

La langue – véhicule de symboles à travers les frontières

Tina Mamatsashvili-Kobakhidze
Université d'État Ilia (Géorgie)

Résumé : La langue apparaît comme une entité ouverte qui ne se restreint jamais à des circonscriptions territoriales. La frontière imaginaire d'un espace d'une langue dépassée, celle-ci se retrouve confrontée à des critères, telles que la notion d'emploi. La langue se conçoit alors comme une « ligne de fuite », au sens deleuzien, qui est perpétuellement en transition. Ce qui nous intéresse par la présente étude, c'est de montrer, à l'intérieur de différentes aires géographiques, le changement que véhicule la langue française à travers des symboles identiques. Les œuvres d'auteurs français et québécois, chez qui ladite symbolique se présente substantielle, seront analysées en parallèle avec les symbolistes géorgiens, qui ont directement été influencés par le symbolisme français.

Mots-clés : langue; couleur; parole; résistance; acte; symbole; arbre; identité; Deleuze; Wittgenstein

Abstract: A language appears as an open entity, never circumscribed by territorial limits. Once the imaginary boundary delimiting a language's space is surpassed, the notion of usage comes into play. Language can then be conceived of as a "line of flight" in the Deleuzian sense, perpetually in transition. In this paper, we wish to show how the same symbols, in the French language, undergo change within different geographical areas. Substantive symbolism in the work of French and Québécois authors will be analysed in parallel with the work of Georgian Symbolists, who were directly influenced by French Symbolism.

Key words: language; colour; speech; resistance; act; symbol; tree; identity; Deleuze; Wittgenstein

... *Les couleurs et leurs ombres et les humains qui déambulent dedans.*

Madeleine Gagnon, *L'œil photographique*

Nous entrons dans un monde jaune et bleu...

Albert Camus, *Noces*

La langue française, qui a ses singularités, tant au Canada ou en Suisse, qu'en Belgique ou en France, apparaît comme une entité ouverte qui ne se restreint jamais à des circonscriptions territoriales. « Imaginer une langue signifie imaginer une forme de vie¹ », écrit Wittgenstein. La frontière imaginaire d'un espace d'une langue dépassée, celle-ci se retrouve confrontée à des critères, telles que les conçoit Wittgenstein, ou à la notion de l'emploi. La langue se conçoit alors comme une « ligne de fuite », au sens deleuzien, qui est perpétuellement en transition.

Ce qui nous intéresse par la présente étude, c'est de montrer, à l'intérieur de différentes aires géographiques (France, Canada), le changement que véhicule la langue française à travers des symboles identiques, tels que la conception de l'arbre en liaison avec l'expression chromatique. Les œuvres des auteurs français (Arthur Rimbaud, Francis Ponge, Paul Valéry) et canadiens (Paul-Marie Lapointe, Madeleine Gagnon, Jacques Ferron), chez qui ladite symbolique se présente substantielle, seront analysées en parallèle avec les symbolistes géorgiens, notamment Giorgi Léonidzé, Paolo Iashvili (ce qui implique déjà l'introduction d'une aire géographique non francophone) qui ont directement été influencés par le symbolisme français.

En ce sens, la présente recherche vise, d'une part, à fixer la conception d'un symbolisme précis, notamment la figure de l'arbre et son

¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, trad. par Gérard Granel, éd. bilingue, 4^e éd., Mauvezin, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, 1997 [1984], p. 18.

extériorisation chromatique, à l'intérieur d'une même langue (française), mais prise dans un espacement séparé; d'autre part, elle s'efforce d'étudier à quel niveau cette langue française s'introduit dans l'espacement entièrement différent, c'est-à-dire en langue géorgienne, par l'intermédiaire de la représentation symbolique de l'arbre et des nuances de couleurs qui s'y mêlent. La notion du symbole-image est aussi la notion de son emploi, car « le sens d'un mot est son emploi dans la langue² ».

La couleur a depuis toujours été conçue de deux manières : dans son aspect purement matériel ou pigmentaire, et dans son immatérialité impliquant une simple luminosité. Dans cette relation oppositionnelle la couleur apparaît comme une notion ambivalente relevant de l'indétermination du concept « d'identité de couleur » : « Les difficultés que nous rencontrons (difficultés que Goethe voulait affronter dans son *Traité des couleurs*) sont renfermées déjà dans l'indétermination de notre concept d'identité de couleur³ ». Cette incapacité de déterminer ce que signifie l'« identité de couleur » fait apparaître cette dernière dans la conceptualisation subjectivée qui vacille entre les diverses formes d'être telles que couleur-lumière, couleur-pigment, couleur-pan, couleur-corps. Considérée abstraite et décolorée par Newton et d'autres physiciens, l'art rend à la couleur sa consistance, sa chair et sa texture. Différemment de ce qu'elle représentait aux 17^e et 18^e siècles – uniquement un souffle ou une âme –, elle s'approprie aussi, à partir du siècle suivant, le corps. La couleur-corps peut dorénavant influencer, agir.

