

COMMENTS ON THEORY AND PRACTICE

Ralph Sarkonak & Alexandre Amprimoz

I. THEORY COMES OUT OF THE CLOSET

Ralph Sarkonak

L_N *Critique et vérité* — a riposte to Raymond Picard's *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*, Roland Barthes wrote: "Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir *ce qu'il peut en faire*: ce sont là, ce devraient être des procédures régulières d'évaluation."¹ At a time when the tide of "high" or pure theory seems to be falling, there is still considerable interest in the application of theory to individual literary texts. In fact, if one were to isolate one common tenet of the various literary theories which have been proposed in the last two decades, it would no doubt be the emphasis on the reading act and in particular on the production and reception of meaning, in opposition to a single, self-evident referent about which all "men of good will" might agree. Today meaning is conceived of as a process and textual mimesis as a trope,² if not an outright pitfall which the reader must somehow get over if he is to have access to the real "significance" of the poem.³

Amprimoz's study of Alain Grandbois's *Les Iles de la nuit* posits the necessity of a semiotic reading, as opposed to the traditional exercise of the *explication de texte*. Based on Riffaterre's notion of *semiosis*, Amprimoz demonstrates how a poetic text functions, how the reader can and must play/work with the poem, including a signifier which, although unstated, is at the centre of the text. The presupposed given of such a reading is, simply put, as follows: "a poem says one thing and means another."⁴ For Riffaterre, that which blocks the reader in his first reading — that which is obscure or does not "make sense" or may even appear as utter nonsense — is also the key which can and must unlock the poem's semiotic structure, since it is precisely such ungrammatical hurdles which signal

that more than mere mimesis is at work. The structure which the reader must discover is “an abstract concept never actualized per se” since it becomes visible only in its variants, the so-called “ungrammaticalities” of the poetic text.⁵ Significance is shaped like a doughnut, and the semiotician must embark on a quest “à la recherche du trou perdu,” so to speak. Such is the heady stuff of semiotics.⁶

Now if Saussure is seen as the godfather of modern semiotics, it is usually because he is remembered for his *Cours de linguistique générale*,⁷ whereas his seminal work on anagrams is at least as important if not more theoretically productive in the long run.⁸ However, whereas Saussure’s *paragramme* takes the form of graphic embedding of key words in Saturnian verse, Riffaterre’s *hypogram* “appears quite visibly in the shape of words embedded in sentences whose organization reflects the presuppositions of the matrix’s nuclear word.”⁹ This gap whose eerie absence/presence underli(n)es the significance of the literary text is what traditionally has led many a reader astray, as he seeks now to fill the hole with a piece of knowledge about the author’s life, now to recycle some preconceived idea “imported” from the manifest of the appropriate school or group. Meanwhile, the text, including its hypogram, is staring the reader in the face. Its very self-evidence may blind even those with the best insight.

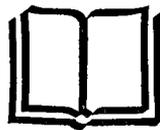
The essential point in question, what Amprimoz finds in Grandbois’s closets, is not stated directly, referentially, but must be semiotically (re)discovered. That the discovery takes the form of *rien* is not, of course, to say that this application of theory is either a joke or a methodological impasse. — Although to pursue the Bachelardian concerns with thematics would lead to the latter. — The lesson, here, is that to play with signifiers is not an innocent game, for the poetic “I” is discovered to be what it always already was, i.e., a configuration of textual matter (“Le moi poétique n’est qu’un jeu de signifiants et c’est leur paradigme qui compose l’illusion du ‘je’ car l’identité, elle aussi, n’est faite que de mots”). What is more, when the poetic closet is opened up, it is discovered to contain a whole series of poisonous remedies (“le remède tardif peut-il être autre chose qu’un poison, la cruelle illusion du salut?”). Here one might refer to Derrida’s eloquent analysis of the *pharmakon*.¹⁰ In fact, the “poison” is not just the stuff of thematics (of course, it never was); rather it is the hypogram of *rien*, the notion of the embedded signifier and the false clue of an apparently mimetic “I” of a lyrical text.

