorique obligatoire ou retournant à ces formes régulières. Chez les poètes ouverts à maintes expérimentations et explorations, la parole de l'imaginaire trouve sa forme et se révèle dans une analogie entre les mots et cette faculté plus ou moins consciente. Faculté carrément inconsciente et poussée à son extrême chez les Dadaïstes, ce qui éveille un « lyrisme diluvien²⁰ » : « je parle de qui parle qui parle je suis seul / je ne suis qu'un petit bruit j'ai plusieurs bruits en / moi / un bruit glacé froissé au carrefour jeté sur le trottoir / humide²¹ ». Ce lyrisme parvient à ne plus trouver de « sens », seulement des sonorités intérieures ou le cri primal de l'inspiration : « garagognialululululululululululu lulululululululu [...]»²². Il ne trouve pas ce dont Breton parle, ce noyau unificateur entre le réel et l'irréel, la conscience et l'inconscience - ce noyau de notre être...

La poésie est libre de se situer dans une perspective commune ou individuelle. Parfois, l'écrivain puise dans de grands thèmes à la mode (les poèmes urbains) s'imposant un sujet extérieur à lui-même qu'il revit de façon personnelle, dans un langage qui tente d'être particulier. C'est un travail plus près de l'imagination que de l'imaginaire, car visant un but (l'expression du thème, sorte de *mimésis*) et organisant le langage avec originalité (posant un masque). D'autres fois, le poète s'abandonne à une écriture plus intériorisée, celle de son imaginaire ou de l'inconscient²³

20. Jean Orizet, *Anthologie de la poésie française*, page 459.

21. Dans *l'Homme approximatif* de Tristan Tzara, *ibid.*, page 461.

22. « Jappements à la lune » de Gauvreau, dans Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *la Poésie québécoise*, page 264.

23. La notion d'inconscient révèle tout un monde à découvrir, ce que les auteur-e-s du XIX^e ignoraient « scientifiquement », mais ils l'atteignaient avec un chamboulement des sens (absinthe, drogue, autres). Cet ailleurs inaccessible à la raison et correspondant à la vie intime et cachée du poète, les surréalistes lui ont donné parole et en prennent conscience. Prendre conscience des choses deviendra alors plus qu'une relation avec

renouvelant les thèmes, les faisant autres, imprévisibles dans leur langage. Chaque texte doit être pris alors comme une pulsation de l'être :

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
 J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de
 ma naissance
 J'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes
 Et je n'avais pas assez des tours et des gares que
 constellaient mes yeux
 (« Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France » de Blaise Cendrars
 dans *le Livre d'or de la poésie française* de Pierre Seghers)

comme un mouvement de découverte :

Saisir, saisir le soir, la pomme et la statue,
 Saisir l'ombre et le mur et le bout de la rue.
 (« Saisir » dans *le Forçat innocent* de Jules Supervielle)

comme une quête de soi et de son propre réel acceptant « la double fiction d'un langage-réceptacle et d'un inconscient-jaillissement pur²⁴. »

Cet inconscient, les surréalistes l'expriment grâce à l'écriture automatique qui transmet une relation profonde avec le monde. Relation humaine jusque là silencieuse. Ils se sont fiés à des murmures intérieurs comme des voix amoureuses entre eux et le monde, les liant et les confondant, trouvant une vie intime et nouvelle. Des murmures comme des existences originelles. L'écriture se vit de plus en plus solidairement avec des « je » pluriels dissimulés en soi. Se vit subjectivement grâce à des voix qui résonnent, se croisent et se créent dans un langage ouvert à des rythmes et des images fictifs : « Mon violon est un grand violon-girafe ; /j'en joue à l'escalade, /bondissant dans ses rôles, / au galop sur ses cordes sensibles et son ventre /affamé aux désirs épais / que personne jamais ne satisfera, / sur son grand cœur de bois enchagriné, /que personne jamais ne comprendra. » (« le grand violon » de Michaux dans *Plume*). Le poète porte en lui une parole. Il n'y a plus de censure dans ce qui va se dire. La raison ne commande plus. Le poète existe tout en se découvrant dans les mots. Écrivain-e et langage s'unissent dans une parole qui forme l'univers

le monde, ce sera - comme l'exprime Garelli selon les propos d'Husserl - la découverte et le surgissement d'un monde lorsque l'homme entrera en contact avec l'objet, n'est-ce pas là le commencement d'un monde fictif ? Le monde s'ouvre au poète dans cette « intentionnalité opérante » (Husserl) qui révèle son propre lien avec les choses et avec soi-même comme « être au monde » (Heidegger) soumis à des forces inconscientes.
 24. Claude Esteban, *Un lieu hors de tout lieu*, page 84.

poétique. Le poète se voit et s'entend dans la fiction du texte qui est, en fin de compte, le reflet, le symbole ou l'analogie d'un homme ou d'une femme qui se dévoile dans son originalité. C'est-à-dire dans un contact particulier entre lui ou elle, le monde et le langage ayant lieu tout d'abord dans l'inconscient pour les surréalistes, alors que nous préférons parler d'imaginaire. Ce mot « inconscient » semble trop restreint pour correspondre au « noyau de l'être » (Anne Hébert, *op.cit.*). L'imaginaire est plus approprié, car il réunit la conscience à l'inconscient. Il englobe une mémoire émotive et sensuelle, une connaissance du corps et de l'âme (autre que rationnelle), une expérience de vie silencieuse et tentant de prendre forme, par la suite, dans l'art.

Le poète du XX^e siècle présente une existence possible de l'homme. Il évoque des rapports mystérieux avec le monde, en constantes fluctuations et en découvertes incessantes. Il crée sans cesse et se crée :

[...] la poésie n'a pas mission de représenter - si elle le fit jamais - la maison durable de l'être, mais bien plutôt de signifier une demeure que nous bâtissons « pour l'être », en vue de sa visite évasive, de son passage toujours précaire - demeure ouverte à tous les vents du dehors, et d'autant plus précieuse qu'elle est vacante.
(dans *Un lieu hors de tout lieu* d'Esteban, page 103)

Le XX^e siècle est une présentation de maintes possibilités ou virtualités qui se croisent, se suivent et s'harmonisent pour donner lieu - lieu poétique - à l'être-au-monde. Le réel, le « je » et les mots se trouvent dans une proximité fusionnelle et épiphanique.

Cette épiphanie est fictive. Elle passe par le langage et présente l'imaginaire. Crée une existence possible de l'homme qui se renouvelle à chaque poète ou à chaque poème comme une fiction. En conclusion, nous pouvons affirmer que l'étude de la fiction s'ancre dans le langage et ses spécificités comme les traces d'un individu exprimant (plus ou moins consciemment) son imaginaire, c'est-à-dire son rapport mystérieux et profond avec le réel dans un « je » qui se révèle et ne cesse de se multiplier ou de se séparer, ce que la raison ou la logique refuse et tend à modérer. La fiction du XX^e est ce rythme écho de l'être, ainsi que ces images originales. Elle est essentielle puisqu'elle vient d'un besoin de se dire et de se trouver. Elle est près du « je » et, en même temps, de l'universel, car elle rejoint

l'écho intérieur du lecteur ou la lectrice. Elle rappelle les poètes anciens, actuels et à venir. Des relations s'établissent. Des murmures se répondent entre les mots écrits et ceux silencieux que chacun ou chacune porte en soi. Des imaginaires se rencontrent tout en traversant les temps et les modes littéraires. Le poème est un « lieu passage²⁵ ». Dans sa fiction, il y a un désir de créer un « réel absolu », un être-au-monde unifié et un langage complet, mais cela reste une fiction parmi tant d'autres. Soit des échos différents de l'imaginaire à travers les mots et les siècles.

Au cours de ce chapitre, nous avons tenté de préciser ce changement dans le langage poétique qui a eu lieu au XIX^e siècle et qui a influencé la poésie actuelle. Alors que le chapitre 1 traite de ce qu'est la fiction et de ce qu'elle devrait être aux yeux des lecteurs, des critiques et des théoriciens du XX^e. Nous l'avons définie comme une expression de l'imaginaire - faculté créatrice qui rapproche l'homme ou la femme d'un contact particulier avec le monde, ce qui renouvelle l'être-au-monde tout en dévoilant un « je » caché. Dans le langage s'inscrivent les traces fictives d'une relation fusionnelle entre les mots, une voix intime et le réel.

La fiction est un souffle nouveau de l'existence humaine, une image dissimulée et révélatrice de ce que nous sommes, une association de mots levant le voile sur un « je » et un monde qui se rejoignent dans leur mystère ayant place dans l'imaginaire. Celui-ci est à la fois une faculté et un lieu de rencontre portant des secrets à dire. Je retrouve de tels secrets dans mon écriture. Ils sont tout à fait étonnants. Ils s'imposent à travers des voix différentes que je dirige peu et qui me montrent des images et des rythmes venus d'échos intérieurs. Naissent des fictions - mes fictions poétiques.

25. Allusion au titre d'un recueil de Jean-Noël Pontbriand.

3.

