

P. K. PAGE OU LA QUÊTE D'UN AUTRE ESPACE

Evelyne Voldeng

QUAND P. K. PAGE affirme dans “After Reading *Albino Pheasants*”¹ que sa vérité est faite d’un dixième de matière et de neuf dixièmes d’imagination, elle invite le lecteur à une lecture de l’imaginaire d’une oeuvre poétique où l’oeil visionnaire de l’imagination transforme en symboles une multiplicité de détails sensoriels perçus par l’oeil sensuel du peintre — poète. Les six recueils de poèmes de P. K. Page: *As Ten as Twenty* (1946), *The Metal and The Flower* (1954), *Cry Ararat* (1967), *Poems Selected and New* (1974), *Evening Dance of the Grey Flies* (1981), *The Glass Air* (1985) ainsi que son recueil de nouvelles *The Sun and the Moon and other Fictions* (1973)² se placent sous le signe de la quête, de la conquête, de la métamorphose par l’oeil, l’oeil physique et l’oeil intérieur des données sensorielles du monde.

Nous allons voir comment, dans le cadre des structures imaginaires du régime diurne tel que défini par Gilbert Durand,³ s’opère cette quête à travers une richesse de symboles spectaculaires,⁴ selon la modalité de conquête, modalité de structuration dynamique du langage poétique caractérisée par l’écriture de la révolte et le régime antithétique.⁵ Nous allons suivre l’évolution de cette quête poétique qui d’abord tentée par un désir de refuge dans l’eau amniotique de l’inconscient, se fait vol imaginaire dans une autre dimension appréhendée par l’artiste dans une illumination esthétique où se réconcilient les contraires.

Même une lecture superficielle de l’oeuvre poétique de P. K. Page fait apparaître l’omniprésence de l’image de l’oeil et du symbolisme du regard. L’oeil à la myriade de facettes (“Fly: On Webs,” *GA*, 111) de ce poète visuel est extrêmement sensible à l’image physique. C’est à partir des sens et de l’imagination que “l’oeil subjectif” va dégager sa vision du monde. L’objet de la vision de l’oeil est la nature inanimée végétale et animale. Voulant toujours voir plus profond au coeur des choses, l’oeil absorbe le paysage sur le mode de l’oralité. Le poète parle de ses yeux affamés et du besoin de tout dessiner pour se l’assimiler (“Questions and Images,” *GA*, 188). Cette oralité transformée en empathie sous l’impulsion de l’imagination s’accompagne le plus souvent d’une vision sensuelle et anthropomorphe de la nature où la vue s’allie au toucher: les collines vierges sont “as a thigh smooth” (“Personal

Landscape,” *GA*, 1), les fraises “hot on the ground as blood lay in their leaves as we in ours” (“The Map,” *GA*, 62) et dans “Suffering” (*GA*, 173) le goût du pain emplit la bouche de la dense dorée des odorants champs de la terre. L’œil, infatigable dans sa quête, veut capter le mouvement de la vie organique. La nature est appréhendée dans un tourbillon de vie, les fleurs sont douées de vertigineux tropismes, elles barrent la route, formant une vague écumante tandis que l’œil lui-même devient un bouton en train d’éclore (*SM*, 35).

La vision du monde naturel s’opère de deux façons différentes. Dans le premier cas, dans un mouvement centrifuge le locuteur voit dans les choses et fusionne en elles. Le voyageur dans “Round Trip” exprime le désir “to be caught in a glacier . . . to be mint in the heart of an ice-cube, to be contained in anything smooth” (*ATT*, 6). Dans le second cas, le plus fréquent, le locuteur voit les choses en lui et les absorbe: Cullen “felt the grass / grow in his heart” (“Cullen *GA*, 16) tandis que la locutrice de “Summer” qui nous dit brouter la verdure sent en elle d’étranges métamorphoses:

and in my blood
the pigments flowed like sap.
All through my veins the green
made a lacey tree.
Green in my eye grew big as a bell
.
and in a whorl of green in my ear
it spun like a ball (*MF*, 40)

Dans “Travellers’ Palm” la voyageuse boit l’eau du ravenala et alors:

taster, water, air
in temperature identical
were so
intricately merged
a fabulous foreign bird
flew silent from a void
lodged in (her) boughs (*GA*, 92)

Comme nous venons de le voir, l’œil dans son désir de s’approprier le monde perçoit dans une vision empathique la réalité statique des choses inanimées ou le développement organique de la vie végétale et animale. C’est “Now This Cold Man” (*GA*, 41) qui donne peut-être le meilleur exemple de panthéisme empathique dans un poème qui retrouve les mythes anciens de la naissance du printemps⁶ et les Métamorphoses d’Ovide. La glace fond des branches des poumons du vieil homme, son souffle est jaune, blanc et violet, de luisantes jonquilles éclosent de son crâne “and something rare and perfect yet unknown stirs like a foetus just behind his eyes.” Un dernier exemple à considérer est celui fourni par “The Sun and the Moon” où cette vision empathique va jusqu’à revêtir un caractère pathologique.