Ce qui est visé par ladite recherche, c'est de voir de quelle manière les couleurs participent à l'organisation du texte et à l'expressivité individuelle. Il est certain que dans la littérature canadienne de langue française, la couleur est surtout reliée à l'expression identitaire, mais

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 16.

elle semble aussi former une symbolique particulière qui s'attache à des matières premières, à la matière pure ou à des notions telles que l'amour, la mort, la vie, la douleur...

Chez Jacques Ferron, la couleur acquiert une importance qui se partage entre la fonction de démarcation et celle qui se présente purement littéraire. La première fonction s'attribue certains de ses manuscrits parsemés de lignes colorées, ou ses journaux personnels où la couleur semble servir d'un support supplémentaire (ou primordial) afin de souligner les propos plus importants (parfois de les rectifier), c'est-à-dire marquer le fondamental. Si la première fonction se résume à illustrer, la seconde semble être inhérente à l'idée initiale du texte, quoique dans les deux cas, on devine une « mythomanie », une « folie d'écrire » ou la « rage » d'exprimer – comme l'aurait formulé Francis Ponge⁴.

« L'écriture que je pratique me semble un circuit solitaire et muet, une boucle hors de la parole, qui vient de la parole et doit retourner à la parole [...]. J'écris hors de mon élément, dans un lieu d'écoute et de réflexion⁵ », écrit Jacques Ferron dans *La folie d'écrire*, alors que Francis Ponge formule une idée analogue de manière suivante : « Ainsi, écrivant *sur* la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura *séché* sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve⁶ ». Écrire hors de l'élément de l'être écrivant correspond chez Ponge et chez Ferron à écrire en s'anéantissant soi-même – en replongeant dans la chose autre que soi et qui représente l'objet de l'écriture. L'écriture devient une

⁴ Francis Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976, 1210 p.

⁵ Jacques Ferron, « La folie d'écrire », *L'aut'Journal*, 2004, <http://archives.lautjournal.info>, consulté le 20 décembre 2010. Le texte a été publié pour la première fois dans *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XXVII, n° 21, 16 septembre 1975, p. 31.

⁶ Francis Ponge, « Berges de la Loire », *La rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 9-10.

obsession de « l'objet lui-même⁷ » où la parole joue un rôle primordial dans la conception de cet objet qui naît simultanément avec la parole, ou dans la parole, alors qu'il continue à subsister « hors de la parole » et « hors » de l'auteur. *L'objet* se crée alors quelque part « hors » de l'énoncé et devient, malgré son mutisme inné, un être énonçant. La couleur s'attribue une fonction singulière de marquage de la voix colorée.

Dans *L'amélanchier*, le merveilleux récit qui présente une allégorie du réel, les couleurs forment un support à la mythologie insolite que décèle le texte. « Le cornouiller menaçait de ses harts rouges les mauvais enfants. Le bouleau, ne voyant que ses branches et leurs feuilles, brunes et vertes, disait qu'il aurait préféré être blanc. Dans les coins sombres, l'aulne dénonçait l'humidité d'une voix sourde et jaune⁸ ». Le monde végétal « parle » à ceux qui veulent « l'entendre » et l'écouter. Si le cornouiller « menace » de sa couleur rouge, l'aulne, « annonce » de sa voix criarde (jaune) le « péril⁹ ». Les couleurs participent à l'intelligibilité du monde *a priori* conçu comme inintelligible, inexpressif et fonctionnent comme les « paroles [dé]gelées » (Rabelais) où l'écriture transcende le mutisme (« un circuit muet », selon Ferron). Le chromatisme que caractérise cette voix des différents arbres, se modifie d'un arbre à l'autre, selon la parole que la plante a à annoncer. La littérature française met l'accent souvent sur la corrélation double entre l'homme et l'arbre qui est plutôt fondée sur l'acte de communication où le geste chez l'un alterne avec la parole de l'autre. La nouvelle de Jean Giono *L'homme qui plantait des arbres* présente l'homme comme protagoniste de l'histoire, mais ce protagoniste communique uniquement avec les arbres. Il s'agit

⁷ *Ibid.*

⁸ Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Éditions Typo, 1992, p. 28.