Pour une fiction personnelle

L'écriture et le geste créateur sont souvent accompagnés d'une réflexion. Mais ce n'est pas nécessairement nous qui décidons du sujet ou de la problématique de cette réflexion, car elle apparaît au fur et à mesure de notre création comme une préoccupation intérieure qui se précise peu à peu, prend forme et s'ouvre sur un mot : pour moi, ce fut « fiction ». Ce n'est pas une réflexion qui est à l'extérieur de mon mouvement créateur, elle est imbriquée dans ma relation avec l'écriture. Je réfléchis sur la fiction parce que ce sujet s'est imposé au cours de mes années d'écriture et aussi d'apprentissage. La lecture des œuvres littéraires ou l'observation de toiles de René Magritte ou de Léonor Fini, etc., m'ont entraînée dans une telle démarche réflexive. Le fait d'écrire à la fois de la nouvelle et du poème m'a surprise dans l'expression même des formes de la fiction. Celle-ci est présente dans mes textes et nécessite des langages variés, ce qui me mène à retravailler les mots de façon différente selon telle ou telle fiction. Elle est toujours en contact avec le langage littéraire et ma façon plus ou moins consciente de l'appréhender. Il faut alors la percevoir, la sentir et saisir ses exigences à l'intérieur du texte.

Toute en latence, cette réflexion sur la fiction n'est pas celle des autres, elle m'appartient tel un écho de ma « pensée sensible » et de ma vie dans les mots. S'imposent une envie et un besoin de m'arrêter et de saisir ce qui m'intrigue. Je passe du désir du poème au désir de l'essai, de l'écriture du poème à celle de l'essai. Et se complète la lecture de recueils de poèmes avec celle d'essais plus ou moins théoriques, qui sont surtout près de cette « pensée sensible » qui ne s'éloigne pas du texte poétique ou littéraire et de son mouvement créateur. Essais qui ne séparent pas le geste (*poïem*), sa source (facultés créatrices), son résultat et l'artiste (en tant que « je » multiple au lieu du « je » autobiographique) des mots créés. Essais, il faut le dire, qui sont parfois plus près de la philosophie (car ils engagent une

réflexion sur l'homme) que de la théorie littéraire (qui compose une science objective qui n'est pas le propre de la création). Alors, dans ces essais s'ouvrant à une réflexion sur l'art, des voix me conviennent. Celle-ci : « Le poète ne choisit pas ses mots. Lorsqu'on dit qu'un poète cherche son langage, cela ne signifie pas qu'il court les bibliothèques ou les places publiques en quête de tournures anciennes ou nouvelles, mais qu'indécis, il hésite entre les mots qui réellement lui appartiennent, qui sont en lui dès l'origine, et ceux qu'il doit aux livres ou à la rue. Quand un poète trouve sa parole, il la reconnaît : elle était en lui déjà¹ », et cette autre complétant très bien la pensée précédente : « les mots, les groupes de mots *qui se suivent* pratiquent entre eux la plus grande solidarité » ou « il m'est arrivé d'employer surréellement des mots dont j'avais oublié le sens. J'ai pu vérifier après coup que l'usage que j'en avais fait répondait exactement à leur définition². » Et plus nous complétons, plus notre pensée sur l'écriture se précise et s'épure, s'individualise.

Comme dans la marge des poèmes de Reverdy, de Saint-John Perse ou d'Anne Hébert s'inscrivent nos propres mots, nous poursuivons aussi la réflexion des auteurs que nous avons lus. Nous y répondons, y adhérons ou la complétons. Nous désirons trouver notre propre pensée. Au début, celle-ci paraît floue et peu à peu elle se forme, restant toujours ouverte à ce qu'est l'écriture, c'est-à-dire un art qui se fait sans cesse, se renouvelle, évolue, passe par des chemins inépuisables. La réflexion s'ouvre ; nous parvenons à déduire certaines « vérités » du moment qui se briseront peut-être dans quelques années. Nous cherchons à connaître l'écriture et notre contact avec les mots, à saisir notre intérêt pour cette matière verbale, à comprendre le faire (*facere*) et les facultés qu'il implique pour que la création soit plus accessible, pour donner encore et encore des chances d'écrire. De mener plus loin, ailleurs, dans d'autres langages la prose et le poème.

Se glisse une présence à la source des mots. Rythme, image, inconscient, amour, mort, sens, alchimie, lyrisme, tant de termes et bien d'autres qui ont débuté des pensées. En ce qui me concerne, ma réflexion revenait toujours au mot « fiction », non pas en tant que divertissement, mais en tant que

1. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 53.

2. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, page 47.

perspectives d'écriture. La fiction me permettait de lire et d'écrire en sortant des normes habituelles et en acceptant³ tout. J'acceptais le possible et l'impossible : Gargantua posant des gestes incroyables ou les *Illuminations* de Rimbaud

Les [six pèlerins] lavant doncques premierement en la fontaine, les pelerins disoient en voix basse l'un à l'autre : « Qu'est il de faire ? Nous noyons icy, entre ces lectues [laitues]. Parlerons nous ? Mais, si nous parlons, il nous tuera comme espies [espions]. » Et, comme ilz deliberoient ainsi, Gargantua les mist avecques ses lectues dedans un plat de la maison, grand comme la tonne de Cisteaulx, et, avecques huile et vinaigre et sel, les mangeoit pour soy refraschir davant souper, et avoit jà engoullé [avalé] cinq des pelerins.
(Rabelais, *Gargantua*, Folio, page 307)

Je suis le saint, en prière sur la terrasse, - comme les bêtes pacifiques paissent jusqu'à la mer de Palestine.

Je suis le savant au fauteuil sombre. Les branches et la pluie se jettent à la croisée de la bibliothèque.

Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains ; la rumeur des écluses couvre mes pas. Je vois longtemps la mélancolique lessive d'or du couchant.

(IV, dans *Illuminations, Poèmes*)

J'acceptais la fiction de la beauté à l'horreur, de l'élégance à la crasse totale, de la sagesse à l'immoralité, de l'amour à la haine, de l'émotion à la sensation. De quelques mots à une multitude de phrases, d'une page à plusieurs pages, d'un bloc noir à tout un paysage. D'un langage prosaïque à celui poétique. Je m'ouvrais à un champ de virtualités différentes et étonnantes, à des écritures variées dans leurs rythmes, leurs images, leurs propos et leurs évocations.

Tout était permis : le passage d'une voix que je ne connaissais point, mais qui demeurait mienne puisqu'issue de mon propre imaginaire, la révélation de certains mondes intimes à travers des mots qui s'associaient étrangement et menaient à une langue que je n'avais pas encore côtoyée. Ce goût de la fiction permettait à ma parole d'exister et de se dire ; ce désir d'aller vers tous les possibles qu'elle proposait rompait le silence et libérait le langage. En sa présence, les mots devenaient vivants, parlants et agissants. La fiction se révélait dans un langage à l'écoute d'une parole intérieure. Elle se vivait

3. Searle emploie l'expression « suspension de l'incrédulité » (*Sens et expression*, page 104), c'est-à-dire que j'accepte n'importe quel propos, que je me laisse convaincre par n'importe quelle histoire, par des événements et temps inventés, etc.

dans l'intimité d'un être et était aussi présente en poésie qu'en prose, mais différente.

La narration, l'invention d'une histoire, la création d'un personnage... Raconter, mentir, s'amuser à une autre réalité et à un autre « je », à d'autres lieux et vies... Mettre en mots ce que j'avais imaginé ou me laisser prendre par une des inventions qui me trottaient dans la tête depuis un bon bout de temps. Le goût de la métamorphose était une des caractéristiques de la fiction. Mais elle pouvait être autre. Ne s'imposait-elle pas dans une perception profonde des choses et une révélation étrange de moi-même ? N'était-elle pas là dans le monde poétique de Jacques Brault ou de Medjé Vézina ? Dans le « je » intime du poète ? Existait-elle en poésie et comment s'exprimait-elle ? J'étais sûre que l'écriture poétique passait par une quête de la fiction. Je le sentais dans le geste créateur et à travers mes nombreuses lectures. Or, la fiction me semblait mal définie ou n'ayant point le sens que je lui prêtais. Je me doutais aussi que la fiction poétique était inspirée d'une faculté créatrice différente de l'imagination, à laquelle on oubliait de s'attarder. Elle présentait un monde et un être autrement nuancés tout en se révélant dans un langage qui n'était pas celui de la prose. Il fallait cerner le rôle de la fiction, son essence et sa présence dans mes mots, les possibilités inépuisables qu'elle offrait. Ma première approche a été de retourner à mes lectures et de saisir ou cerner la manière de la fiction d'être présente dans le poème et sous la plume des écrivain-e-s.