Kristin, née lors d'une éclipse de lune peut assumer une identité quelconque dans les règnes minéral, végétal ou animal. Elle connaît tantôt l'état de l'objet inanimé (une pierre, une chaise), tantôt la poussée végétative du végétal :

She slept knowing sleep, conscious of it, aware of its quality of slow germination, of gradual growth. She remembered nothing before it, nothing more than the stirring, the easy evolution of the seed that was herself (SM, 57)

Enfin, conséquence extrême de son pouvoir de vision empathique, elle peut, sorte de lune fatale éclipsant le soleil, s'emparer de la lumière de vie de son fiancé.

La vision du monde par l'oeil pagien se fait essentiellement, surtout dans les deux premiers recueils sur le mode antithétique. Dans sa quête, d'unité, de communion, l'oeil dénonce l'absurde de la vie quotidienne dans un monde fragmenté où l'innocence de l'enfance cède la place à l'aliénation de la vie adulte, un monde placé sous la signe de la lutte archétypale de l'Enfer et du Paradis.

Si l'on considère d'abord le thème de l'innocence de l'enfance, il apparaît comme la matrice d'une vaste constellation d'images étroitement reliées au mythe pastoral tel que défini par Northrop Frye :

The pastoral myth in its most common form is associated with childhood, or with some earlier social condition . . . that can be identified with childhood. The nostalgia for a world of peace and protection with a spontaneous response to the nature around it, with a leisure and composure not to be found to-day is particularly strong in Canada. . . . Close to the center of the pastoral myth is the sense of kinship with the animal and vegetable world.⁷

C'est à travers l'isomorphisme de la blancheur, de la neige, de la plume blanche, de l'ange d'une part, du végétal — de la fleur en particulier — de la croissance et de la couleur verte d'autre part que le peintre-poète transcrit l'innocence, le bonheur, la croissance et la vitalité de l'enfance. Dans "Stories of Snow," le monde fabuleux de l'enfance est évoqué dans une surréelle symphonie de blanc où la neige imaginaire tombe parmi les lis, se fait tempête de rêve sous un globe de verre et où les chasseurs, étranges rêveurs au souffle de plumes blanches, dans des bateaux ailés, sous une blanche lumière chassent le cygne qui meurt dans une chaude métamorphose neigeuse ("Stories of Snow," GA, 42-43). "Journey Home" dans une blanche tempête de neige nous présente "The innocent traveller . . . walking home / and his shoulders were light and white as though wings were growing" (GA, 32), tandis que les enfants de "The Bands and the Beautiful Children" sont "White with running and innocence" (GA, 3). Il apparaît bientôt que l'analogie entre la neige blanche et l'enfance par l'intermédiaire de la fleur blanche — l'on pense aux champs de pâquerettes de l'enfance ("Images of Angels," GA, 82) — se transforme en l'analogie entre la croissance du végétal fleuri et celle de l'enfance. Le corps dans sa jeunesse a "a leafy smell" (GA, 164), les jeunes soeurs de "Sisters" communient "into pastures of each other's eyes" (GA, 7) tandis que les petites filles "renew / acquaintanceship with all things / as with flowers in dreams"

(“Little Girls,” *GA*, 6) et que les adolescents “in love . . . wore themselves in a green embrace” (“Adolescence,” *GA*, 11).