⁹ « De fait, si l'on n'y prenait pas garde, on se mouillait les pieds », *ibid.*, p. 28-29.

d'un simple paysan qui, coupé complètement du monde entier, prend pour fonction de planter des arbres. Vers la fin de sa vie, il obtiendra toute une forêt vierge, alors que lui-même, sans se soucier du résultat, continue à poursuivre sa tâche unique. Ce qui nous intéresse ici, c'est la conscience humaine face à la nature, une conscience naturelle du bienfait qui subsiste dans l'homme inculte – « paysan¹⁰ ». Chez Ferron, cette relation binaire (geste / propos) est modifiée par l'intermédiaire notamment de la couleur qui se meut en parole et module cette voix qui, désormais, devient compréhensible : la rage, la crainte, le cri ou autres émotions s'approprient un chromatisme distinct. La couleur agit comme un symbole précis, souligne le caractère de l'objet et elle rend le propos ferronien davantage musical, mythique et avant tout expressif.

« Durant une petite semaine, on ne voyait ni n'entendait que l'amélanchier, puis il s'éteignait dans la verdure, plus un son, parti l'arbre solo, phare devenu inutile¹¹ ». Le terme musical « solo » employé par Ferron suggère, d'une part, la coloration blanche des fleurs de l'arbre, alors que, d'autre part, se superpose sur le verbe mentionné plus haut – « entendre ». Non seulement l'arbre se distingue-t-il par sa visualité (chromatisme blanc), mais aussi par sa parole unique,

¹⁰ Jean Giono, « L'homme qui plantait des arbres », *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 789. Giono emploie les termes suivants : « ce vieux paysan sans culture » où l'absence de culture est prise au sens de manque d'éducation pour souligner notamment la conscience intuitive du bienfait, la conscience davantage perspicace et pénétrante par rapport à l'homme qui puise cette conscience forcée dans l'éducation.

¹¹ Jacques Ferron, *L'amélanchier*, *op. cit.*, p. 29. Concernant l'amélanchier, il serait notoire de souligner, d'une part, l'étymologie du nom : « amélanchier » est un mot provençal; d'autre part, l'espèce : l'amélanchier du Canada, *Amelanchier canadensis*, est un arbre atteignant 20 m, tandis que le provençal est un arbuste. L'amélanchier possède des fleurs blanches à 5 pétales espacées, en grappes souvent verticales, dès le mois d'avril, avant la sortie des feuilles. « Notez qu'il fleurit avant tous les autres arbres, souvent en lisière du bois », Amélanchier, *Encyclopédie de l'Agora*, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Amelanchier>.

solo, isolée, individualisée que la modification chromatique vers la verdure (la coloration verte) l'a fait éteindre, c'est-à-dire l'a fait pareille aux autres et sa voix blanche a perdu de l'individualité-identité. Il est notoire que l'amélanchier est aussi le symbole identitaire du pays.

Chez Ponge, la couleur jaune-or de mimosa ou « les soleils de mimosa », « les poussins d'or », qui à deux kilomètres attirent l'attention, dispose également d'une nature analogue à l'amélanchier – celle de parler : « le mimosa parle à haute et intelligible voix; il parle d'or¹² ». On retombe¹³ dans la couleur. Le sentiment parlé, la pensée explicitée est l'or. Rien qu'une couleur. Que la voix de cette parole soit haute et intelligible (en reprenant les termes de l'écrivain), n'étonne pas – il s'agit de l'or, de la couleur exagérée, étendue, évoluée. Pourtant la note reste « toujours la même, assez capable de persuasion¹⁴ ». Une note précise, qui malgré l'image progressive de l'exhalaison dégagée, se maintient dans une expressivité identique d'une tonalité déterminée (l'or et non pas le jaune orangé, etc.).

« Mallarmé, par sa parole d'or, séduit la pensée aliénée¹⁵ » – chez le poète géorgien Paolo Iachvili, le mot d'or est celui qui implique sans doute la vérité unique, le ton juste où la parole poétique, empreinte d'un chromatisme similaire souligné chez Ferron et chez Ponge, s'identifie à l'idée, à l'esprit [« pensée »]. « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs de la pensée accrochant la

¹² Francis Ponge, « Le mimosa », *La rage de l'expression*, *op. cit.*, p. 81.