Je n'ai jamais vraiment aimé la façon dont nous avons appris à lire Baudelaire, Éluard, de Noailles, etc. La plupart des poèmes étaient traduits rationnellement ; étaient reformulés dans un langage ordinaire ou un métalangage. Ne brimait-on pas ainsi la langue du poème ? Les textes subissaient une sorte de « décorticage » faisant du vers un alexandrin coupé en plusieurs hémistiches avec tel ou tel accent tonique sur les voyelles. La rhétorique exigeait de nommer l'image poétique métaphore, métonymie, oxymore, etc. L'organisation des mots qui se répétaient en tête du vers, créant ainsi une forte incantation et un rythme berçant la lecture et l'émotion, devenait une anaphore :

J'adhère au chant du berger solitaire qui use du bois de son propre
corps pour alimenter le feu créateur

J'adhère au voyou à l'oeil louche qui jette son mégot contre une
meule de paille pour griller l'ancre du métayer
J'adhère à la jeune fille qui se noie dans les eaux inférieures pour un
simple chagrin d'amour
(« J'adhère » de Angèle Vannier)

Après avoir donné au poème l'aspect d'une technique (celle de la versification) et montré où sont les trouvailles du texte (les images), comment les mots se répètent et s'accordent à un même thème (champs isotopiques), un vide s'installait. En fin de compte, après avoir conceptualisé le poème, l'enseignement ou l'apprentissage de la lecture s'arrêtait là comme si nous avions cerné ce qu'était le langage poétique. Était-il métaphore, octosyllabe, vers régulier ou vers libre ? Correspondait-il à tel grand thème ? À l'émotion amoureuse, à l'expression de la mort ? Était-il classique, parnassien, surréaliste ? Était-il beaucoup plus ? Il me semble que le texte était éloigné de ses propres mots, qu'une expression sensible envers le langage était impossible et qu'une signification à la fois émotive et révélant une conscience des choses profondes n'était point abordée, mais sabordée par un sens unique, dur et imposé : résumé du poème. Bien sûr, la rencontre de la poésie se fait, bon gré mal gré, dans un cadre scolaire, mais la rencontre avec le langage poétique s'ancre dans la sensibilité que l'on développe avec le texte. Le contact avec l'univers poétique est autre que rationnel, il est dans l'émerveillement que nous offrent les mots des poètes et cet émerveillement demande un apprentissage, celui d'accepter une autre langue que la langue quotidienne et prosaïque, d'ouvrir notre lecture à des manifestations nouvelles du langage tant dans sa forme, ses images et ses rythmes que dans son fond et son monde, son « je ». Mais l'école n'était pas un lieu d'émerveillement. Il fallait résoudre les paroles trop sensibles et suggestives et pas assez littérales et intellectuelles. Mettre l'inconnu dans le connu. Il y avait un refus d'entrer dans une expression profonde, celle d'une conscience sensible qui renouvelait le langage et la façon de dire l'homme et de le lire. Le lyrisme était tout de suite identifié à un événement et à une période de la vie de l'auteur-e ; c'était Baudelaire, Éluard, de Noailles, etc. et pas l'expression d'une fiction qui révélait un désir de se mettre au monde, de trouver son réel et ses mots. Il fallait « hypothéquer » le poème pour de la prose théorique le résumant. On m'avait éloignée de la fiction poétique et de son centre trop inquiétant.

Ce centre est, comme le dit Anne Hébert, le « noyau de notre être ». C'est l'imaginaire que rejette l'enseignement de la littérature et que tend à rationaliser la rhétorique, c'est-à-dire qu'elle pose une grille obligatoire et des concepts sur la fiction poétique. En fait, le contact au langage poétique demeure ancré dans une conception classique de l'étude des textes. La lecture de la poésie se veut une interprétation logique et anéantissant tout mystère. Une façon sensée de lire et de ne pas trop s'égarer dans le poème est proposée. Le mystère et l'étrangeté de telles images : « le cloître des racines » (Pierre Perrault), « les banlieues sont des braises d'orange » (Marie Uguay) sont « gérés » intellectuellement. Dans le même mouvement, on s'est éloigné de l'expression d'un être-au-monde, non pas comme un être rationnel et quotidien, mais investi dans sa profondeur et par son imaginaire.

L'imaginaire mène à la création, il inspire les mots, révèle des rythmes et des images. Il crée une parole intime qui exprime ou évoque ma propre présence, c'est-à-dire un contact entre moi et le monde, les choses de la vie. Un contact là sans être là, tout intérieur et personnel, impliquant à la fois le présent, le passé et l'avenir, créant un nouveau temps qui renouvelle tous les autres et s'inscrit dans le poème. Cette parole de l'imaginaire prend les mots, en fait des lieux d'émotions et de sensations, d'expressions me ressemblant et s'écartant de ce que je suis dans une conscience habituelle et quotidienne. Elle me dévoile. Elle saisit l'opportunité de dire ce qui est présent en moi, caché dans un « lieu » intérieur. L'imaginaire n'a pas de sujet prédéterminé et ne peut donc être résumé à un tel sujet ; il ne faut pas qu'il en ait puisqu'il ne fait pas appel à la connaissance rationnelle. Il propose de mettre au monde (en mots, en couleurs, en notes de musique, en pas de danse) un être inattendu, une connaissance mystérieuse de soi et du monde faisant appel à la même connaissance mystérieuse du lecteur et de la lectrice. Deux imaginaires se rencontrent et se concentrent dans les mots du poème et pas à l'extérieur. Une fiction de l'homme et du monde est proposée à travers le matériau artistique ; elle est imprévisible. Vais-je m'y abandonner ou censurer cet imprévisible, cet ailleurs qui recule les limites de ce que je suis ? Il faut apprendre à s'ouvrir à l'imaginaire, être disponible à sa parole et cela ne se fait pas par magie, mais par l'apprentissage d'un langage poétique qui se veut libre et libérateur de cette faculté créatrice et d'un certain travail sur les mots.

Je voulais écrire de la poésie et me mettre au vers. Sans alexandrin, sans rime ; au vers libre. Or, c'était ardu. Un vers après l'autre, avec difficulté. Le mouvement des mots me semblait encombré par cette prédisposition, alors que dès que je réunissais ces vers en prose, un rythme se faisait sentir. Des mots en appelaient d'autres ; d'autres parfois enfouis en moi comme dans une mémoire inconsciente du langage et d'autres dont j'avais l'impression d'ignorer le sens : je les entendais d'abord en son, puis je me voyais les écrire, pour enfin vérifier leur sens qui souvent était nuancé par les mots placés en avant ou après. Il y avait des créations d'images et de rythmes. Je sentais les mots vivre, palpiter et se précipiter. Des phrases se rajoutaient. Des mondes et des émotions. Des « obscurités » aussi, sortes d'abstractions lourdes et confuses dans leur propos ou leur signifiante. Poids inutiles qu'il fallait que je repère et que j'élimine ou que j'épure jusqu'à saisir une lumière de l'image et du sens. Quelque chose se révélait. Le langage se faisait réellement présent, il me ressemblait beaucoup plus qu'auparavant dans ce désir d'écrire de la poésie en vers, ce qui ne signifiait absolument rien, à part un choix intellectuel. Là, le langage venait puiser dans ce monde intérieur beaucoup plus profond et inconscient que l'émotion immédiate, même si elle nous semble parfois d'une intensité incroyable. Il remuait tout ce que je portais en moi. Trouvait des analogies entre ce « je » dissimulé et lui.

Dans *Corps-floraison*, je suivais mystérieusement « une histoire tendue comme des lèvres cherchant un poème », la présence des corps, la sensualité d'un monde intérieur mis à jour par l'imaginaire. Je m'approchais et me laissais approcher. Les mots s'ouvraient et m'écrivaient. Je m'étonnais de voir s'inscrire des images qui semblaient vraiment me ressembler et qui émergeaient de je ne sais trop où, trop comment : « des cahiers alanguis de caresses », « la gourmandise des herbes ». Elles venaient parfois rapidement en mes mots et d'autres fois plus lentement, avec plus de travail : « le cœur au silence » (*C-F*⁴), « nos corps [...] enjambent les parapets et l'amour » (*EF*). Je me surprénais de mes propres émotions, de mes désirs, mon regard et mes sens : « je confonds les planètes et l'oreiller ». J'étais à la fois méconnaissable et tout à fait moi, dans ce fragment du « je » intense et

⁴. Les recueils présentés dans la première partie de cette thèse sont *Corps-Floraison* : *C-F* , *En filigrane* : *EF*.

dévoilé. Marqué aussi, car ce « je » de *Corps-floraison* n'était pas le même « je » qui allait se dévoiler dans *En filigrane*. Chaque « je » porte les traces d'un contact étrange (car intime et silencieux jusqu'à temps qu'il se dise) et vrai (car venu d'une expérience intérieure, subjective, essentielle, près des choses et de la mémoire) avec le monde. De plus, cette relation n'a jamais été exprimée en dehors de la fiction poétique. Celle-ci n'est donc pas un voile, mais quelque chose d'essentiel, de moi-même caché et se révélant. Dans les mots, je sentais une analogie entre ce qui tentait de se dire et l'image, le rythme, le vocabulaire, l'alchimie verbale prenant forme, tout en proposant la fiction tel un écho nouveau du « je ». L'analogie était toujours en train de puiser en moi ; elle émergeait - parce que j'étais disponible à recevoir ce langage mystérieux et imprévisible. Dans *Corps-floraison*, se révélait un chant à la femme, femme-terre, femme-mère-sœur-fille, femme-amante, d'Ève à Sapho à Ophélie. Il devait apparaître grâce à l'imaginaire : faculté permettant le passage du « je » silencieux au « je » écrit. Il prenait place dans les mots, peu à peu élargissait son écho et il fallait le saisir, le cerner, épurer le texte en fonction de ce chant.