If theory allows periodic new readings of texts, the text contains (by definition) all theory. Grandbois is no exception and Amprimoz might have made the point that his reading, like this one, is already (pre)inscribed in the body of the literary artifact. For the not so hidden poison is also theory itself: that which gives “la cruelle illusion du salut.” There can be no literary or theoretical salvation, for the reading must go on. Like the picture in the picture in the picture,

like an infinitely receding figure of *mise en abyme*, theory is both the remedy and the poison, both the answer and the problem. "Nothing can overcome the resistance to theory since theory *is* itself this resistance."¹¹

NOTES

- ¹ Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris: Editions du Seuil, 1966), p. 9.
- ² Cf. Paul de Man, "The Resistance to Theory," *The Pedagogical Imperative. Teaching as a Literary Genre*, ed. Barbara Johnson (New Haven & London: Yale Univ. Press, 1982), pp. 10-11.
- ³ Cf. Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington & London: Indiana Univ. Press, 1978), p. 6.
- ⁴ *Ibid.*, p. 1.
- ⁵ *Ibid.*, p. 13.
- ⁶ Cf. "Everything related to this integration of signs from the mimesis level into the higher level of significance is a manifestation of *semiosis*." *Ibid.*, p. 4.
- ⁷ Paris: Payot, 1972; first edition, 1916).
- ⁸ Cf. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris: Gallimard, 1971).
- ⁹ Riffaterre, *Semiotics*, p. 168n.
- ¹⁰ Jacques Derrida, "La pharmacie de Platon" in *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972), pp. 69-197.
- ¹¹ Paul de Man, "Resistance to Theory," p. 20.



II. "LES ILES DE LA NUIT" D'ALAIN GRANDBOIS

Clôture du monde et ouverture du verbe

Alexandre L. Amprimoz

RARES SERAIENT LES SPÉCIALISTES qui oseraient nier qu'Alain Grandbois est l'un des plus grands poètes que le Québec ait donné au monde. Sa réputation est loin d'être négligeable si l'on en juge par son entrée dans la collection des "Poètes d'aujourd'hui" chez Seghers (1968); par le colloque international qui lui a été entièrement dédié à l'Université de Toronto en mars 1985; par les nombreux articles et les quelques livres qui ont été consacrés à son oeuvre.¹

Les critiques ont surtout vu chez Grandbois le fabuleux voyageur: l'auteur de *Né à Québec* (1933) — un ouvrage consacré à son ancêtre, l'explorateur Jolliet — et l'écrivain merveilleux de *Les Voyages de Marco Polo* (1941). Mais c'est sa poésie en général et son premier recueil en particulier, c'est-à-dire *Les Iles de la nuit* (1944), qui ont peut-être fait couler le plus d'encre. Le dernier poème de ce recueil, "Fermons l'armoire," a été repris dans presque toutes les anthologies québécoises et a donc frappé l'imagination de l'architecteur — dans le sens riffaterrien du terme. Mais il me semble que toutes les lectures de ce texte sont tombées soit dans l'évocation facile de l'adieu au monde, soit dans la paraphrase non moins aisée de Nerval, Baudelaire et Rimbaud.

Une analyse sémiotique s'impose si l'on veut découvrir les lois de transformations sémiques qui produisent la poésie de Grandbois. Ces dernières constituent les variations sémantiques de *rien* et permettent de souligner le fait qu'Eluard et Grandbois empruntent des voies intertextuelles fort semblables pour résoudre le problème de l'engendrement poétique. L'on verra en particulier comment une structure thématique allant de la chambre à l'armoire permet d'ancrer l'idéologue — au sens de Bakhtine — de la production individuelle. Cette notion se réduit à son tour à un réseau d'images centré sur l'isotopie oppositionnelle interne/externe.

La poésie ne serait alors que la possibilité d'une énonciation capable non pas

de s'identifier, comme on l'a trop souvent répété, mais d'invertir l'espace. À l'intérieur de tels paradigmes culturels, la solution — du moins au niveau de l'analyse — réside dans la prise de conscience du fait que *rien* ne peut être résolu dans la poésie d'Alain Grandbois et que cette indétermination actualise toute valeur esthétique. L'interprétation n'est possible qu'à condition de la voir comme contradiction. La magie de l'armoire littéraire est d'ordre potentiel : c'est la possibilité d'actualiser un monument d'art verbal comme celui qui se laisse à peine entrevoir à l'horizon de *Les Iles de la nuit*.