¹³ Le terme est repris à David Batchelor : « Une fois de plus, l'effet anesthésiant de la couleur commence à peser lourdement sur nos yeux; on devient somnolent; on commence à perdre connaissance en tombant sous le charme narcotique de la couleur; la vue se brouille », David Batchelor, *La peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 46.

¹⁴ Francis Ponge, « Le mimosa », *op. cit.*, p. 81.

¹⁵ Paolo Iachvili, « Sonnet », *1000 poèmes*, Trad. du géorgien par Tina Mamatsashvili-Kobakhidze, Tbilissi, Édition « Intellect », 2006, p. 28.

pensée et tirant¹⁶ », écrit Rimbaud dans sa lettre à Paul Demeny. Il est notoire que les symbolistes géorgiens, dont Iachvili fait partie, ont été directement influencés par le symbolisme français et sont réunis autour de l'ordre poétique intitulé « les cornes bleues ». Iachvili a fait ses études à Paris dans les années 1913-1915 et connaissait personnellement, comme le remarque le critique géorgien Kikodze, Guillaume Apollinaire. Après la réoccupation de la Géorgie par la Russie, les symbolistes géorgiens seront complètement coupés de leur berceau artistique, la France, et seront contraints à ne plus composer de vers de l'ordre symbolique. C'est alors que la démarche symbolique va se transformer en une implicite extériorisation de l'idée politique où la parole semble devenir un acte de non-résignation.

Les représentations chromatiques en liaison avec l'expressivité langagière se rencontrent également chez Paul-Marie Lapointe. Ici, c'est le monde végétal qui est peint sous la plume de l'écrivain, dont la démarche poétique le conduit à déjouer le sens des mots (« écRiturEs »). L'activité d'écriture de Lapointe est surtout dirigée vers une liberté totale de l'être, vers une expressivité engagée, toujours à l'écoute de l'homme et du social et rejoint, en ce sens, la démarche des poètes symbolistes géorgiens. Paul Chamberland reconnaît en « Arbres¹⁷ », publié au même moment que « Mystère de la parole » d'Anne Hébert¹⁸, la pièce centrale de la thématique fondamentale de ses contemporains : la fondation et l'appartenance. Avec « Arbres », Lapointe se place, comme le souligne Robert Major dans « Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », « dans une relation essentiellement médiévale face à

¹⁶ Arthur Rimbaud, « À Paul Demeny », *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 246.

¹⁷ Paul-Marie Lapointe, « Arbres », *Le Réel absolu : poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1971.

¹⁸ Anne Hébert, « Mystère de la parole », *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 63-105.

l'œuvre » et « apparaît sous les traits du *commentator* : il recopie la matière que lui ont transmis les botanistes, mais dans la seule visée de la rendre 'intelligible'¹⁹ ». Le texte se présente comme une fulguration chromatique où les couleurs dépassent leur fonction d'épithète :

Pin blancs pins argentés pins rouges et gris
Pins durs à bois lourd pins à feuilles tordues
[...] cèdres de l'est thuyas et balais cèdres blancs
Bras polis cyprès jaunes aiguilles couturières²⁰.

Le langage poétique, axé sur la puissance du mot et libéré du langage-système, saisit le réel pour ensuite le disloquer, le déstructurer. « J'écris arbre », répète Lapointe à plusieurs reprises dans le texte et crée l'arbre par le biais de l'écriture, alors que Tityre réplique à Lucrèce : « tu deviens toi-même un arbre de paroles²¹ », ce dernier sent tellement « naître et croître » en lui « la vertu de la Plante ». La couleur, qui différencie chez Lapointe l'objet, devient en fin de compte cet objet (cyprès jaunes – aiguilles), elle ne lui est pas extérieure, elle l'habite. Dans « Le carnet du bois de pins », en traçant son objet (le pin), Ponge procède d'une technique similaire du *commentator* qui semble, à première vue, donner uniquement l'image du pin, avant de s'insérer dans son intérieur, dans son âme et de faire de lui un être conscient : « Bois de pins, sortez de la mort, de la non-remarque, de la non-conscience²²! ». Mais la prise de conscience passe pour Ponge (et c'est ici qu'il se différencie sans doute des autres écrivains chez qui l'arbre est présenté comme un être pensant) par la parole, par le dire, par le mot prononcé : « Surgissez,

¹⁹ Robert Major, « Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 400.

²⁰ Paul-Marie Lapointe, *op. cit.*

²¹ Paul Valéry, « Dialogue de l'Arbre », *Eupalinos, L'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1945, p. 180.