On dirait que ce chant était en latence en moi. Il attendait d'être écrit. Il était comme l'incrustation d'une parole essentielle que je portais plus ou moins consciemment. Il me semble que c'est l'imaginaire qui m'a menée à cette présence de la femme ou à ce rythme féminin du monde. En m'abandonnant à cette faculté et en m'ouvrant à sa fiction, des connaissances étranges que j'avais emmagasinées tout le long de mon existence se sont exprimées. J'ai accepté aussi de ne point diriger les mots, soit de m'ouvrir à la langue et sa parole en évitant de m'imposer un sujet et même une forme. Lorsque j'ai débuté *Corps-floraison*, je voulais faire l'éloge de ma grand-mère. Coller à ma « petite histoire », à mes graves émotions, ce qui m'apparaissait important. Mais les mots m'ont prise ; n'ont pas nécessairement refusé ma première idée ou mon sujet, ils s'en sont inspirés. Se sont ancrés dans cette émotion première pour trouver une émotion plus profonde qui s'inspirait de la présence de ma grand-mère pour aller vers la grand-mère, la mère et toutes les femmes. Une Femme mythique a pris place, essence de toutes les autres et s'incrutant dans mes mots. Je suis alors passée de la mémoire personnelle et consciente à un imaginaire plus inconscient et porteur d'une Femme comme je percevais dans un contact

renouvelé avec le réel et avec moi, avec tout ce qui a marqué mon existence ou ma condition humaine. Une Femme autre s'est présentée dans l'écriture ; elle s'est présentée dans un langage autre, qui n'est plus la langue prévisible syntaxiquement et dans son vocabulaire. Les mots prenaient forme dans d'étranges images. Je suivais des rythmes comme un souffle nerveux venu de l'intérieur et se renouvelant chaque fois que je retournais à l'écriture de *Corps-floraison*, et plus tard, d'*En filigrane*. Je me reconnaissais malgré tout dans ses spécificités langagières : « les neiges attisent ma mémoire » (EF), « il y a ta présence aussi vive que la rosée » (EF). Les mots avaient un pouvoir d'évocation auquel je m'abandonnais et je ne tentais point de rationaliser l'image, mais de suivre ce qu'elle proposait comme « idée sensible », comme co-naissance. Ces mots et cette image évoquaient mon imaginaire, c'est-à-dire une rencontre, dans *Corps-floraison*, entre moi et le monde féminin dans sa sensualité, son émotion, son existence, sa voix. La Femme devenait monde. Il y avait un rythme à dire qui ressemblait fortement à une existence à évoquer corps et âme, dans une forme tout à fait ouverte.

Dans *En filigrane*, l'imaginaire a révélé une mémoire du deuil nourrie par différentes étapes de mon existence : la mort, un amour noir, l'abandon... En partant d'une perte, il a réuni toutes les pertes vécues jusqu'à parvenir à un espace, un temps, un monde poétique où le Deuil est celui de tous et de toutes. Les mots ont révélé cette parole, parce qu'ils n'ont pas été dirigés par un sujet et parce qu'écrire en vers ou en prose poétique est devenu sans importance. J'ai fait confiance au langage et me suis ouverte à une parole mise à jour par l'imaginaire. La forme du poème s'est imposée, de la prose poétique de *Corps-Floraison* au vers. Or ce n'est pas une décision rationnelle et prédéfinie qui m'a menée au vers libre. Il s'est présenté lors du travail et du retravail d'*En filigrane*. Tout d'abord, ce recueil était en prose, mais une exigence poétique inscrite dans les mots l'a mené à condenser sa forme. Le rythme moins près du chant et de l'éloge a nécessité un ralentissement dans l'écriture et dans la lecture du texte et de ses images. L'élan plus triste, plus lourd s'est découpé. A eu besoin de plus d'espace et de progression. Le poème s'est étiré physiquement et visuellement sur la page tout en condensant sa rythmique dans de courts vers comme si la parole douloureuse ne pouvait pas se vivre trop longtemps, ainsi que cet imaginaire

de la mort et sa fiction . Il y avait une « correspondance » ou analogie entre les mots et l'expression de cette perte de l'Autre. Autre qui prend plusieurs visages et que nous avons sûrement tous connu, qui correspond à un vaste horizon fictif.

Les mots s'assemblaient et devenaient donc des paysages sensibles auxquels je m'identifiais. J'y retrouvais des fragments de ma personne : mon enfance, mon adolescence, l'âge adulte, mes joies et mes peines, etc. Tout se renouvelait, car le langage menait cela ailleurs, vers une création. Par exemple, mon imaginaire met en relief deux lieux et leurs caractéristiques bien différentes : le châtaignier et l'érable, le sable et la neige, l'odeur du midi et de la terre qui dégèle. Deux réalités parfois encombrantes, car chacune a ses mots et ses images ne s'harmonisant pas nécessairement. Je sentais le monde du passé et le monde du présent se projetant dans ma parole comme un monde de l'avenir prenant forme dans les mots et créant une fusion. Fusion plus dense dans *En filigrane*, alors que dans *Corps-floraison* l'imaginaire présente des paysages méditerranéens, ceux de mon enfance. Dans *En filigrane*, des images de la France et du Québec se sont réunis et se sont complétés pour donner formes à un imaginaire qui me dévoile comme un être-au-monde particulier. Alors, les lieux et les temps s'assemblent pour créer mon univers poétique. Celui d'une tristesse, d'un bonheur, d'une perception, d'un frémissement... D'un langage : vignes, moulins, froidure, voyage, blonde, berceau... L'imaginaire met en première ligne mes mots, mon langage, ma parole. Il ressource leur façon d'être ; il les fait miens. Je m'identifie à eux dans le plaisir d'une rencontre que je n'ai point prévue. Si l'écrivain-e ne dirige pas ses mots ni sa fiction, c'est un étrange contact à la langue qu'offre la parole de l'imaginaire. Un langage nouveau se révèle. Il était en attente.

La fiction, je l'ai sentie tout à fait éclatée et éclatante. Elle ne suivait pas le cours d'une histoire inventée. Elle ne nourrissait pas la narration de tel ou tel événement au-delà du réel. Elle ne posait pas de masques. Aucune grandiloquence, uniquement une présence révélée. La fiction présente un écho intérieur qui prend forme dans la poésie et le relâchement de mes mots. C'est-à-dire qu'il faut donner au langage assez de liberté pour qu'un « je » inconnu émerge dans une nouvelle conscience de soi et des choses. Il ne faut pas avoir peur des mots et de ce qu'ils disent. Des associations entre eux.

D'un langage qui n'est pas structuré logiquement comme on nous l'a appris ou montré. Il faut se livrer à la langue et à ses arrangements qui vont bâtir tout un monde, toute une voix. La compréhension des mots aura alors comme but d'harmoniser ce monde à cette voix, cette voix à ce monde, dans une fusion où les mots sont mondes et voix. La fiction, c'est la création d'un langage nouveau, émergeant non pas à côté du poète, d'une muse ou d'un surplus d'imagination, mais venu du centre de lui-même : son imaginaire qui est la faculté de renouveler sans cesse l'existence et de la créer (présenter) à travers le matériau artistique.

La fiction reflète les traces d'un être profond. En l'étudiant, je m'approchais d'un langage primordial et de toutes les nuances qui font que la parole de Baudelaire est unique, ou celle de Reverdy, d'Anne Hébert, de Medjé Vézina. En l'étudiant, je saisisais d'où naissaient mes images et les rythmes parfois entraînants de mon écriture ou de certains textes : « En ce temps-là j'étais en mon adolescence / J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de ma naissance / J'étais à Moscou, où je voulais me nourrir de flammes / Et je n'avais pas assez des tours et des gares que constellaient mes yeux » (« Prose du transsibérien » de Blaise Cendrars, *op.cit.*). Je voyais que le geste d'écrire était porteur de fictions, car il s'ouvrait à l'imaginaire. Je touchais à d'autres dimensions de ma présence au monde, de mon « je » et de mon langage. S'épanouissait tout cela dans la fiction poétique.

CONCLUSION

« « Et pour finir ? » - Finir ! La poésie ne finira qu'avec l'homme¹. »
La fiction poétique, elle aussi, ne finira qu'avec la disparition de l'écrivain-e.
Elle est une incessante projection de l'être-au-monde qui se dit à travers le
matériau artistique. Elle est une pulsation de l'être humain, un souffle
mouvant de l'émotion :

Tu as les yeux pers des champs de rosées
tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière
la douceur du fond des brises au mois de mai
pour les accompagnements de ma vie en friche
avec cette chaleur d'oiseau à ton corps craintif
moi qui suis charpente et beaucoup de fardoques
moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir
(« la marche à l'amour » de Miron dans *l'Homme rapaillé*)

Elle offre de nouvelles sensations ou connaissances. Présente une conscience
des choses qui renouvelle notre contact avec le monde et avec nous-mêmes :

Un vent sec et coupant m'ouvre la bouche
sans bruit et me cisaille
jusqu'au dernier silence
(Jacques Brault dans *Moments fragiles*)

Elle s'inscrit dans les mots comme la révélation d'une existence jusque-là
silencieuse. Grâce à l'imaginaire, la fiction poétique n'est plus une copie, une

1. Gabriel Germain, *la Poésie corps et âme*, page 321.

mimésis, une représentation, une invention. Elle est plus nuancée et plus symbolique :

Pourtant malgré les rides multipliées du monde
malgré les exils multipliés
les blessures répétées
dans l'aveuglement des pierres
je piège encore le son des vagues
la paix des oranges
(Marie Uguay dans « l'outre vie », *Poèmes*)

La fiction n'est pas un masque ou une fausse reproduction, ce que propose l'imagination.

L'imagination inspire un certain lyrisme qui, de façon consciente, vise le but de transmettre une expression des sentiments. Sentiments correspondant, en général, à ceux permis par toute une époque et se versifiant selon des normes précises. Le poète a conscience du propos à tenir et de la forme dans laquelle l'insérer. Il y a alors une gérance de l'image et du rythme. Quelques extravagances : simples exercices de rhétorique et beaucoup de censure. L'imagination semble une faculté créatrice qui a ni la liberté, ni l'ancrage en l'homme pour éveiller un lyrisme mystérieux, une pluralité de voix intérieures inconnues, une relation avec soi et le monde jusque-là silencieuse, un mouvement langagier qui révèle tout en étant inspiré. Cet éveil a vraiment lieu chez Rimbaud et à partir de lui, car l'imaginaire est la source de son emportement poétique. Cette deuxième faculté créatrice mène à un texte différent de celui de l'imagination - donc à une nouvelle fiction. L'imaginaire est presque « une inconscience » qui se dévoile, un secret qui se ressent telle une urgence à écrire. Un va-et-vient entre le monde, l'écrivain-e et ses mots. Dans le poème va apparaître un « je » et un autre² « je », une nouvelle présence de l'être-au-monde (ou l'être-au-réel) donnée par et dans les mots.