A la vision de l'enfance symbolisée par des plumes de neige blanche ou par le végétal fleuri s'oppose un monde de noirceur où prédomine la pierre et le métal. Dans “Only Child” la fin de la douceur, de l'innocence, la mort des rêves dans un monde que régissent les mots et la loi a lieu dans “the bald, unfeathered air,” contre “a metal backdrop” (*GA*, 5) tandis que la perte de l'innocence par les enfants de “The Glass Air” les transforme en Léviathan qui “broke / the glass air like twin figures vast, in stone.”⁸ Plusieurs poèmes sont le centre de la lutte antithétique de la noirceur et de la blancheur, de la fleur et du métal. Deux poèmes en particulier, “Photos of a Salt Mine,” “The Metal and the Flower” expriment cet antagonisme. Dans “Photos of a Salt Mine” l'on passe insensiblement d'un blanc paysage de neige saline à une caverne de jais où est emprisonné le sel et si, pour les premières photos, innocence / has acted as a filter,” sur la dernière photo :

Like Dante's vision of the nether Hell men struggle with the bright cold fires of salt,
locked in the black inferno of the rock: the filter here, not innocence, but guilt —
(“Photos of a Salt Mine,” *GA*, 35)

De la blancheur du cristal l'on est passé à la noire caverne infernale, symbole nyctomorphe doublé à travers le schème de la descente, de la chute, d'un symbole catamorphe. L'oeil pagien ne peut s'arrêter sur une vision d'innocence, ainsi dans son jardin, la fleur et le métal, l'innocence et l'aliénation le mal sont inextricablement mêlés. Le poème “Le métal et la fleur” est la parfaite illustration de ce jardin manichéen, jardin de barbelés et de roses qui, noir et blanc, luit à minuit (“The Metal and the Flower, *GA*, 78).

SILA DUALITÉ DE l'univers pagien s'exprime sous forme d'opposition du blanc et du noir, elle s'exprime également sous la forme antithétique de la multiplicité et de l'unité. C'est ainsi que, de par l'ambivalence du symbole, la végétation verte en vient à représenter non plus l'enfance, mais l'exubérance proliférante d'un monde multiple et bigarré qui s'oppose à la blancheur de l'unité où se résorbent les couleurs du prisme. Dans les pays où “the leaves are large as hands / where flowers protrude their freshly chins / and call their colours” l'oeil s'affole devant l'envahissement proliférant de la nature et se réfugie dans “the area behind the eyes / where silent, unrefractive whiteness lies” (“Stories of Snow,” *GA*, 42-43).

En dernière analyse c'est une quête de l'unité à laquelle se livre l'oeil. Mais en un premier temps l'oeil se heurte à la vision d'un univers manichéen qui l'agresse. L'oeil du locuteur va alors refléter la folie d'un monde routinier et aliénant ou se

sentir crucifié par l'oeil de l'autre, "pinned by the nails of their eyes" ("Ancestors," *EDGF*, 76), l'oeil de l'autre devenant hallucinant oeil photographique ("The Landlady," *GA*, 27), pervers oeil métallique ("This Frieze of Birds," *CA*, 20) dans la lumière crue du jour. Dans une première et courte étape, l'oeil blessé se laisse tenter, dans un désir de refuge par les symboles nocturnes de l'intimité et opte pour une descente dans l'élément liquide, le monde de l'inconscient et du rêve où il trouve une protection contre la blessante lumière du jour dont

the shine is single
as dime flipped or gull on fire or fish
Silently hurt — its mouth alive with metal ("Element," *CA*, 57)

Le locuteur de "Element" sent que son visage a "the terrible shine of fish / caught and swung on a line under the sun." Effrayé, crucifié par la lumière que les autres créent, il se réfugie dans l'obscurité liquide, "freed and whole again / as fish returned by dream into the stream" ("Element," *CA*, 57). Cette descente nocturne dans l'élément liquide marque l'unité retrouvée au delà de la fragmentation par la lumière qui isole les chromatismes. A la lumière du jour "coupante comme une lame," à l'univers de la fragmentation douloureuse que traduit l'éclair de la truite arrachée de son élément par la violence succède le retour au courant maternel dans l'univers de la plénitude. C'est dans cette eau amniotique que le rêveur dans un doux carillon de cloches retrouve momentanément la coïncidence des contraires:

... in this dream of immersion
Mouth becomes full with darkness
and the shine, mottled and pastel, sounds its
own note ...
.....
There are flowers — and this is pretty for the
summer — light on the bed of darkness ("Element," *CA*, 57)

Si dans l'univers pagien l'on assiste tout d'abord à une tentative de régression dans l'élément liquide, c'est que l'eau est considérée par le poète comme l'élément de l'enfance. Plusieurs poèmes nous montrent en effet l'enfant quittant l'élément liquide pour devenir amphibie dans l'adolescence et dans l'état adulte faire de la terre son état naturel. Dans les derniers recueils de P. K. Page le désir de refuge dans l'eau laiteuse amniotique de l'enfance va céder insensiblement la place au rêve d'un vol imaginaire dans la lumière.