Pour prouver que le signe poétique se manifeste comme un variant à l'intérieur d'un paradigme donné, Michael Riffaterre fait appel à deux vers de Paul Eluard :

De tout ce que j'ai dit de moi que reste-t-il
J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides²

Une partie de la démonstration de l'auteur de *Sémiotique de la poésie* repose sur une adroite exploration de la nébuleuse sémantique qui correspond à l'armoire littéraire :

... [L]'armoire est bien plus qu'un simple meuble de la chambre à coucher. La pression du sociolecte en fait la place par excellence de la thésaurisation domestique ; sujet de fierté secrète de la maîtresse de maison traditionnelle — linge aux senteurs de lavande, lingerie de dentelle dérobée aux regards —, ce mot fonctionne comme s'il était le métonyme des secrets du cœur. Dans l'étymologie populaire, le symbolisme est explicite : ainsi, le père Goriot, en prononçant, incorrectement *ormoire*, fait de l'armoire le lieu de l'*or*, du *trésor*.³

La négation d'un lieu abritant les sèmes et les présuppositions des secrets du cœur se retrouve dans la poésie d'Alain Grandbois. À rapprocher du distique de Paul Eluard seraient, par exemple, quelques vers du quatrième poème de *Les Iles de la nuit* (1944) :

Nous tous avec la faim ou la soif ou gorgés de trésors ridicules
Nous tous avec des coeurs nus comme des chambres vides
Dans un même élan fraternel⁴

Il est clair que l'armoire est l'hypogramme qui engendre ce texte. Le phénomène est ici entendu selon la plus simple des définitions de Michael Riffaterre : "La signifiante peut donc être assimilée à un pain couronné, le vide central pouvant être la matrice de l'hypogramme aussi bien que l'hypogramme faisant fonction de matrice."⁵ L'armoire est donc ici le signe poétique qui actualise une partie des sèmes et des présuppositions associés à l'hypogramme que l'on se contentera de nommer "armoire," tout en entendant part là lieu de la littérarité et non lieu référentiel. C'est pour cela qu'il a déjà été question d'armoire littéraire, c'est-à-dire d'objet fait de mots.

Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard, lui, définit l'armoire phénoménologique :

L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. Sans ces "objets" et quelques autres aussi valorisés, notre vie intime manquerait de modèle d'intimité. Ce sont des objets mixtes, des objets-sujets. Ils ont, comme nous, par nous, pour nous, une intimité.⁶

Les difficultés de cette armoire phénoménologique sont de nature mimétique. L'abstraction poétique n'est alors nullement une possibilité et les signes positifs ne peuvent être guère convertis en signes négatifs. On tombe ainsi dans le piège de la référentialité, car la phénoménologie n'admet, malheureusement, pas de sémi-osis. D'une manière plus précise, du moins dans la présente perspective, notons un certain nombre de syntagmes parallèles. Chez Paul Eluard il est question de "faux trésors" et "d'armoires vides"; chez Alain Grandbois, de "faim," de "soif," de "trésors ridicules," de "coeurs nus" et de "chambres vides." On nous accordera facilement que, dans le domaine de la négativisation de l'intimité, le texte d'Alain Grandbois constitue l'hyperbole de celui de Paul Eluard. C'est ainsi que "faux trésors" n'est que le pôle négatif de "vrais trésors," alors que "trésors ridicules" fait définitivement pencher la balance du côté de la dégradation et le jugement qui retenait chez Paul Eluard une dimension intellectuelle devient chez Alain Grandbois "gorgé" d'émotions. Aussi, les "faux trésors" d'Eluard impliquent une connaissance au niveau professionnel: il faut être un expert pour reconnaître le vrai du faux. Pour Grandbois on passe à l'évidence du coeur universel, car tout le monde peut reconnaître un "trésor ridicule" pour ce qu'il est. L'hyperbolisation qui nous mène du faux au ridicule et du singulier au pluriel se retrouve au niveau de l'expansion spatiale: pour Eluard les armoires sont vides, pour Grandbois ce sont les chambres. On remarque d'autre part que l'emploi systématique du pluriel est déjà une forme de superlatif, une légère atténuation du modèle hébraïque jadis si savamment emprunté par Baudelaire dans sa célèbre ouverture de "La Balcon":

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!
Tu te rappelleras la beauté des caresses,
La douceur du foyer et le charme des soirs,
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!⁷

Mais si le pluriel est plus abondant chez Grandbois que chez Eluard c'est parce que les structures hyperboliques ont des fonctions plus complexes chez ce dernier. En effet le texte d'Eluard, comme l'a si bien montré Michael Riffaterre, n'est constitué que de "variants de *rien*."⁸ Mais ce qui domine le texte de Grandbois ce n'est pas la simple négation; ce serait plutôt une ambivalence de type rimbaldien, c'est-à-dire une "alchimie définitive," fondée sur un "mariage des contraires."⁹