Comment l'imaginaire inspire-t-il les mots ? Une union monde-être-mots va être créée et fusionnelle. Le langage devient « une découverte de la

2. « *L'altérité* est avant tout perception simultanée du fait que nous sommes autres sans cesser d'être ce que nous sommes et que, sans cesser d'être là où nous sommes, notre être véritable est ailleurs. Nous sommes un ailleurs. Ailleurs veut dire : ici, maintenant même, tandis que je fais ceci ou cela. Et aussi : je suis seul et je suis avec toi, en un je ne sais où qui est toujours ici. Avec toi et ici : qui es-tu, qui suis-je, où sommes-nous quand nous sommes ici ? » dans *l'Arc et la lyre* d'Octavio Paz, page 359.

présence³ » se réalisant dans le rythme, l'image, l'association de mots, de sons, de voyelles, etc. Cette présence est suggérée de façon analogique et symbolique puisqu'aucun sens ne précède l'écriture, c'est-à-dire aucun désir de faire passer un message ou de raconter une histoire ou une aventure (de hauts faits d'armes), de dire un sentiment précis. Tout se révèle dans le mouvement inconscient de l'imaginaire. Une alchimie entre les mots (dans la matière même) va créer une forme (signifiant) dépendante du fond (signifié), un fond tributaire de la forme, inséparables, totalement symbiosés et évoquant une présence humaine. Du poème se dégagera donc non pas un sens précis ou rationnel, mais avant tout une « signifiance », sorte de suggestion ou de pressentiment de cette présence au monde, toujours ontologique. Le poème dévoilera un être-au-monde unique, épiphanique dans son langage et dans ce qu'il révèle. Nouvelle naissance dans la forme et le fond, c'est ainsi que nous avons défini la fiction poétique. Elle est un souffle nouveau de l'existence humaine, une image dissimulée et révélatrice de ce que nous sommes, une association de mots levant le voile sur un « je » et un monde qui se rejoignent dans leur mystère ayant place dans l'imaginaire.

En sachant ce qu'est la fiction poétique, son rôle épiphanique et son origine (l'imaginaire), lecteurs et lectrices auront accès au texte de façon différente. Ils ne le liront plus dans le but de le comprendre intellectuellement ou rationnellement ; ils tenteront d'accéder à une présence symbolique et significative d'un être-au-monde. La poésie sera une existence dans les mots, une parole humaine, une rencontre inexplicable à l'extérieur du poème. Elle sera épiphanie de l'émotion, de la sensation, du cœur et du corps, de tout ce qui fait l'homme et son expérience de vie. Elle sera parole de l'imaginaire, soit nouvelles fictions ici :

le jour se multiplie
 en autant d'abeilles capricieuses
 que tu montres sur tes seins
 ailes ouvertes au vent du matin

ailes ouvertes à tout ce qui vit
 tu deviens ce que tu rêves
 et je rêve d'un manteau blanc
 pour les yeux sans défense.

(« Agir ainsi » dans *l'Age de la parole* de Roland Giguère)

3. Octavio Paz, *l'Arc et la lyre*, page 351.

et là : « Novembre s'amène nu comme un bruit / de neige et les choses ne disent rien / elles frottent leurs paumes adoucies / d'usure⁴ » .

Après une telle recherche et réflexion sur la fiction, nous ressentons le désir de lire des poètes modernes de plus près. Ainsi, nous aimerions relire Paul Éluard, Pierre Reverdy, Jacques Brault ou Anne Hébert en nous attardant sur leur conception de l'acte créateur ou sur leurs réflexions sur le processus créateur. Nous aimerions découvrir leur contact avec la fiction, saisir leur lyrisme et leurs images évocatrices ou épiphaniques. Nous pourrions aussi comparer la fiction de leurs poèmes versifiés avec celle de leurs poèmes en prose ou de leurs proses poétiques. Où pouvons-nous trouver des inscriptions de l'imaginaire et la présence d'un être-au-monde ? Par exemple, dans « Neige » d'Anne Hébert :

La neige nous met en rêve sur de vastes plaines, sans traces
ni couleur
Veille mon cœur, la neige nous met en selle sur des coursiers
d'écume
Sonne l'enfance couronnée, la neige nous sacre en haute mer,
plein songe, toutes voiles dehors
La neige nous met en magie, blancheur étale, plumes gonflées
où perce l'œil rouge de cet oiseau
Mon cœur ; trait de feu sous des palmes de gel file le sang qui
s'émerveille.
(dans *Œuvre poétique*, page 77)

Quelle est cette fiction de l'imaginaire ?

4. Dans *Moments fragiles* de Jacques Brault, page 11.

BIBLIOGRAPHIE

Anthologies, encyclopédies et dictionnaires

- BACHELET, *Dictionnaire générale des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques*, Paris, librairie Ch. Delagrave, 1879.
- BOGIN, Meg, *les Femmes troubadours*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.
- BLOCH, Oscar et W.von WARTBURG, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1932 et 1960 (deux éditions).
- BRAY, René, *Anthologie de la poésie précieuse*, Paris, Egloff, 1946.
- BROSSARD, Nicole et Lisette GIROUARD, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, éditions du Remue-ménage, 1991.
- CHAUVEAU, Jean-Pierre, *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1987.
- COTNAM, Jacques, *Poètes du Québec*, Montréal, Fides, 1982.
- DESFORGES, Régine, *Poèmes de femmes*, Paris, le Cherche midi, 1992.
- DUCKETT, M., *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (par une société de savants et de gens de lettres), Paris, librairie Firmin Didot frères, fils et Cie, 1873.
- DUPRIÉZ, Bernard, *Gradus, les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, 1980.
- Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis France, 1968 à 1975.
- Encyclopédie du dix-neuvième siècle des sciences, des lettres et des arts*, volume 19, Paris, librairie de L'encyclopédie, 1877.
- GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934.
- GIDE, André, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Collection N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1949.
- HATZFELD, Adolphe et Arsène DARMESTETER, *Dictionnaire général de la langue française* (du commencement du XVII^e siècle jusqu'à nos jours), Paris, librairie Ch. Delagrave, 1900.
- HOUSSIN, Monique et Elisabeth, Marsault-Loi, *Écrits de femmes* (en prose et en poésie de l'antiquité à nos jours), Paris, Messidor, 1986.
- HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du XI^e siècle*, Paris, Didier, 1950.
- IMBS, Paul, *Trésor de la langue française, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971.
- Larousse de la langue française*, Paris, librairie Larousse, 1979 ; *le Petit Larousse*, 1993 ; *Grand Larousse universel*, tome 6, Paris, Larousse diffusion, 1989.
- Le Grand vocabulaire français*, Paris, 1767.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, éditions de la Fontaine au Roi, 1987.
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *la Poésie québécoise*, Montréal, Typo, 1990.
- MORTIER, Raoul, *Dictionnaire encyclopédique universel*, Paris, librairie Aristide Quillet et Grolier limitée, 1967.
- MOULIN, Jeanine, *Huit siècles de poésie féminine*, Paris, Seghers, 1963 ou *la Poésie féminine*, Paris, Seghers, 1966 (t.1 : jusqu'au XIX^e et t.2 : époque moderne).

- NODIER, Charles, *Vocabulaire de la langue française* (extrait de la sixième édition du dictionnaire de l'Académie), Paris, Firmin Didot et Cie, libraires, 1879.
- ORIZET, Jean, *Anthologie de la poésie française*, Paris, librairie Larousse, 1988.
- POMPIDOU, Georges, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Le livre de Poche, 1961.
- REVEL, Jean-François, *Une anthologie de la poésie française*, Paris, collection Bouquins, Robert Laffont, 1984.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.
- RICHELET, Pierre, *Dictionnaire françois* (contenant les mots et les choses), Genève, Slatkine reprints, 1970 (réimpression de l'édition de Genève de 1680).
- ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau littré, 1966.
- , *le Nouveau petit Robert*, Paris, Le Robert, 1995.
- ROUSSET, Jean, *Anthologie de la poésie baroque française* (t.1 et t.2), Paris, Armand Colin, 1968.
- ROYER, Jean, *la Poésie québécoise contemporaine*, Montréal/Paris, l'Hexagone/la Découverte, 1987.
- SEGHERS, Pierre, *le livre d'or de la poésie française* (des origines à 1940), Paris, Marabout université, 1972.
- , *le livre d'or de la poésie française*, (contemporaine - en deux tomes), Paris, Marabout université, 1972.
- Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Oeuvres poétiques