²² Francis Ponge, « Le carnet du bois de pins », *La rage de l'expression, op. cit.*, p. 113.

bois de pins, surgissez dans la parole²³ »; et plus loin : « Si nous sommes entrés dans la familiarité de ces cabinets particuliers de la nature, s'ils en ont acquis la chance de naître à la parole, ce n'est pas seulement pour que nous rendions anthropomorphiquement compte de ce plaisir sensuel, c'est pour qu'il en résulte une co-naissance plus sérieuse²⁴ ». Le pin de Ponge, qui est présenté à plusieurs reprises de couleur verte (termes employés : vert, jade, « faîte vert », « cône vert à leur faîte », « tapis de jade »), change de chromatisme lorsqu'il se présente capable de parler et le pourpre rompt le vert unicolore. Le passage à la parole introduit symétriquement le changement de la couleur – le pourpre s'introduit à la page 390 (« une broserie aux longs marches de bois pourpre ciselés, aux poils verts »), alors que Ponge dote l'arbre de la faculté de la parole – à la page 384. Un parallèle inévitable devient apparent avec l'amélanchier présenté par Ferron qui, en perdant son identité propre, s'enlise dans la couleur verte (verdure) de tout le monde.

L'arbre conscient qui prend la parole sort de la mort et cette parole devient alors le *Logos* (le terme employé par Ponge lui-même), la parole de la résistance en plein milieu des années 1940.

Écrire arbre ou écrire le pin transcende en fin de compte une simple signification d'écriture et se fait synonymique à la construction, à la création de l'identité de l'arbre. L'écrivain fait élaborer cette identité de la chose par le biais de la parole (la langue) différenciée qui coïnciderait avec le phénomène de la construction de l'identité de l'être par la parole qui s'égalise en ce sens à l'acte d'écriture. Consécutivement, les écrivains francophones qui bâtissent leur propre identité par cette langue, rejoignent l'idée de l'écriture poétique de Ponge qui par sa parole

²³ *Ibid.*, p. 113-114.

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

établit l'écriture de résistance. Pilon appelle cet acte similaire « nommer les choses par leur nom pour savoir qui tu es²⁵ ».

Dans son poème *L'arbre*, le poète symboliste géorgien Guiorgui Léonidze procède de manière analogue à Ponge et donne l'impression de créer sous nos yeux l'image de l'arbre, alors qu'il s'agit d'un double procédé poétique où la parole donne naissance à un sens latent de non-conformisme. L'arbre de Léonidze s'approprie également la voix colorée d'or :

Au milieu du chant de voix-dorée
Tu fermes les yeux et tu vois
Personne n'est aussi solitaire que toi,
Personne n'est plus solitaire que toi²⁶.

Il est intéressant de voir que mis à part le « chant », Léonidze accentue l'implication de la parole par la « voix » parlante. L'identité solitaire de l'arbre se distingue de sa voix dorée parmi les autres êtres qui sont présentés en couleur différenciée mais uniforme – le vert. Le même vert de la société, de la masse d'arbres ou d'humains qui n'ont sans doute pas encore pris conscience : « La forêt t'appelle de son endroit vert²⁷ ». Mais l'arbre seul ne veut pas s'assimiler, il veut garder son identité, soulignée par la couleur dorée : « Mais ton sommet d'or / a le regard tourné vers le ciel²⁸ ».

Dans *L'air et les songes*, Bachelard parle de « l'arbre aérien²⁹ ». Cette appartenance à l'élément air est conditionnée par la verticalité dont

²⁵ Jean-Guy Pilon, « Recours au pays », *Liberté*, vol. 3, n° 1, 1961, p. 442.

²⁶ Giorgi Léonidze, « L'arbre », 2010, http://lib.ge/body_text.php?8632, consulté le 20 juillet 2010. Il est à signaler qu'ici « voir » signifie « prendre conscience ».

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Le terme est emprunté sans doute à Paul Claudel : « J'ai du coup expliqué son caractère aérien, suspendu, fragmentaire ». Paul Claudel, « Le Pin », *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1974, p. 93.

l'arbre est caractérisé et par la double nature terrienne et aérienne de celui-ci. D'emblée, l'arbre aérien s'approprie sa propre couleur – le bleu (du ciel) – par son aspiration qui le pousse vers le haut. « Poussant vers le ciel / une sève impatiente³⁰ », écrit Lapointe, alors qu'il dote également son arbre de la faculté de former l'ombre, qui est noire, ou la lumière, qui est blanche. Si l'arbre, pris dans sa substance, est souvent présenté chez le poète de couleur verte, il s'égalise en premier lieu à l'essence de la vie, qui inclut comme le bien, ainsi le mal, comme le noir, ainsi la clarté :

Quatre allées
voûtes vertes
sont ainsi faites d'ombre
ou de soleil
selon le mouvement d'une feuille [...] ³¹.