TOUT D'ABORD, comme je l'ai rappelé plus haut, Gaston Bachelard affirme que l'armoire fait partie de "ces objets mixtes," de ces "objets-sujets," qui, selon le philosophe, garantissent l'existence de l'intimité. On remarque que la distinction entre le sujet et l'objet est fortement marquée chez Eluard, tandis que la totalisation chez Alain Grandbois implique que l'hypogramme "armoire" est bel et bien un sujet-objet. Ainsi le "nous tous" du poète québécois est bien plus près de l'ambivalence rimbaldienne que le "tout" du poète français. Si "je est un autre," l'autre peut aussi être un autre; et, par récurrence, on retrouve le sujet de l'énonciation "dans un même élan fraternel." Pour le poète qui tient à distinguer le sujet de l'objet, c'est justement l'autre qui est déjà l'objet. Cette dichotomie ne peut s'appliquer à Grandbois qui ici, comme ailleurs, insiste sur cet "élan fraternel." Ce syntagme collectif illustre par sa syntaxe, beaucoup plus que par son contenu sémantique, le procédé fondamental de sémosis illimitée.¹⁰ Le premier frère est un signe à qui l'élan d'interprétant pour atteindre le deuxième frère, mais l'interprétant est aussi un signe de l'objet second. La recherche de la signifiante devient ainsi une chaîne, un phénomène prouvé par récurrence. "L'élan fraternel" s'oppose à l'illusion d'un sens singulier, statique, privé et intime. Ce dernier étant symbolisé par l'armoire absente et hypogrammatique, la tension du discours poétique est de cette manière produite en système.

Bien d'autres exemples, fondés eux aussi sur des hypogrammes implicites, confirmeraient les relations entre le sujet pluriel et l'armoire. Mais le texte le plus connu d'Alain Grandbois, celui où l'hypogramme est actualisé, c'est le dernier poème de *Les Iles de la nuit*. Au-delà des louanges creuses, il est essentiel de proposer une nouvelle lecture de "Fermons l'armoire. . . ." La justification d'une telle analyse serait des plus aisées mais elle serait longue car elle équivaldrait au travail qu'Etiemble a fait pour Rimbaud, elle s'appellerait donc 'Le Mythe de Grandbois.' Un exemple suffira dans le cadre de la présente étude. L'un des plus sérieux ouvrages sur l'oeuvre de l'auteur de *Les Iles de la nuit*, celui de Jacques Blais, offre le commentaire suivant :

Accompli en droit, le destin du "veuf de la nuit" reste, de fait, inachevé. L'ultime poème, "Fermons l'armoire . . .," petite somme de l'expérience que traduit le recueil entier, n'offre pas de solution définitive. On peut y lire aussi bien la défaite que la victoire. Veuf inconsolé, lui qui porte le deuil de la fiancée perdue, le poète sait qu'une coupure temporelle sépare encore le présent ténébreux du passé illuminé. . . . On voit le poète voué à un épuisant destin de recommencement. . . . De retour des Enfers, à la veille d'y replonger, le poète trompe l'angoisse par l'exercice du seul pouvoir qu'il puisse revendiquer, celui de la parole.¹¹

Ainsi, toujours selon Jacques Blais, l'armoire n'est autre que "l'armoire aux sortilèges du verbe" et, nous dit-on, elle "reste ouverte."¹² Etrange lecture que

celle de l'auteur de *Présence d'Alain Grandbois* qui se permet d'ouvrir une armoire que le poète vient de fermer deux fois et qui attribue à un sème la présupposition de la parole. Voilà où peuvent parfois mener les acrobaties de l'explication de texte traditionnelle! Et encore, ne me suis-je contenté que de relever quelques unes des plus évidentes des nombreuses contradictions puisées à la source de la critique impressionniste. En effet, il ne suffit pas de paraphraser Nerval, Baudelaire et Rimbaud pour comprendre Grandbois. L'erreur de beaucoup de critiques c'est d'interpréter trop vite des textes qu'ils ne lisent pas rétro-activement ou qu'ils lisent mal. Ce qu'ils oublient c'est d'analyser les sèmes. Michael Riffaterre le rappelle clairement:

Tout lecteur est en mesure d'induire une présupposition à partir des sèmes d'un mot. La lecture littéraire n'est au fond qu'une sémanalyse, pratiquée d'instinct. L'érudition c'est retrouver des exemples écrits, historiques, de cette sémanalyse, mais l'intertextualité n'a besoin pour fonctionner que des sèmes. Si le spécialiste a une raison d'être, dans ces conditions, c'est qu'il reste à déterminer les règles abstraites de la transformation des structures sémiologiques. Il ne doit pas être érudit, mais sémioticien.¹³

C'est dans cette perspective qu'il faut se poser la question suivante: Comment peut-on élucider cette relation entre l'armoire et le sujet pluriel? Alain Grandbois écrit:

Fermons l'armoire aux sortilèges
Il est trop tard pour tous les jeux. (82)

Si étonnant que cela puisse paraître, le sémioticien doit ici commencer par la lecture du signifiant, car dans le cas de Grandbois cette dernière n'est pas sans surprise. Comme chez le grand prédécesseur du poète, Saint-Denys-Garneau, l'enfance sert ici de structure thématique.¹⁴ Mais avec Grandbois, l'on n'est plus absorbé par le jeu de l'enfant, car fermer l'armoire c'est cesser de rêver, c'est rejoindre la réalité adulte. D'une manière plus simple: on ferme le coffre à jouets pour adultes puisqu'il est trop tard. Mais d'une manière plus compliquée, il faut bien accepter les variations homonymiques du signifiant. Une transcription phonétique permettra de matérialiser ce dernier:

f_eRmōlaRmwa:R oscRtilɛ:ʒe
iletRota:R pu:Rtuleʒφ

Ma transcription en "français standardisé" (l'expression est de Pierre Léon) évoque déjà une base consonantique dont la richesse est loin d'être indispensable à la rime. De plus, si l'on voulait respecter la langue du poète, l'on reviendrait à l'exactitude dictée par une énergie métaphonique appliquée au système vocalique. On aurait donc: "tous les je" = "tous les jeux." Du singulier de l'armoire sont "sortis" tous les "je" et à l'épuisement de l'identité correspond l'épuisement ludique. Deux forces opposées s'annulent ici: l'action des jeux réagit au rêve du "je."

L'impossibilité, comme dans la logique enfantine, devient la loi. D'ailleurs, c'est bien l'enfant-poète qui pourrait formuler la surprise du néant ainsi :

Je sais qu'il est trop tard
Déjà la colline engloutit le jour. (83)

Lorsque la colline aura englouti le jour, que restera-t-il? On retrouve les variations de *rien* déjà signalées chez Paul Eluard. Pour contenir cette absence, une armoire est-elle nécessaire? Oui, puisque le contenu sémantique de "rien" a tout de même besoin du contenant, du signifiant [Rje]. C'est une subtile et angoissante exploration de langage et non une croisière du monde que propose ici Alain Grandbois. Le moi poétique n'est qu'un jeu de signifiants et c'est leur paradigme qui compose l'illusion du "je" car l'identité, elle aussi, n'est fait que de mots. Autre lecture, celle qui reprend le refrain :

Tout cela est trop tard
Fermons l'armoire aux poisons. (83)

Encore une fois on peut être quelque peu surpris par la critique qui n'a pas vu ici une périphrase à peine voilée. Comme l'enfant est le premier des sujets pluriels à parler au début du poème, c'est le moribond qui s'exprime dans ces deux vers car "l'armoire aux poisons" n'est que la pharmacie. En effet, le remède tardif peut-il être autre chose qu'un poison, la cruelle illusion du salut?¹⁵ Au fond, fermer l'armoire c'est renoncer aux sèmes de l'intimité, c'est l'ouvrir au lecteur. La structure thématique étudiée ne fonctionne donc que comme un variant de impossibilité, de l'inexprimable. A l'intérieur de ce paradigme la solution, du moins au niveau de l'analyse, réside dans la prise de conscience du fait que *rien* ne peut être résolu dans la poésie d'Alain Grandbois et que cette indétermination actualise toute valeur esthétique. L'interprétation n'est ici possible qu'à condition de la voir comme contradiction. La magie de l'armoire littéraire est d'ordre potentiel: c'est la possibilité d'actualiser un monument d'art verbal comme celui qui s'érige à l'horizon de *Les Iles de la nuit*.

NOTES

¹ C'est un professeur-poète québécois qui écrit le volume en question: Jacques Brault, *Alain Grandbois* (Paris: "Poètes d'aujourd'hui" 172, Seghers, 1968). Parmi les autres volumes consacrés à Alain Grandbois les suivants sont à signaler: Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois avec quatorze poèmes de 1956 à 1969* (Québec: Presses de l'Université Laval, 1974); Sylvie Dallard, *L'Univers poétique d'Alain Grandbois* (Sherbrooke: "Profils" 9 Editions Cosmos, 1975); Madeleine Greffard, *Alain Grandbois* (Montréal "Ecrivains Canadiens d'aujourd'hui" 12 Fides, 1975).

² Paul Eluard, *OEuvres complètes I*, eds. Marcelle Dumas et Lucien Scheler (Paris: "Bibliothèque de la Pléiade" Gallimard, 1968), p. 412.

- ³ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Trans. Jean-Jacques Thomas (Paris: "Collection Poétique" Seuil, 1983), p. 14. La version anglaise, *Semiotics of Poetry*, fait du rôle culturel de l'armoire quelque chose de typiquement français: "The French sociolect makes it *the* place for hoarding within the privacy of the home" (Bloomington and London: "Advances in Semiotics," Indiana University Press, 1978), p. 3.
- ⁴ Alain Grandbois, *Poèmes: Les Iles de la nuit, Rivages de l'homme, L'Etoile pourpre, Poèmes épars* (Montréal: "Collection Rétrospectives" L'Hexagone, 1979), p. 27. Toute référence ultérieure à cet ouvrage ne fera pas l'objet d'une note et sera simplement suivie de sa pagination.
- ⁵ *Sémiotique de la poésie*, p. 25. Il est bon d'ajouter cette autre précision qui semble très bien s'appliquer à l'exemple considéré: "L'hypogramme est formé par les sèmes d'un mot et /ou ses présuppositions. Le signe poétique en actualise un certain nombre; le mot noyau de l'hypogramme peut ou non être actualisé" (p. 42).
- ⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (Paris: P.U.F., 1967), p. 83.
- ⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, ed. Antoine Adam (Paris: "Collection Classiques Garnier" Garnier, 1961), p. 40.
- ⁸ *Sémiotique de la poésie*, p. 14.
- ⁹ Louis Forestier, "Rimbaud et l'ambivalence," in *Etudes sur les "Poésies" de Rimbaud*, ed. Marc Eigeldinger (Neuchâtel: "Collection Langages," 1979), p. 60. Si Louis Forestier affirme: "Le bonheur est ici et maintenant dans la maîtrise éventuelle des contraires" (p. 57), il évoque aussi la tension entre le signifiant et le référent en termes concrets: "Pour exprimer trop sommairement les choses: je dirais qu'on passe d'un vécu impossible à dire à un exprimé impossible à vivre. De part et d'autre, la même impasse" (p. 58).
- ¹⁰ Pour plus de précisions au sujet de la notion de sémosis illimitée voir *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976) de Umberto Eco, en particulier pp. 68-72.
- ¹¹ Jacques Blais, *Présence d'Alain Grandbois* (Québec: "Vie des lettres québécoises" Les Presses de l'Université Laval, 1974), pp. 132-33.
- ¹² *Ibid.*, p. 133.
- ¹³ Michael Riffaterre, "Sémanalyse de l'intertexte: Réponse à Uri Eisenzweig" *Texte: Revue de Critique et de Théorie Littéraire* 2 (1983), p. 175.
- ¹⁴ Voir en particulier "Le Jeu," in Saint-Denys-Garneau, *Poèmes choisis*, ed. Roger Chamberland (Montréal: "Bibliothèque Québécoise" Fides, 1979), pp. 9-11.
- ¹⁵ Un texte inédit vient confirmer ce procédé de symbolisation chez Alain Grandbois. Le poète semble, en effet, associer l'espace intérieur à l'anticipation du tombeau. Dans "Musique me replongeant . . ." il écrit:
- Comme les murs de ma chambre qui est froide
comme un linceul
Et je l'aime ainsi et ainsi je m'habitue
- [*Poèmes Inédits* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1985), p. 57]. Ces vers contiennent ce que Gaston Bachelard appellerait des "images du dedans." Ces dernières permettent à Alain Grandbois d'appivoiser la mort au niveau des sentiments comme Montaigne, lui, l'avait fait au niveau de la perception intellectuelle.