- AMYOT, Geneviève, *Dans la pitié des chairs*, Montréal, Noroît, 1982.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1920.
- ARAGON, Louis, *les Poètes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles, *les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Gründ, 1957.
- , *Œuvres complètes*, Paris, Collection Bouquins, Robert Laffont, 1980.
- BEAULIEU, Michel, *Pulsions*, Montréal, Hexagone, 1973.
- , *Visages*, Montréal, Noroît, 1981.
- , *Vu*, France et Québec, les éditions Le Castor et du Noroît, 1989.
- BÉLANGER, Marcel, *D'où surgi*, Montréal, Hexagone, 1994.
- , *Infranoir*, Québec, les éditions Parallèles et de l'Hexagone, 1978.
- , *Fragments paniques*, Québec, Parallèles, 1978.
- , *l'Espace de la disparition*, Montréal, Hexagone, 1990.
- , *Migrations*, Montréal, Hexagone, 1979.
- , *Strates*, France, Flammarion, 1985.
- BÉLANGER, Paul, *l'Oubli du monde*, Montréal, Noroît, 1993.
- BOISSÉ, Hélène, *Je n'écris plus*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1990.
- , *Et autres infidélités*, Montréal, Triptyque, 1990.
- BONNEFOY, Yves, *Poèmes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1982.
- BRAULT, Jacques, *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Noroît, 1990.
- , *Moments fragiles*, Montréal, Noroît, 1984.
- , *Poèmes I*, Montréal, Noroît, 1986.
- , *Trois fois passera (Jour et nuit)*, Montréal, Noroît, 1981.
- BRAULT, Jacques et Robert MELANCON, *Au petit matin*, Montréal, Hexagone, 1993.
- BRETON, André, *Clair de terre*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1966.
- BROSSARD, Nicole, *le Centre blanc* (Poèmes 1965-1975), Montréal, Hexagone, 1978.
- CENDRARS, Blaise, *Au cœur du monde*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1947.
- , *Du monde entier au cœur du monde*, Paris, Denoël, 1957.

- CHAR, René, *Poèmes et prose choisis*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1963.
- CHARLEBOIS, Jean, *Coeurps*, France et Canada, les éditions Paroles d'Aube et de l'Hexagone, 1994.
- CHÉNIER, André, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Delagrave, 1946.
- CLAUDEL, Paul, *Cinq grandes odes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1957.
- CLOUTIER, Cécile, *l'Écouté*, Montréal, Hexagone, 1986.
- CLOUTIER, Guy, *l'Heure exacte*, Montréal, Noroît, 1984.
- CYR, Gilles, *Sol inapparent*, Montréal, Hexagone, 1978.
- , *Songe que je bouge*, Montréal, Hexagone, 1994.
- DAOUST, Jean-Paul, *les Cendres bleues*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1990.
- DESAUTELS, Denise, *le Saut de l'ange*, Montréal, Noroît, 1992.
- DESNOS, Robert, *Fortunes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1945.
- , *Corps et biens*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1968.
- DES ROCHES, Roger, *la Réalité*, Montréal, les Herbes rouges, 1992.
- DORION, Hélène, *les Corridors du temps*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1988.
- , *les États du relief*, Montréal, Noroît, 1991.
- DU GUILLET, Pernelle, *Poésie*, Genève, Slatkine, 1970.
- DUMONT, Fernand, *l'Ange du matin* (suivi de *Conscience du poème*), Montréal, Malte, 1952.
- , *Parler de septembre*, Montréal, Hexagone, 1970.
- DUPRÉ, Louise, *Chambres*, Montréal, Remue-ménage, 1986.
- , *Noir déjà*, Montréal, Noroît, 1993.
- ÉLUARD, Paul, *Capitale de la douleur*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1966.
- FRENETTE, Christiane, *Cérémonie mémoire*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1988.
- , *Indigo nuit*, Montréal, Poésie Leméac Inc., 1986.
- GARELLI, Jacques, *l'Ubiquité d'être*, Paris, José Corti, 1986.
- , *Brèches*, Paris, Mercure de France, 1966.
- GARCIA, Juan, *Corps de gloire*, Montréal, Hexagone, 1989.
- GARNEAU, Saint-Denys, *Poésies*, Montréal, Fides, 1972.
- GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1981.
- GIGUERE, Roland, *Forêt vierge folle*, Montréal, Hexagone, 1978.
- , *l'Age de la parole* (poèmes 1949-1960), Montréal, Hexagone, 1965.
- , *la Main au feu*, Montréal, Hexagone, 1973.
- GRANDBOIS, Alain, *Poèmes*, Montréal, Collection Rétrospectives, Hexagone, 1979.
- GROSJEAN, Jean, *la Gloire*, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1969.
- GUILLEVIC, Autres (poèmes 1969-1979) Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1980.
- , *Du domaine, Euclidiennes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1967.
- , *Terraqué*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1942.
- , *Sphère*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1963.
- HÉBERT, Anne, *Oeuvre poétique (1950-1990)*, Montréal, Boréal, 1992.
- HÉNAULT, Gilles, *À l'écoute de l'écoumène*, Montréal, Hexagone, 1991.
- , *Sé/Ma/Pho/Re* (suivi de *Voyage au pays de la mémoire*), Montréal, Hexagone, 1962.
- , *Signaux pour les voyants*, Montréal, Hexagone, 1972.
- HEREDIA, José-Maria de, *les Trophées*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1981.
- HORIC, Alain, *les Coqs égorgés*, Montréal, Hexagone, 1972.
- JABES, Edmond, *le Seuil - le Sable*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1987.
- JACOB, Max, *le Laboratoire central*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1966.
- JACCOTTET, Philippe, *À la lumière d'hiver*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1977.
- , *Pensées sous les nuages*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1983.
- , *Poésie (1946-1967)*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1977.
- JAMMES, Francis, *Clairières dans le ciel*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1980.
- JUARROZ, Roberto, *Poésie verticale*, Paris, Lettres vives, 1990.
- LABÉ, Louise, *Œuvres complètes*, Paris, GF-Flammarion, 1986.
- LA FONTAINE, *Fables*, Paris, J. De Gigord éditeur, 1946.

- LAPOINTE, Gatién, *le Premier mot*, Montréal, Collection : les poètes du jour, les éditions du Jour, 1970.
- , *Ode au Saint-Laurent*, Trois-Rivières, les éditions du Zéphyr, 1985.
- LAPOINTE, Paul-Marie, *le Réel absolu*, Montréal, Hexagone, 1971.
- , *Tableaux de l'amoureuse*, Montréal, Hexagone, 1974.
- LAROSE, Louise, *Mortelle et corps perdus*, Montréal, Noroît, 1993.
- , *Voyante*, Montréal, Noroît, 1987.
- LASNIER, Rina, *Mémoire sans jours*, Montréal, les éditions de l'Atelier, 1960.
- , *Matin d'oiseaux I*, Montréal, Collection sur parole, Hurtubise HMH., 1978.
- LECLERC, Michel, *Écrire ou la disparition*, Montréal, Hexagone, 1984.
- , *la Traversée du réel précédé de Dorénavant la poésie*, Montréal, Hexagone, 1977.
- LECLERC, Rachel, *Vies frontalières*, Montréal, Noroît, 1991.
- LEFRANCOIS, Alexis, *Comme tournant la page*, volume I, Montréal, Noroît, 1984.
- LEMOINE, Wilfrid, *Passage à l'aube*, Montréal, Hexagone, 1994.
- LENTINI, Javier, *l'Invention de l'automne*, Paris, Collection Orphée, La Différence, 1992.
(traduit de l'espagnol par Vera Binard)
- LÉTOURNEAU, Michel, *Demeures dispersées*, Montréal, Noroît, 1993.
- , *Mémoires sous les pierres*, Montréal, Collection Initiale, Noroît, 1992.
- MANDIARGUES, André Pieyre, *l'Age de craie*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1961.
- , *le Point où j'en suis*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1964.
- MARCOTTE, Hélène, *Clandestine*, Montréal, Poésie Leméac, 1988.
- MARTINEAU, Micheline, *Ailleurs sur nos lèvres*, Québec, le Loup de gouttière, 1992.
- MÉLANCON, Robert, *Peinture aveugle*, Montréal, V.L.B. éditeur, 1979.
- MICHAUX, Henri, *Plume*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1963.
- MIRON, Gaston, *l'Homme rapaillé*, Montréal, P.U.M., 1970.
- MOORHEAD, Andréa, *le Silence nous entoure*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1992.
- , *Niagara*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1988.
- MORENCY, Pierre, *Effets personnels*, Montréal, Hexagone, 1987.
- , *les Paroles qui marchent dans la nuit*, Montréal, Boréal, 1994.
- , *Quand nous serons*, Montréal, Hexagone, 1988.
- NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, 1989.
- NEPVEU, Pierre, *Mahler et autres matières*, Montréal, Noroît, 1983.
- NERUDA, Pablo, *la Rose détachée*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1979.
- , *Mémorial de l'Île Noire*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1977.
- , *Résidence sur la terre*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1972.
- NERVAL, Gérard de, *Poésies*, Paris, Le livre de Poche, 1964.
- NOAILLES (comtesse de), *les Éblouissements*, Paris, Calmann-Lévy, 1921.
- NOEL, Marie, *les Chansons et les heures*, Paris, les éditions G. Grès et Cie, 1930.
- OUELLET, Pierre, *Vita Chiara*, Montréal, Noroît, 1994.
- OUELLETTE, Fernand, *les Heures*, Montréal, Hexagone, 1988.
- , *Poésie*, Montréal, Hexagone, 1972.
- , *Ici, ailleurs, la lumière*, Montréal, Hexagone, 1977.
- PARADIS, Claude, *le Silence de la terre*, Montréal, VLB éditeur, 1993.
- , *Stérile Amérique*, Montréal, Poésie Leméac, 1985.
- PAZ, Octavio, *D'un mot à l'autre*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1980.
- , *l'Arbre parle*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1990.
- , *le Feu de chaque jour*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1986.
- , *Versant Est et autres poèmes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1970.
- PERRAULT, Pierre, *Chouennes* (poèmes 1961-1971), Montréal, Hexagone, 1975.
- , *Gélivures*, Montréal, Hexagone, 1977.
- PERSE, Saint-John, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Collection N.R.F., Gallimard, 1972.
- , *Éloges*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1960.