Ainsi, par le biais du « mouvement », c'est-à-dire le geste, l'arbre vert présente en soi le partage duel du noir et blanc et peut influencer sur le cours de la vie. C'est notamment sous ces allées vertes que viennent se poser les vieillards « sortis un moment du noir » – sortis du noir de leur solitude dans la lumière du dehors.

Revenons à présent à l'arbre de Léonidze :

Arbre,
Arbre,
Arbre solitaire,
Le jour, la nuit,
Brûlé de l'intérieur
Du poison de solitude [. . .] ³².

³⁰ « Le sang des arbres montait », écrit Rainer Maria Rilke, « Livre du pèlerinage », *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997, p. 311.

³¹ Paul-Marie Lapointe, « Cours du Palais Royale », 2010, http://www.udenap.org/groupe_de_pages/lapointe_paul-marie.htm, consulté le 15 juillet 2010.

³² Giorgi Léonidzé, *op. cit.*

Le poète introduit la notion de l'arbre solitaire dont l'âme est brûlée et asséchée, notamment de l'intérieur, ce qui fait, indéniablement, référence à la notion de l'identité. Cette image renvoie à l'homme sa propre image qui abrite la détresse humaine.

Tu ressembles à l'aigle suspendu
Avec des ailes brisées,
Toi, destrier, accroché à la terre,
Tu n'as pas pu t'envoler vers le haut³³.

L'arbre suspendu du haut vers le bas ressemble à l'aigle avec des ailes brisées et appelle l'image de l'identité souffrant, ravagé en plein milieu des années 1931, par le régime totalitaire soviétique.

La conception qui relie en fin de compte les éléments de la nature à l'essence même des choses, prend de l'envergure dans l'œuvre de Madeleine Gagnon chez qui les matières premières (eau, air, terre, feu) deviennent l'incarnation de l'« inaudible » matière qu'est la pensée. « Les mots couleraient d'elle, sans phonèmes, sans bruit, sinon, de très loin, le clapotis de ses eaux caressant des sables d'or³⁴ ». Dans « Le chant de la terre » les couleurs se regroupent de manière suivante : mémoire = blanc; ligne = noir; interligne = blanc (passé, mémoire); la terre, le sol, qui correspond ici au champ de blé = couleur d'or (déjà blé est or ou jaune); l'eau / les pleurs / le sang = rouge; le mot / le sens = de couleur rouge (sang, feu : « je fais feu de tout mot »); le lait de la mère = blanc.

Chez Gagnon le sens, c'est-à-dire les « mots inaudibles », est voilé sous la poussière du jaune et se trouve également dans le jaune (le pré de blé) ou l'or³⁵. Mais le sens passe par la rougeur, par le sang. Le sens

³³ *Ibid.*

³⁴ Madeleine Gagnon, *Le chant de la terre*, Montréal, Éditions Typo, 2002, p. 42.

³⁵ « Un pré de blé. En plein milieu de la forêt touffue, un pré de blé. Elle est allongée de tout son long, dedans, une femme, comme endormie, la tête sur une ardoise plate où c'est écrit, hiéroglyphes. Des lettres sont gravées dont elle ne comprend ni la disposition ni le

est sculpté dans l'or par l'intermédiaire des mots écrits en rouge qui, par leur écoulement infini (le sang des mots traverse le sol et le colore en rouge), arrivent à opérer le changement chromatique de l'or vers le rouge : « Dans les blés rouges, tu vois, en plein milieu de cette inondation de sens, en plein midi flamboyant juillet [...] »³⁶.

L'obsession de l'écriture que hante le poète ou l'écrivain canadien de langue française, n'implique pas uniquement le processus mental de la pensée, mais le corps tout entier y participe. Reliée à la chair, à la mémoire, au devenir, cette écriture représente également une vibration du corps où la langue est un intense retors, l'éversion ou le mouvement du corps même. « *Il écrit je le vois / appuyé à la balustrade il écrit / chemise blanche stylo bleu ce fameux turquoise mexicain / absorbé le regard vers le blanc*³⁷ ». L'acte de l'énonciation – l'acte de ce qui s'énonce est ici partagé entre le plan bicolore : le mot écrit par le bleu turquoise sur une surface de feuille blanche. Paradoxalement, il ne s'agit pas du noir, mais notamment du bleu. L'infini, l'accomplissement, le cercle, la perfection, l'aspiration (le bleu) – face au néant, au commencement, à la genèse (le blanc). « Il trace l'indicible par son geste perché vers l'heure blanche³⁸ ». L'indicible ou l'inaudible (Gagnon) est ce que « représente »³⁹ le tracé de la ligne du mot, où le blanc forme le « lieu du sens », devient apte à transfigurer (*représenter*) le chromatisme bleu du tracé. « La vie est une ligne, la pensée est une ligne, l'action est une ligne », écrit Brusatin dans *Histoire de la ligne*, tout comme il