Déçu par la vision de l'oeil physique, le poète se tourne vers l'oeil visionnaire de l'imagination seul capable de transformer la multiplicité en un symbole unitaire, de relier le microcosme au macrocosme et de déceler une lumière plus claire, une lumière immatérielle derrière l'apparence des choses ("The Filled Pen," *GA*, 102). P. K. Page dans son article "Traveller, Conjuror, Journeyman"⁹ rappelle les trois fonctions principales de l'imagination, fonctions de voyageuse, de visionnaire et de

créatrice magicienne et alchimiste. Quand dans “Dwelling Place,” se référant à son corps le poète se définit comme

I, its inhabitant, indweller — eye to that tiny chink where two worlds meet — or —
if you so discern it — two divide (EDGF, 78)

elle insiste sur la situation très particulière de l’œil qui s’ouvre sur deux mondes, le monde sensible et “l’unrefractive whiteness” (“Stories of Snow,” GA, 43) du monde imaginaire. L’œil est le médium qui rend possible le voyage poétique, le passage du paysage extérieur au paysage intérieur, de l’espace extérieur à l’espace intérieur et ceci grâce à l’imagination qui permet en quelque sorte de traverser le miroir sans le briser en une multitude de fragments qui déchiquent à leur tour le sujet.

Plusieurs poèmes dans l’oeuvre poétique de P. K. Page ont été consacrés au voyage, au voyageur mais c’est probablement “Round Trip,” un poème de son premier recueil *As Ten as Twenty* qui amorce l’obsessionnelle quête imaginaire du poète qui avec chaque recueil se fait plus urgente :

... the world is mist forever
and focus has to shift and shift for far
and near are now identical — colourless, shapeless — echoing ghosts
of snow.
Oh where is what he dreamed, forever where
the landscape for his pattern? The desired
and legendary country he had planned? (ATT, 6)

P. K. Page pour définir sa quête artistique utilise le mot “transportation”¹⁰ jouant sur la qualité polysémique du terme. Son voyage poétique est “transportation,” “transport” au sens de “transporter quelque chose” grâce à la faculté imaginaire et “transport,” au sens d’“être transportée” (véhiculée et illuminée) par l’imagination. Dans “transportation” est de plus contenue l’idée de mouvement, de transport métaphorique. Le poète poursuit ainsi sa définition :

At times I seem to be attempting to copy exactly something which exists in a dimension where worldly senses are inadequate. As if a thing only felt had to be extracted from invisibility and transposed into a seen thing, a heard thing.”¹¹

Dans sa tentative de passer le seuil d’une autre dimension, d’atteindre le centre invisible, le poète qui, selon P. K. Page est un “voyant” recourt à l’imagination visionnaire qui s’exerce le plus souvent dans l’état de rêve éveillé branché sur l’inconscient. C’est l’image symbolique de l’immense fourchette en argent aux dimensions cosmiques qui traduit peut-être le mieux cette quête compulsive par l’imagination visionnaire du poète :

I am a two-dimensional being. I live in a sheet of paper. My home has length and breadth and very little thickness. The tines of a fork pushed vertically through the paper appear as four thin silver ellipses. I may in a moment of insight, realize that it is more than coincidence that four identical but independent silver rings have

entered my world. In a further breakthrough I may glimpse their unity, even sense the entire fork-large, glimmering, extraordinary. Just beyond my sight. Mystifying; marvellous. My two-dimensional consciousness yearns to catch some overtone which will convey that great resonant silver object

(“Traveller, Conjuror, Journeyman,” 35)

Cette immense fourchette résonnante qui traverse la feuille de papier où vit le poète est aussi un diapason¹² qui vibre avec les quatre éléments.

Cette recherche par l’imagination d’une “nouvelle direction qui s’ouvre comme un oeil,” d’un ordre de perception plus grand que la vue se voit à l’oeuvre par une quasi dénudation des procédés dans plusieurs poèmes où la perception se fait vision imaginaire. Dans “The Flower Bed” par exemple le parterre de soleils se métamorphose et la locutrice voit un parterre de fleurs :

Shooting their eye-beams at their Lord the Sun, like so much Spider’s silk stretched — true and taut, And my own yellow eye, black lashed, provides triangulation. We enmesh three worlds with our geometry (GA, 152)

Nous assistons à un double mouvement. Nous avons d’une part les héliantes qui dans la vision du poète sont de vrais soleils, réplique cosmique du Soleil, leur Seigneur qu’ils regardent dans un rituel adorateur et “l’oeil jaune aux cils noirs”¹³ de la locutrice qui jette son filet de triangulation sur trois mondes.