- PESSOA, Fernando, *le Gardeur de troupeaux*, Le Muy, Éditions Unes, 1993. (traduit par Rémy Liourcade et Jean-Louis Giovannoni)
- , *Ode maritime et autres poèmes*, Paris, Collection Orphée, La différence, 1990.
- PICHÉ, Alphonse, *Néant fraternel*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1991.
- PILON, Jean-Guy, *Comme eau retenue*, Montréal, Hexagone, 1985.
- PLEAU, Michel, *la Traversée de la nuit*, Montréal, Collection Initiale, Noroît, 1994.
- , *le Corps tombe plus tard*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges 1992.
- , *Plus loin que les cendres*, Montréal, Noroît, 1996.
- POE, Edgar, *Poèmes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1982.
- PONGE, Francis, *le Parti pris des choses*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1948.
- PONTBRIAND, Jean-Noël, *Éphémérides*, Montréal, Noroît, 1982.
- , *Il était une voix*, Trois-Rivières, les Écrits des Forges, 1992.
- , *Lieux-Passages*, Montréal, Noroît, 1991.
- , *L'il nu*, Montréal, Noroît, 1989.
- , *Origines*, Montréal, Noroît, 1994.
- RABAH, Belamri, *Pierres d'équilibre*, Montréal, Noroît, 1994.
- RAMOS ROSA, Antonio, *Animal Regard*, Le Muy, Unes, 1988. (traduit du portugais et présenté par Michel Chandeigne)
- , *Clameurs*, Paris, Collection Terre de Poésie, Lettres vives, 1993. (traduit par Michel Chandeigne)
- , *le Dieu nu(l)*, Paris, Collection Terre de Poésie, Lettres vives, 1990. (même traducteur)
- , *le Livre de l'ignorance*, Paris, Collection Terre de Poésie, Lettres vives, 1991. (même traducteur)
- REGIMBALD, Diane, *la Seconde venue*, Montréal, Collection Initiale, Noroît, 1993.
- REVERDY, Pierre, *Ferraille*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1981.
- , *Flaques de verre*, Paris, Garnier Flammarion, 1984.
- , *Plupart du temps*, Paris, Flammarion, 1967.
- , *Sources du vent*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1971.
- RICHARD, Lyne, *les Soifs multipliées*, Québec, le Loup de gouttière, 1994.
- RICHARD, Nicole, *Ruptures sans mobile*, Montréal, Collection Initiale, Noroît, 1993.
- RIMBAUD, Arthur, *Poèmes*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/ Gallimard, 1973.
- , LAUTRÉAMONT, CORBIERE ET CROS, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Collection Bouquins, Robert Laffont, 1980.
- RONCARD, Pierre de, *les Amours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
- SCHEHADÉ, Georges, *les Poésies*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1969.
- SÉDAR SENGHOR, Léopold, *Poèmes*, Paris, Collection Points, Seuil, 1984.
- SEGALÉN, Victor, *Stèles*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1973.
- SUPERVIELLE, Jules, *Gravitations*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1966.
- , *la Fable du monde*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1987.
- UGUAY, Marie, *Poèmes*, Montréal, Noroît, 1986.
- VALÉRY, Paul, *Oeuvres* (Tome I), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Collection N.R.F., Gallimard, 1957.
- VERLAINE, Paul, *Jadis et naguère suivi de Parallèlement*, Paris, Le livre de Poche, 1964.
- , *Poèmes saturniens*, Paris, Le livre de Poche, 1961.
- VÉZINA, Medjé, *Chaque heure a son visage*, Montréal, Totem, 1934.
- VIGNY, Alfred de, *Poésies choisies*, Paris, Librairie Larousse, 1935.
- VILLON, *Poésies complètes*, Paris, le Livre de Poche, Gallimard et Librairie Générale française, 1964.
- VIVIEN, Renée, *Cendres et poussières*, Paris, rééd. Régine Deforges, 1977.
- YERGEAU, Robert, *Déchirure de l'ombre*, Montréal, Noroît, 1982.
- , *le Tombeau d'Adélina Albert*, Montréal, Noroît, 1987.
- , *Prière pour un fantôme*, Montréal, Noroît, 1991.

Oeuvres critiques et théoriques, entretiens

- APOLLINAIRE, Guillaume, « l'esprit nouveau et les Poètes », dans *Oeuvres en prose complètes*, vol 2, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1991, p.941 à 954.
- ARAGON, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris et Genève, « les Sentiers de la création » et Collection « Champs », éditions d'Art Albert Skira et Flammarion, 1981.
- , « la Rime en 1940 », dans *le Crève-coeur, le Nouveau Crève-coeur*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1980, p.61 à 71.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Collection le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1990.
- AUDET, Noël, *Écrire de la fiction au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *la Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, P.U.F., 1974.
- , *la Poétique de la rêverie*, Paris, Quadrige, P.U.F., 1960.
- BARTHES, Roland, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Collection Points, Seuil, 1972 (1953).
- , *l'Empire des signes*, Paris et Genève, « les Sentiers de la création » et Collection « Champs », éditions d'Art Albert Skira et Flammarion, 1993.
- , *le Plaisir du texte*, Paris, Collection Points, Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, « nouvelles notes sur Poe », dans *Oeuvres complètes*, Paris, Collection Bouquins, Robert Laffont, 1980.
- BLANCHOT, Maurice, *le Livre à venir*, Paris, Collection Idées - N.R.F., Gallimard, 1959.
- , *l'Espacelittéraire*, Collection Idées - N.R.F., Gallimard, 1955.
- BLAIS, Jacques, *Présence d'Alain Grandbois*, Québec, PUL, 1974.
- BONENFANT, Joseph, *Passions du poétique*, Montréal, Collection Essais littéraires, Hexagone, 1992.
- BONNEFOY, Yves, *l'Arrière-pays*, Paris et Genève, « les Sentiers de la création » et Collection « Champs », éditions d'Art Albert Skira et Flammarion, 1982.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *l'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1989.
- BOURNEUF, Roland, *Littérature et peinture*, Québec, L'instant même, 1998.
- BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Collection Échanges, Éditions La Presse, 1975.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Collection Idées - N.R.F., Gallimard, 1969.
- , « Préface » dans *Signe ascendant*, Paris, Collection N.R.F., Poésie/Gallimard, 1968, p.7 à 13.
- CAILLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, N.R.F., Gallimard, 1978.
- CHARPIER, Jacques et Pierre SEGHERS, *l'Art poétique*, Paris, Seghers, 1965.
- CLAUDEL, Paul, *Réflexions sur la poésie*, Paris, N.R.F., Idées/Gallimard, 1963.
- COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Champs, Flammarion, 1966.
- COLLOT, Michel, *la Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989.
- COMBE, Dominique, *Poésie et récit ; une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- DECOTTIGNIES, Jean, *l'Écriture de la fiction*, Paris, P.U.F. Écritures, 1979.
- DEGUY, Michel, *la Poésie n'est pas seule*, Paris, collection Fiction & Cie, Seuil, 1988.
- DELAS, Daniel, *Guide méthodique pour la poésie*, Paris, Nathan, 1990.
- et Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*, Paris, Collection « langue et société », Larousse université, 1973.
- DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Bordas, 1991.
- DUFRENNE, Mikel, *la Perception poétique*, Paris, (?)
- DURAND, Gilbert, *les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- , *l'Imagination symbolique*, Paris, Quadrige, P.U.F., 1984.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.
- ESTEBAN, Claude, *Un lieu hors de tout lieu*, Paris, Galilée, 1979.
- FONTANIER, Pierre, *les Figures du discours*, Paris, Champs, Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, Michel, *les Mots et les choses*, Paris, Collection N.R.F., Gallimard, 1966.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/ Gonthier, 1976.