sens. De son index, elle balaie la poussière de blé sur hiéroglyphes. Elle souffle sur l'ardoise. Émergent des mots signifiants jamais appris nulle part. Ce sont des mots de tous les jours », *ibid.*, p. 40.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Claude Beausoleil, « Le livre du voyage », dans Lise Gauvain et Gaston Miron (dir.), *Écrivains contemporains du Québec, Anthologie*, Québec, L'Hexagone, 1989, p. 71.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ « Dans le lieu du sens il écrit / pose face à l'urgence des éléments de la représentation », *ibid.*

souligne à propos de l'essence des couleurs : « Simultanément ce même territoire tombait malade : les arbres devenaient blancs, les hommes verts, les eaux rouges et le ciel jaune en un monde cruellement coloré à l'envers où, à la place des cycles naturels, c'était la couleur des choses qui changeait, disait combien et comment changeaient la qualité et la substance⁴⁰ ». La couleur devient l'énoncé même, elle devient le mouvement (ligne bleue) de la pensée accompli par le geste – « sujet face au sujet il écrit⁴¹ » – où l'écriture transcende le monde et la réalité par le biais du changement chromatique qui inclut donc le changement de substance. « Je ne sais pas s'il écrit encore tachant de bleu les pages / qui lui viennent⁴² ». La ligne bleue tracée sur la surface blanche, ébranle les formes et les pulsions de la pensée pour mouvoir dans le lieu du sens (tout comme le tableau peint par Frenhofer qui fonctionne dans ce contexte comme le lieu du non-sens).

La langue acquiert une notion particulière et différenciée dans l'œuvre de Gaston Miron. Elle n'est pas la matière, ni le pur symbole, mais une entité, une plénitude. « [...] je devins un obsédé, je le suis toujours, du mot juste et jusqu'au bout, de la précision absolue du mot, de la propriété des termes à tout prix⁴³ ». Miron parle ici de l'intelligibilité du mot, de la transparence de la poésie. Ainsi, les termes employés, tout comme les termes de couleurs, sont aussi ceux qui tendent à l'extraversion du mot, à l'expression ou à la compréhension de la signification.

Toute la littérature canadienne d'expression française est traversée par une sorte de « surconscience linguistique » qui a conduit aux expressivités textuelles les plus diverses où la conscience de dire, de dire en mots devient

⁴⁰ Manlio Brusatin, *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2002, p. 89.

⁴¹ Claude Beausoleil, *op. cit.*, p. 72

⁴² *Ibid.*

⁴³ Gaston Miron, « Le mot juste », *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 222.

une hantise. Pour cette raison, le mot de couleur, en liaison avec le sens induit, parfois totalement distinct de son extériorisation chromatique, semble d'une importance cruciale dans l'élaboration du contexte.

Chez les écrivains canadiens de langue française, l'expression identitaire est liée à la langue qui de sa part se relie au pays même lorsque la parole est attribuée à l'arbre, à la nature environnante. Différemment aux écrivains français ou géorgiens, on assiste ici à une inversion où c'est l'homme et non l'arbre qui se voit privé de la parole – incapable de prononcer, de nommer, dont la cause réside dans l'inaudible, mais cet inaudible s'avère cette fois la langue. La langue – « une forme de vie » – deviendra prononçable, audible, appréhensible lorsque elle aura acquis cette identité dont cette forme de vie se caractérise, se nomme, existe. L'écriture devient alors la quête (ou l'achèvement) de l'identité de l'être qui se construit par le biais de son expressivité langagière (la parole) et, de ce fait, par son appartenance au pays.

L'analyse de la symbolique de l'arbre liée à son expressivité chromatique, a révélé partout la corrélation étroite de la parole avec la couleur, comme chez la plante, tout autant chez l'être humain. Les voyelles colorées chez Rimbaud ou les paroles gelées en différentes couleurs séparées dont nous parle Rabelais, la voix d'or chez Ponge ou Iachvili, la parole sourde et jaune de l'aulne chez Ferron, n'est autre que la rage, le poids, l'essence de la parole – de la langue – de l'identité qui se crée, d'une manière distinguée, à l'intérieur des aires géographiques dissemblables, mais où « toute parole [est] idée », le mot n'est autre que le « sang, l'esprit / idée, l'âme⁴⁴ », pareil à la sève / sang de l'arbre⁴⁵ qui fait de lui une essence consciente et où la conscience rejoint le sens de l'idée, de l'esprit.

⁴⁴ « Le mot hanté m'enflammera / et le sang, l'esprit, l'âme deviennent son esclave », Paolo Iachvili, « La poésie », *1000 poèmes, op. cit.* p. 70.

⁴⁵ Paul-Marie Lapointe, *op. cit.*

Notre recherche a révélé que la parole colorée – la langue poétique – s'avère à déceler un sens caché de l'idée résistante, de la pensée rebelle et participe, par une symbolique d'une couleur détachée de l'ensemble, à la création d'une identité langagière de l'acte de la parole, où cette dernière n'est autre que l'action résistante en soi.

En fin de compte, dans les aires culturelles auxquelles on s'est référé, la prise de conscience est soulignée par un identique signe de coloration (l'or), ou bien par une coloration tout simplement : [stylo] bleu⁴⁶, blanc (arbre solo de Ferron) qui fonctionne comme un geste de déterritorialisation, au sens deleuzien, et passe par une prise de conscience. La parole colorée participe, par une symbolique d'une couleur détachée de l'ensemble, à la création d'une identité langagière de l'acte de la parole.

« Et toi qui me prends pour un écrivain, qu'est-ce que tu penses que je suis, un mot? ⁴⁷ ».

⁴⁶ Claude Beausoleil, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ Louis Gauthier, « Voyage en Irlande avec un parapluie », *Voyage en Inde avec un grand détour*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 2005, p. 69.

Références

- Batchelor, David, *La peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement, 2001, 1451 p.
- Beausoleil, Claude, Claude Beausoleil, « Le livre du voyage », dans Lise Gauvain et Gaston Miron (dir.), *Écrivains contemporains du Québec, Anthologie*, Québec, L'Hexagone, 1989, 596 p.
- Brusatin, Manlio, *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2002, 242 p.
- Claudé, Paul, *Connaissance de l'Est*, Paris, Gallimard, 1974, 308 p.
- Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.
- Ferron, Jacques, « La folie d'écrire », *L'aut'Journal*, 2004, <http://archives.lautjournal.info>, consulté le 20 décembre 2010. Le texte a été publié pour la première fois dans *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XXVII, n° 21, 16 septembre 1975.
- Ferron, Jacques, *L'amélanchier*, Montréal, Éditions Typo, 1992, 154 p.
- Gagnon, Madeleine, *Le chant de la terre*, Montréal, Éditions Typo, 2002, 358 p.
- Gauthier, Louis, « Voyage en Irlande avec un parapluie », *Voyage en Inde avec un grand détour*, Saint-Laurent, Éditions Fides, 2005.
- Giono, Jean, « L'homme qui plantait des arbres », *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1980.
- Hébert, Anne, « Mystère de la parole », *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 63-105.
- Iachvili, Paolo, *1000 poèmes*, Tbilissi, Édition « Intellect », 2006, 151 p.
- Lapointe, Paul-Marie, « Arbres », *Le Réel absolu : poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1971, 270 p.
- Léonidzé, Giorgi, « L'arbre », 2010, http://lib.ge/body_text.php?8632, consulté le 20 juillet 2010.
- Major, Robert, « Paul-Marie Lapointe, le combineur et le jazzman », *Voix et Images*, vol. 6, n° 3, 1981, p. 397-408.
- Miron, Gaston, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, l'Hexagone, 1994, 231 p.
- Ponge, Francis, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976, 215 p.
- Rilke, Rainer Maria, « Livre du pèlerinage », *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, 1997, 1894 p.
- Rimbaud, Arthur, « À Paul Demeny », *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1999, 1040 p.

Valéry, Paul, « Dialogue de l'Arbre », *Eupalinos, L'âme et la danse, dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1945, 190 p. <http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryDialogueArbre.pdf>, consulté le 20 novembre 2010.

Wittgenstein, Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, trad. par Gérard Granel, éd. bilingue, 4^e éd., Mauvezin, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, 1997 [1984], 77 p.