C’est dans le rêve et en particulier le rêve éveillé que P. K. Page entrevoit cet autre ordre de perception. Si le poète se défie dans l’ensemble des rêves nocturnes, rêves qui brouillent par leurs symboles “as blunted and as bright as flowers” the “outward focus” of the “subjective eye” (MF, 55), rêves nocturnes qui peuvent se changer en cauchemars visités par le cheval chthonien et infernal sous la forme de la ténébreuse mère terrible (“Nightmare,” GA, 46), par contre, elle accorde une place privilégiée à la vision du rêve éveillé qui selon elle pourrait être une projection émanant de l’inconscient collectif jungien ou des anges de Rumi (“Questions and Images,” GA, 191). Plusieurs de ses poèmes les plus connus : “Arras,” “Cry Ararat,” “Another Space,” entre autres, se déroulent dans une atmosphère de rêve placée sous le signe de la métamorphose, du dédoublement et de l’inversion. Dans “Arras” sur la tapisserie où sont représentés de royaux personnages, la locutrice fait apparaître le paon, symbole de cette autre dimension, le paon qui entre à la fois dans la tapisserie et dans l’oeil extasié du poète dans un moment de plénitude cosmique :

Voluptuous it came.

Its head the ferrule and its lovely tail folded so sweetly; it was strangely slim to fit the retina. And then it shook and was a peacock (GA, 91)¹⁴

Un autre poème qui selon P. K. Page elle-même, ouvre la porte à l’imagination visionnaire est “Cry Ararat.” Ce mont Ararat sur lequel s’est posée la colombe après le déluge est une sorte d’Eden recréé par l’imagination dans l’état de rêve of “focused reality.”

When dreaming, you desire
 and ask for nothing more
 then stillness to receive
 the I — am animal,
 the We — are leaf and flower
 the distant mountain near (CA, 105)

Dans des poèmes comme “For Mstislav Rostropovich with love” ou “After Reading Albino Pheasants,” c’est la musique, le son d’un mot qui dans un état de rêve plus éveillé que l’état de veille font vibrer “la pupille de l’œil intérieur” (GA, 104).

L IL RESTE À DÉGAGER les caractéristiques de cette autre dimension, ce monde de lumière entrevu par le poète. Cet autre espace comme l’appelle P. K. Page dans le poème du même nom est principalement caractérisé par le schème ascensionnel.¹⁵ Il convient tout d’abord de remarquer que la conception même de cette autre dimension est liée par le poète à sa redécouverte de l’échelle ascendante des êtres et des liens étroits qui unissent le microcosme et le macrocosme. Comme le dit P. K. Page, elle a ressenti la présence de “another realm — inter-related — the high doh of a scale in which we are the low” (“Questions and Images,” GA, 191). On voit également que influencée par ses lectures de poètes soufites, de Rumi en particulier, P. K. Page dans plusieurs poèmes mentionne l’échelle céleste que doit gravir le disciple pour accéder au neuvième ciel.¹⁶ A cette échelle astronomique dont les neuf échelons correspondent aux planètes et au soleil se trouve également associé l’arbre cosmique, tantôt appelé par le poète “the royal tree”:

Prince, to whom three ladders lead
 dreams and dreaming are my lot.

.....

Let us move as air in air
 Skywards up the Cosmic Tree.¹⁷

Il est intéressant de noter que le schème ascensionnel de cet autre espace apparaît déjà dans le poème plus ancien “Cry Ararat!” sous le symbolisme de la montagne sacrée.

Cet autre monde créé par le désir dynamique d’élévation, de sublimation est lié à l’archétype de la rêverie du vol représenté par l’oiseau et son doublet l’ange. L’oiseau, la plupart du temps dans les poèmes de P. K. Page comme chez les poètes soufites symbolise l’élévation de l’esprit comme par exemple le paon de “Arras” et la colombe de “Cry Ararat.” Dans d’autres poèmes comme “After Reading

Albino Pheasants,” “Finches Feeding” (*GA*, 106, 153), c’est l’oiseau qui occasionne le départ de la vision ascensionnelle vers cet autre monde, cet autre espace peuplé de créatures angéliques, tels ces “yellow people in metamorphosis” qui gravissent des échelles d’or jusqu’à l’extrême ciel ou le séraphin aux six ailes dorées.¹⁸

L’on retrouve dans l’univers pagien l’isomorphisme de l’ascensionnel, du lumineux et du céleste. Le poète a recours aux symboles ascensionnels dans sa tentative d’élévation vers un au-delà du temps, un zénith imaginaire où est la “Suprême Essence” source de toute lumière. A la lumière du jour, lumière crue qui peut être coupante comme la lame, le poète oppose la lumière immatérielle derrière l’apparence des choses. Cette lumière peut irradier des différentes couleurs du spectre, formant, comme le décrit P. K. Page dans “Unless the Eye Catch Fire . . .” (*EDGF*, 40), un spectre brillant et un spectre sombre mais dans plusieurs poèmes tels “The Trail of Bread” (*EDGF*, 88), “Seraphim,” “Three Gold Fish” (*GA*, 103), “The Yellow People in Metamorphosis” (*GA*, 119), elle est la lumière céleste dorée. Cette lumière couleur or, représentative de la spiritualisation est une lumière solaire, lumière de l’Essence Suprême. Dans “The Trail of Bread,” sorte d’illumination très semblable à la transfiguration soufite, la locutrice, flacon soudain descellé est conduite d’un paysage ombreux :

into dawn.
 Rose of the air unfolding
 petal and thorn

 and sun-up with a rush
 The world gold-leafed and burnished (*EDGF*, 89)

Ailleurs, dans le poème “Seraphim” l’illumination est suivie de matins brillants comme l’aile où

high in the fronds of brass palms sunbirds sang
 Girasols swung their cadmium — coloured hair.¹⁹

A la lumière de cet autre espace est associé le feu — lumière, feu — purificateur, feu céleste, prolongement igné de la lumière. Le “Seraphim” du poème du même nom donne le baptême du feu à l’initiée tandis que les poissons de “Three Gold Fish”

burned and shone
 and left their brand

 stamped on the air, on me,
 on skin and hair (*GA*, 103)

Le feu céleste peut également prendre la forme de la flèche ignée, de l’éclair qui frappe l’illuminé :

Hurl your giant thunderbolt that on my heart
falls gently as a feather (“Dot” *GA*, 118)

L’autre élément purificateur qui accompagne souvent cette lumière dorée est l’eau lustrale. Dans “The Trail of Bread” la locutrice, dans la lumière de l’aube a bu l’eau lustrale dorée et s’est purifié les mains dans cette eau couleur or. La lumière de l’univers pagien, en dernière analyse, est une lumière blanche, une lumière incolore, symbole de l’Essence en laquelle se résorbent toutes les couleurs, toutes les qualités universelles. C’est la lumière de l’unité qui préside à la réintégration des contraires. Dans “Unless the Eye Catch Fire . . .,” la locutrice parle de cette lumière, “right in the centre of my being. Occupying an immense inner space” (*EDGF*, 39). Le spectre blanc et le spectre noir se rencontrent “as if two equal and complementary circles centered inside me — or I in them” (*EDGF*, 40). La narratrice elle-même devient lumière durant une expérience très semblable à l’illumination soufite. Ce monde lumineux recherché par l’œil visionnaire pagien est le monde des structures synthétiques de l’imaginaire où se réalise la coïncidence des contraires. Sur ce monde préside le dieu des soufites, qui est ombre et lumière, dispersion et unité, qui est indifférencié et principe de toutes distinctions comme le soleil et ses rayons.

C’EST LE MONDE DE LUMIÈRE coloré par la couleur jaune de l’imagination (“Unless the Eye Catch Fire . . .,” *EDGF*, 39-40), monde où se rencontrent les rayons de l’œil du soleil est le monde de la transcendance divine dont l’image symbolique est le cercle, le centre. Le cercle nous dit P. K. Page est

Symbolic of All, of One, of Nothing. Enigmatic, paradoxical. The Whole and the Hole. An enclosure for concentrating energy. The Wheel of the Seasons, the Dial of the Hours. The Cosmic Clock where Past and Future are one.²⁰

L’on pense immédiatement au poème de “Another Space” et à son cercle mandalique de la danse cosmique. Du cercle l’on passe au centre, le centre mystique où le repos et le mouvement, l’infiniment grand et l’infiniment petit, la nuit et le jour, le blanc et le noir et tous les contraires coïncident, ce qu’exprime P. K. Page dans le poème “Dot” et dans “Chinese Boxes” (*GA*, 116) où l’œil visionnaire embrasse les deux infinis. L’œil tantôt devenu un œil qui voit dans toutes les directions, un point, un apleh, symbole de l’unité, d’un seul regard rapide,

sees heaven and hell united
as a globe
in whose harmonious spinning
day and night
and birth and death are conjured into one (*GA*, 116)

Tantôt l'oeil percevant l'infiniment grand saisit l'absolu dans le vide de l'immensité. C'est toujours dans le mouvement, mouvement tantôt vibratoire d'apparitions lumineuses,²¹ tantôt giratoire, évoquant à la fois la danse mystique et la danse cosmique des atomes, que l'imagination visionnaire tente la réintégration dans l'unité, dans le "measureless continuum." Dans "Another Space" l'initiée, après avoir reçu la flèche de l'Amour sent comme une cloison de verre fondre en elle :

And to-fro all the atoms pass
 in bright osmosis

 where now a new
 direction opens like an eye (GA, 123)

Ici l'initiation consiste à rendre la limite, la cloison de verre, le lieu des fragmentations de l'éclatement, à la foi poreuse — dans une osmose permettant la traversée des apories intellectuelles et des barrières matérielles et ceci avec réversibilité — et mobile, ce que suggère la métaphore du mouvement de l'oeil qui s'ouvre.

Si l'on considère pour finir la syntaxe de l'imaginaire des différents recueils poétiques de P. K. Page, l'on est frappé par l'évolution de son écriture où une vision antithétique se transforme en une quête de réintégration des contraires. C'est d'ailleurs après un silence de plusieurs années pendant lequel le poète s'est mis à peindre "Comme si (sa) vie en dépendait" ("Questions and Images," GA, 188), que parallèlement à des tableaux cosmiques, fusionnels est apparue cette nouvelle écriture influencée par la littérature soufite et l'art de l'Islam.

Les deux premiers recueils de P. K. Page, *As Ten as Twenty*, *The Metal and the Flower* sont marqués par la confrontation des contraires caractéristique de l'écriture de la révolte, écriture de l'espace plein recherché par la vision empathique, espace où les schèmes d'ascension s'opposent aux schèmes de la chute aliénante. Le parallélisme établi, comme nous l'avons vu précédemment, au niveau thématique, la fleur et le métal, le blanc et le noir le blanc et le vert etc. se traduit alors en une syntaxe de l'antithèse ordonnée par un régime manichéen de l'imaginaire, régime schizoïde selon Durand.

Après *Cry Ararat*, qui représente une époque de transition, le poète va recourir de plus en plus à la syntaxe d'une dialectique des réconciliations qui, sur le plan thématique se reconnaît à l'évolution des images guidée par la coïncidence des contraires. Cette évolution de l'écriture pagienne se laissait déjà entrevoir dans la thématique des premiers recueils et dans la place privilégiée accordée par le poète à l'image métaphorique, façon de voir par l'oeil du poète qui " 'gives two for one' — gives two in one. Two or more separate ideas, objects, images, fuse. In so doing generate energy. Illuminate."²² L'emploi fréquent par le poète de la synesthésie, aspect particulier de la métaphore trahissait également sa quête de l'unité. C'est par l'oeil unificateur de l'imagination que le poète est insensiblement passé de la multiplicité du monde des sens au symbole, s'est acheminé à travers la dialectique

des contraires à la quête de conciliation des inconciliables dans une écriture poétique où, sous la forme de l'oxymore et de la synesthésie cultivée domine la simultanéité des apparemment contraires.

Dans son article "Traveller, Conjuror, Journeyman," P. K. Page s'est qualifiée de voyageuse. Elle est la voyageuse influencée par ses séjours en Australie, au Brésil et au Mexique, elle est également la voyageuse qui selon la terminologie soufite n'a pas encore atteint la transfiguration finale, elle est aussi le peintre-poète dont l'imagination voyageuse aspire à un art qui satisferait, tous les sens, un art créé par un super-sens ("Traveller, Conjuror, Journeyman," 38) dont l'expression suprême serait la parfaite métaphore qui unirait tout dans le silence.²³

NOTES

- ¹ P. K. Page, *The Glass Air* (Toronto: Oxford, 1985), 106. Toute référence ultérieure au recueil apparaît dans le texte sous la forme abrégée *GA*.
- ² Page, *As Ten as Twenty* (Toronto: Ryerson, 1946); *The Metal and the Flower* (Toronto: McClelland & Stewart, 1954); *Cry Ararat!* (Toronto: McClelland & Stewart, 1967); *Poems Selected and New* (Toronto: Anansi, 1974); *Evening Dance of the Grey Flies* (Toronto: Oxford, 1981); *The Sun and the Moon* (Toronto: Anansi, 1973). Toute référence ultérieure aux recueils apparaît dans le texte sous forme abrégée soit dans l'ordre des références: *ATT, MF, CA, PSN, EDGF, SM*.
- ³ Cf. Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Bordas, 1969), 69 sq. L'on sait que les régimes de l'imaginaire (régime diurne et régime nocturne) proposés par J. Durand sont fondés sur trois dominantes réflexes posturale, d'avalage ou rythmique. Les structures de l'imaginaire répondent à 3 grandes orientations: schizomorphe (ou héroïque), phrasique (ou mystique) dramatique (ou synthétique). A chacune de ces structures sont liées certaines images importantes.
- ⁴ Durand, 162-73.
- ⁵ Cf. Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'imaginaire* (Paris: Seuil, 1982), pp. 155-59.
- ⁶ L'on pense en particulier à Xochipilli, le seigneur des fleurs dont le corps écorché symbolise la matière qui s'ouvre pour laisser passer la graine de la vie nouvelle Cf. Page, "Darkinbad and Brightdayler: Transmutation Symbolism in the Work of Pat Martin Bates," *arts canada* 28:2 (avril/may 1971): 35-40.
- ⁷ Northrop Frye, "Conclusion," *Literary History of Canada, Canadian Literature in English*, gen. ed. Carl F. Klinck (Toronto: Univ. of Toronto, 1970), pp. 840-41.
- ⁸ Page, "The Glass Air" *CA*, 95. Il faut noter la minéralisation des sujets et de leur environnement.
- ⁹ Page, "Traveller, Conjuror, Journeyman," *Canadian Literature*, 46 (Autumn 1970), pp. 35-40.
- ¹⁰ Page, "Traveller, Conjuror, Journeyman," 35. Le mot "transportation" évoque également le vers de Baudelaire "qui chantent les transports de l'esprit et des sens."
- ¹¹ Page, 35.
- ¹² En anglais le mot "fork," "fourchette," utilisé dans l'expression "tuning-fork" devient un "diapason." On pourrait également voir dans l'énorme fourchette en argent une sorte d'aimant qui reconstituerait un "spectre" de limaille, métal fragmenté noir, sur une feuille de papier représentant l'unité blanche.

- ¹³ Le "yellow eye, black lashed," l'oeil jaune aux cils noirs de la locutrice rappelle les noms anglais de la rudbeckie qui est en fait un petit soleil "black-eyed Susan," "Yellow daisy."
- ¹⁴ L'on peut remarquer que le paon "ocellé" qui entre dans l'oeil extasié du poète a lui-même des yeux, des yeux multiples.
- ¹⁵ Durand, 138-62.
- ¹⁶ Cf. Titus Burckhardt, *An Introduction to Sufi Doctrine* (Wellingborough: Thorsons, 1976) ; William C. Chittick, *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi* (Albany: Univ. of New York, 1983).
- ¹⁷ Page, "Poems," *Canadian Literature*, 63 (Winter 1975), p. 39. L'arbre cosmique est une structure légendaire et mystique indo-européenne.
- ¹⁸ Page, "Seraphim," *Tamarack Review*, 69, (Summer 1976), p. 45.
- ¹⁹ Page, "Seraphim," 45.
- ²⁰ Page, "Darkinbad & Brightdayler," 36.
- ²¹ Les vibrations lumineuses de "Unless the Eye Catch Fire . . ." font immédiatement penser à la théorie soufite de l'"état" spirituel. Un "état" comme le dit Titus Burckhardt dans son *Introduction to Sufi Doctrine* est une immersion momentanée de l'âme dans le lumière divine. Suivant l'intensité et la durée de ces "états" ils sont qualifiés de "lueurs," "eclairs," "irradiation."
- ²² Page, "The Sense of Angels," *Jewish Di'alog* (Passover 1973), p. 19.
- ²³ Page, "The Sense of Angels," 19.