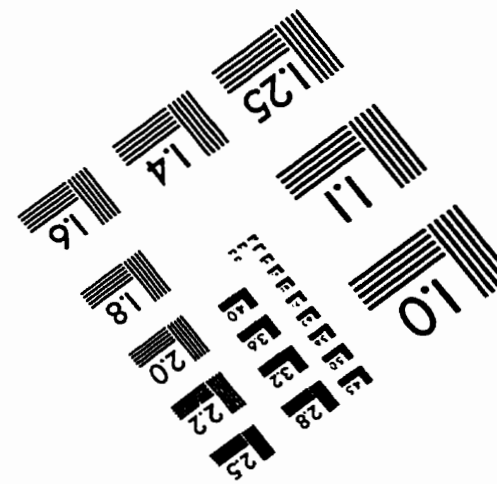
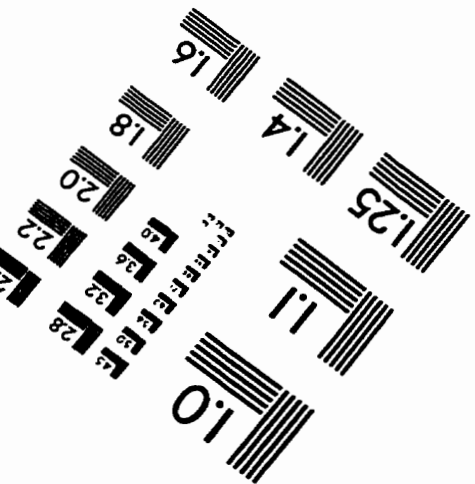
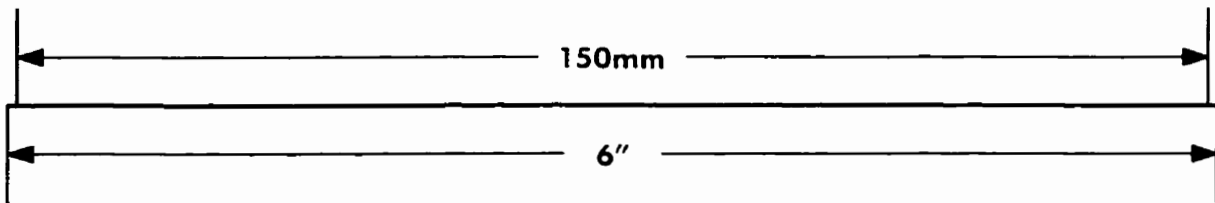
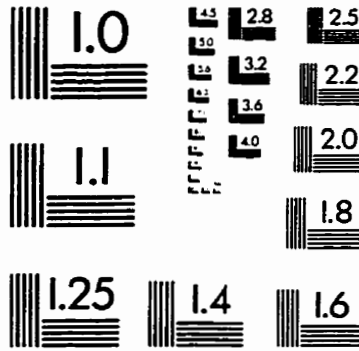
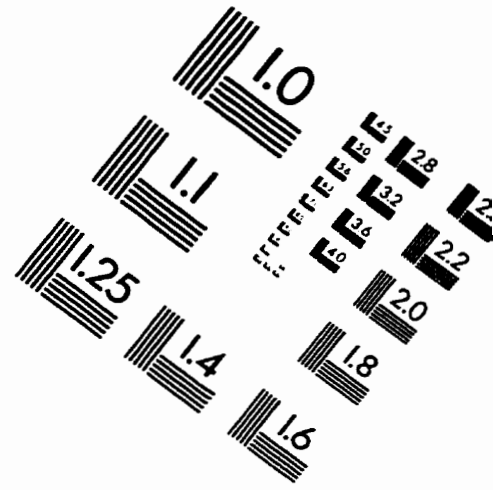
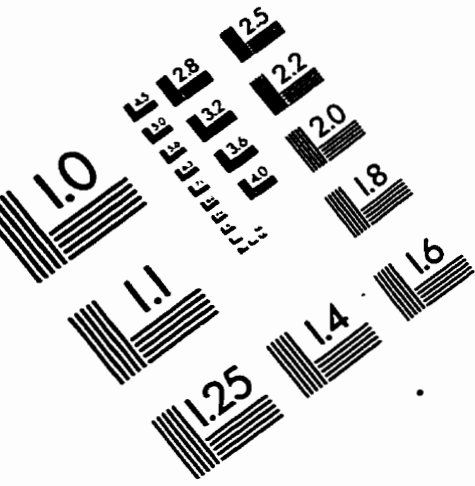
- GARELLI, Jacques, *la Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966.
- , *l'Entrée en démesure*, Paris, José Corti, 1995.
- , *le Recel et la dispersion*, Paris, Collection N.R.F., Gallimard, 1978.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Collection Poétique, Seuil, 1991.
- GERMAIN, Gabriel, *la Poésie corps et âme*, Paris, Collection « Pierres vives », Seuil, 1973.
- GRACQ, Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1989.
- , *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1991.
- GUILLEVIC, *Choses Parlées* (entretiens faits et retranscrits par Jean Raymond), Paris, Collection « Champ poétique », Champ Vallon, 1982.
- , *Vivre en poésie* (entretiens avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet), Paris, Stock, 1980.
- HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique*, Montréal, Boréal, 1992 (deux courts essais sur la poésie : « Poésie, solitude rompue » dans *Mystère de la parole* et « Écrire un poème » dans *le Jour n'a d'égal que la nuit*)
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Collection N.R.F., Gallimard, 1962.
- JAKOBSON, Roman, « linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de minuit, « Arguments », 1963, p.209 à 248.
- JEAN, Georges, *la Poésie*, Paris, Seuil, 1966.
- JENNY, Laurent, *la Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- JOUBERT, Jean-Louis, *la Poésie*, Paris, Armand Colin, 1988.
- JUARROZ, Roberto, *Poésie et création*, Le Muy, Éditions Unes, 1987.
- LE CLÉZIO, J.M.G., *l'Extase matérielle*, Paris, Collection Idées, N.R.F., Gallimard, 1967.
- LÉVESQUE, *l'Étrangeté du texte*, Montréal, Vlb., 1976.
- LOUIS-COMBET, Claude, *le Pêché de l'écriture*, Paris, José Corti, 1990.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945. Je renvoie à tous ces passages : « Crise de vers », « la Musique et les lettres », « Avant-dire au Traité du verbe de René Ghil », « Sur l'évolution littéraire », préface à « Un coup de dés ».
- MARITAIN, Jacques et Raïssa, *Situation de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Collection N.R.F., Gallimard, 1960, p.1 à 115.
- MESCHONNIC, Henri, *les États de la poétique*, Paris, P.U.F. - écriture, 1985.
- MILLY, Jean, *la Poétique des textes*, Paris, Fernand Nathan, 1992.
- MOLINO, Jean et Joëlle GARDES-TAMINE, *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, P.U.F., t. 1 : 1982, t. 2 : 1988.
- MOUNIN, Georges, *la Communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char ?*, Paris, Gallimard, 1971.
- PAULHAN, Jean, *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard, 1971.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.
- PAZ, Octavio, *la Quête du présent*, Paris, Collection N.R.F., Essais/Gallimard, 1991.
- , *l'Arc et la lyre*, Paris, Collection N.R.F., Essais/Gallimard, 1965.
- , *Solo à deux voix*, Paris, les éditions Ramsay et de Cortanze, 1992. (entretiens avec Julian Rios)
- PICON, Pierre, *l'Œuvre d'art et l'imagination*, Paris, Hachette, 1955.
- PLATON, *Cratyle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- POE, Edgar Allan, *Trois manifestes* (traduction René Lalou), Paris, Edmond Charlot, 1946.
- PONGE, Francis, *la Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971.
- PONTBRIAND, Jean-Noël, *Écrire en atelier ou ailleurs*, Canada, Collection Chemins de Traverse, Noroît, Prise de Parole et du Blé, 1992.
- POUILLOUX, Jean-Yves, *Fictions de Jorge Luis Borges*, Paris, Collection Folio, Essais/Gallimard, 1992.
- POURBAIX, Joël, *Dans les plis de l'écriture*, Montréal, Triptyque, 1987.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et mélanges*, Paris, Collection l'Imaginaire, Gallimard, 1947.
- REVERDY, Pierre, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974.
- , *Nord-Sud / Self défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975.

- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.
 ---, *Poésie et profondeur*, Paris, Points, Seuil, 1955.
 RIFFATERRE, Michael, *la Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
 ---, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.
 RILKE, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, 1937.
 RISSET, Jacqueline, *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991.
 ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1985.
 ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Leméac, 1989.
 SARTRE, Jean-Paul, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
 ---, *l'Imagination*, Paris, P.U.F., 1969 (1936).
 ---, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Collection Folio, Essais/Gallimard, 1948, p.1 à 83.
 SEARLE, John r., *Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982. (« le Statut logique de la fiction » : p.101 à 119)
 SUHAMY, Henri, *la Poétique*, Paris, Collection « Que sais-je? », P.U.F., 1986.
 TADIÉ, Jean-Yves, *le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
 VACHON, G.-André, *Esthétique pour Patricia*, Montréal, P.U.M., 1980.
 VALÉRY, Paul, *Cahiers*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t.1 : 1973 et t.2 : 1974.
 ---, *Œuvres*, t.1, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957.
 WILLEM, Albert, *Étude méthodique des genres lyriques*, Liège, Union des imprimeries, 1924
 WOOLF, Virginia, *l'Art du roman*, Paris, Seuil, 1962.
 ---, *Journal d'un écrivain*, Paris, Collection 10/18, Éditions du Rocher, 1977.
 YOURCENAR, Marguerite, *les Yeux ouverts*, Paris, Gallimard, 1980.

Quelques revues et articles

- BOURASSA, Lucie, « La forme du mouvement », dans *Horizons philosophiques*, n°1 (automne 1992), p.103 à 120.
 FRANCOEUR, Louis, « La science comme fiction », dans *Offprint*, volume I (1992), p.289 à 296.
 ---, « La série culturelle : structure, valeur et fonction », dans I.Q.R.C. (la Culture inventée - les stratégies culturelles aux 19^e et 20^e siècles), 1992, p.61 à 85.
 ISER, Wolfgang, « La fiction en effet », dans *Poétique*, n° 39 (septembre 1979), p.275 à 298.
 « La poétique de poète », *Études françaises*, P.U.M., Hiver 1993, volume 29, #3.
 « Octavio Paz ou la Raison Poétique », dans *Revue détours d'écriture*, Paris, Noël Blandin, 1991.
Pragmatique de la poésie québécoise, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, Collection Cahiers d'études littéraires et culturelles, n° 11, 1986.
 STIERLE, Karlheinz, « Réception et fiction », dans *Poétique*, n° 39 (septembre 1979), p.299 à 320.
 WARNING, Rainer, « Pour une pragmatique du discours fictionnel », dans *Poétique*, n° 39 (septembre 1979), p.321 à 337.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved