« L'écho de ceux qui ont crié » :

le legs symboliste et moderniste dans la poésie d'Alexandre Amprimoz

Antonio G. VISELLI, Université Wilfrid Laurier

L'écriture pour Alexandre Amprimoz, qu'elle soit en français, en anglais ou en italien, qu'elle soit poétique ou critique, se colore d'un savoir encyclopédique et d'une intertextualité vertigineuse. Lire ses vers est synonyme d'aventure pour le lecteur qui voyage tantôt en France, en Italie ou en Égypte, au Manitoba et en Ontario, tantôt dans les méandres labyrinthiques intertextuels, à la Borges : c'est cet espace pluriel qui trace les contours de la géographie poétique à la base de l'imaginaire amprimozien. En effet, il est souvent nécessaire de recréer la bibliothèque de l'auteur afin de déchiffrer l'image complète que peint le poète, la bibliothèque étant aussi un motif récurrent dans ses écrits. Dans *In Rome*, par exemple, le poète écrit : « The silence of the library seemed as holy as the silence of the tomb. The experience of the grave was locked in the books » (20). Le livre se transforme nécessairement en lieu sacré où l'on peut découvrir la mort, l'au-delà, ou, si l'on le préfère en termes mallarméens, le Néant du « creux musicien » (Mallarmé 74). L'expérience du tombeau est enfermée dans un livre, et celui ou celle qui en possède la clef est capable de déchiffrer le mystère, à la fois du Verbe et de la mort. Mais c'est surtout le silence, tel que souligné par le texte suivant, qui est sacré pour le poète, un silence d'avant le chaos – pour paraphraser le titre d'un ouvrage de Grandbois cher à Amprimoz –, un silence d'avant la création, un silence d'outre tombe :

[...] il serait bon d'être un homme
et d'avoir une tombe
pour sucer sous la terre le rythme
sucré des saisons (*Changements de ton*, 45)

Bien que le poète nous ait quittés infiniment trop tôt, il nous a légué une *sepultura* poétique cachée entre les pages de son imaginaire qui l'éterniseront à jamais.

Du symbole, passons au symbolisme et, davantage, à d'autres courants littéraires. Cibler la poétique d'Amprimoz est aussi problématique que situer une unique tendance littéraire, esthétique et philosophique chez le critique qu'était le professeur de littérature et de linguistique françaises : ses vastes intérêts et ses publications multiples dans des domaines aussi amples que la littérature canadienne française, la littérature pour la jeunesse, le symbolisme – de Germain

Nouveau à Rimbaud, la sémiotique, entre autres –, sans oublier le *crepuscularismo* italien et le modernisme anglophone, en font foi. Pour lui rendre hommage, je souhaite surtout explorer, dans la présente analyse, la relation ambiguë entre la poétique symboliste et l'écriture moderniste : la poésie d'Amprimoz semblerait réconcilier, par le biais d'un multilinguisme sans effort, la représentation artistique qui unit les pensées contradictoires d'un Stéphane Mallarmé et d'un Ezra Pound. Certes, la poétique d'Amprimoz reste essentiellement inclassable. Cependant, en l'inscrivant dans les courants littéraires qui le fascinaient tant, on est capable de déchiffrer un travail à la fois critique et poétique, qui rassemble des mouvements littéraires distincts et que l'on regroupe, souvent à tort, sous l'unique nomenclature anglophone de « modernisme ».

L'enfant et le mystère

Multiplés sont les thèmes qui nourrissent l'univers poétique d'Amprimoz, de l'exilé à la nostalgie et de l'onirique jusqu'à l'enfance. Cette dernière permet au poète de franchir le seuil qui divise l'émerveillement de la naïveté et du ludique ; c'est précisément le sens de mystère qui prime lorsque l'enfant apparaît :

[...] Où est l'enfance
Ce vieux pays

L'envers du rêve est dans ses yeux
Doux de désespoir [...] (*Bouquet de signes*, 43)

Le titre même du poème transmet l'incommunicabilité du poète, chose particulièrement symboliste, ainsi que son malaise dans un monde qui ne le reconnaît guère, une réalité – « L'envers du rêve » – qui ne ressemble ni à ses songes ni à l'espoir d'un potentiel tout autre.

Le jeu antithétique évoque le mouvement de l'exilé perpétuel, constamment ballotté entre deux mondes, entre deux époques, et qui ne voyage qu'avec ses mots : et « les mots les mots les mots / font mal / au boulet que traîne l'exilé » (43). Écrire devient pour le poète expatrié une manière de sortir de la prison qu'il s'est imposé quasiment par contumace, un salut, tout en rappelant le rêve innocent de l'autre à soi de jadis : son enfance. Et la langue maternelle cesse d'être porteuse de sens, le poète s'exprimant en anglais, la langue de l'adoption métaphorique : « Children in the garden echo my dreams / Undressing final mysteries like dolls » (*Selected poems*, 23).

L'enfant innocent, voire édénique, aurait la simple lucidité pour dégager le mystère des

choses, des rêves que les adultes ont désormais perdus de vue et que la sensibilité du poète lui permet de recréer, un rappel assez loquace de la poésie de Saint-Denis Garneau. « Dawn in the Swamps » dégage précisément cette juxtaposition spatiotemporelle du poète et de l'enfant :

and the child i once was
stands next to me
i watch him
put back together
a moon
i can no longer see (*Fragments of Dreams*, 42)

Outre le rêve et la vision du passé qui parsèment cette poésie, la notion de mystère occupe une place centrale dans la « géométrie » poétique d'Amprimoz. Dans « Undressing [...] mysteries », si l'enfant réussit à dévoiler (ou littéralement à déshabiller) le mystère, alors la poésie doit également suggérer ce processus, si dur soit-il, de divulguer, petit à petit, les contours de la chose, de l'Idée – de la suggérer sans la nommer : un procédé intrinsèquement symboliste. Le poème « Blurred Impression » sert d'exemple à cette création floue, voire parallaxique, pour emprunter le mot à Slavoj Žižek :

i stood by the library window
to watch the clouds bloom like comets
but i only saw the incomplete reflection of my face
improved by the landscape –
a crisp courtyard
where the rain rolled opals
and you would have thought
invisible children
were playing marbles in garden alleys
over a carpet of clear gravel (23)

Encore une fois, la bibliothèque se définit comme espace propice à la création et à la réflexion, comme si l'observateur, en lisant, devenait l'artiste de l'imagerie à venir. Cependant, le poème est calqué moins sur une rêverie de la part du poète et plus sur une logique de l'enfance où l'on évite la précision directe de l'objet ou de l'image en question et où règne une association, en apparence, libre d'images. Afin de souligner l'imaginaire enfantin, Amprimoz procède par analogie intermédiaire : par exemple, le vers « clouds bloom like comets » relie les nuages aux comètes en passant par l'image absente ou invisible de la fleur, à laquelle nous reviendrons par ailleurs. La comète se relie alors métaphoriquement à la fleur, dont la tige ressemblerait à la queue de l'astre, et le corps céleste circulaire à la fleur éclos. La logique de l'enfance est d'éviter la précision et de passer par une altérité intermédiaire, la présence absente de l'enfant

derrière toute parole qui prépare le paysage propice à la poésie. Et l'enfant est le premier des initiés aux mystères d'une telle poésie.

Vers un (néo-)symbolisme

Le terme « mystère » est fondamentalement ancré dans la poésie symboliste. Resterait-il à comprendre en quoi la poésie d'Amprimoz serait (néo-)symboliste. Dans son *Manifeste du symbolisme*, Jean Moréas décrit Mallarmé comme « le loti du mystère et de l'ineffable » (1). Cette figure dominante de la poésie symboliste exerce sans aucun doute une influence considérable sur Amprimoz qui avait tant lu, étudié et publié sur le symbolisme. Avant d'examiner quelques échos intertextuels mallarméens en particulier et symbolistes plus généralement, rappelons la définition du symbolisme que nous lègue Moréas, définition qui fait écho à la manière dont émane, du moins en partie, l'objet esthétique chez Amprimoz :

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi.
(2)

Cette poésie subjective, voire cryptique et conçue pour un public d'initiés, exige un travail d'interprétation qui n'est certainement pas négligeable. Elle n'est pas directe comme Pound semble le suggérer dans sa critique. En se concentrant d'abord sur le récipient, sur la couche externe qui enveloppe et qui voile, la poésie symboliste souligne l'emballage de la chose ou de l'Idée cachée autant que cette dernière. Un jeu s'opère donc entre l'externe et l'interne recélé : voici la performance-même de l'écriture énigmatique symboliste, car, selon le mot de Mallarmé et de Svend Johansen :

« Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve [...] Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature ». C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (une interprétation à rebours). (80)

Amprimoz, qui « aimerai[t] refaire le chemin / menant du manuscrit / à l'arbre » (*Bouquet de signes*, 34), demande un travail de déchiffrement et une lecture à rebours à son lectorat qui, une fois avoir décelé le texte résistant, se trouve lui aussi initié, membre des *happy few* capables de

percer l'énigme et de goûter au fruit d'une réussite herméneutique, voire hermétique.

Le symbolisme, porte-parole d'une révolution poétique considérable, naît d'une crise linguistique, une crise de la parole et de sa capacité de signifier, de véritablement communiquer un sens ou un sentiment authentique. Mallarmé en particulier cherche à « reprendre à la musique son bien », croyant – contrairement au *Gesamtkuntswerk* wagnérien – que la Poésie n'est pas subordonnée à la musique, sinon qu'elle contient en elle une Musique à la fois lyrique, intellectuelle et métaphysique, c'est-à-dire une poésie pure (Touya de Marenne 91). Cet intérêt pour une intermédialité naissante, et surtout pour un jeu amimétique au sein du langage, fait que Mallarmé rassemble deux arts sémiotiquement discordants. Pour des raisons pareilles, ce même poète luttait contre ce qu'il nomma « l'universel reportage » : ce langage devenu cliché et banal, répété *ad nauseam* sans signifiante, sans poésie, tout comme « les femmes ventriloques » présentes chez Amprimoz (Mallarmé 368 ; *Changements de tons*, 42). Détruire et reconstruire le langage (et surtout la fonction poétique de celui-ci) forment la base d'une nouvelle conception artistique.

Dans le premier poème de la section « Changements de ton » qui couronne le recueil d'Amprimoz du même nom, et à l'intitulé si interartistique (musical et visuel), l'on lit : « Tout est à refaire. Montrer à cette poésie / comment violer le sens. La nuit de mes textes naît / de l'insomnie, non du rêve » (77). Implicite dans ce constat est un travail actif de la part du poète qui n'écrit pas selon une tradition classique d'inspiration divine et passive. Il n'est pas endormi, nourri d'un subconscient onirique. Il est éveillé, et c'est l'« impalpable Bête », telle que Tristan Corbière définit l'insomnie, qui ronge la pensée presque hallucinée du poète, qui le force à transgresser la signification d'un langage désormais muet et indicible (Corbière 65).

Le désir de récupérer une pureté poétique discréditée par les faiseurs de rimes passe par une violence créative, ce qui fait écho à l'espoir symboliste de créer un nouveau langage ou, du moins un langage plus réel, subjectif, moins typé. Amprimoz dira plus tard dans ce recueil : la vraie poésie – « je la veux insensée et simple » (78). Alors qu'il ne faudrait pas désigner la poésie d'Amprimoz comme étant purement symboliste, il semble, toutefois, que lui aussi ait souhaité faire table rase d'une forme de langage conventionnelle pour retrouver une certaine pureté : « Our poems are at their best when not yet touched by words », écrit-il dans « A Refrain of Malaria », des vers qui, outre la ressemblance symboliste, font également écho à un Ungaretti, par exemple, une autre piste intertextuelle qui mériterait davantage l'attention critique (*Selected*

poems, 19-20). Sous l'égide de l'antithèse, le poète tente l'impossible : écrire l'indicible et l'ineffable. L'espace textuel, synonyme de rêve, révèle l'utopie du renouveau dans *Fragments of Dreams* : « In a space where speech / would not survive / he was amazed by the words / he could let out » (45). Bien que *Fragments of Dreams* transmette une conception symboliste en anglais – un mouvement littéraire qui n'existe pas selon le canon littéraire anglophone –, le recueil qui représente le mieux l'imaginaire symboliste amprimozien, reste *Bouquet de signes*.

Un bouquet de signes et un vase brisé

Ce recueil, publié en 1986, rappelle sans doute une citation bien connue de Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. (Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil) ». Cet extrait, riche commentaire sur l'imaginaire pour Mallarmé – aussi bien que sur l'Idée et l'absence –, sert aussi d'éclaircissement sur le processus sémiotique – pensons particulièrement à l'image acoustique – qui a tant fasciné Amprimoz, critique littéraire, de Michael Riffaterre à Charles Sanders Peirce. Ce que signifie le référent « fleur », l'idée, l'archétype est toujours quelque chose d'ineffable – qui doit donc passer par un processus de suggestion et d'évocation – et surtout d'intangible : la chose elle-même, que l'on souhaite entièrement découvrir en perçant l'énigme tel qu'un « Tantale acoustique » (Corbière 159). Plus croit-on s'approcher à la chose, plus elle recule, restant toujours à peine hors de portée de la main. Une fois les images, les métaphores et les sons regroupés, l'Idée devrait se manifester tout entière. L'exemple de la logique nuage – fleur – comète cité ci-dessus fonctionne selon cette dynamique. Il est parfois difficile à premier abord de cibler le sujet, ou le thème – toujours en variation pour faire écho à sa musicalité – des vers amprimозиens. Par exemple, le poème « Imaginaire » sert de méta-critique au processus de l'imagination ainsi que de l'interprétation :

monde aux cryptiques recettes
comme un champ de basilic
à perte d'odorat
quelques pauvres mots
dans la farine
immense de l'imaginaire (*Bouquet de signes*, 20)

Ce poème sert de métaphore pour la poésie elle-même, elle aussi cryptique, énigmatique et d'un potentiel quasiment incomptable comme la farine. Son interprétation ne se limite pas à des

recettes toutes faites non plus ; encore faudrait-il se laisser guider par la synesthésie, l'analogie, le voyage et les parfums exotiques. La nourriture et surtout l'odorat permettent ainsi la récupération mnémonique d'un passé pour le poète et pour l'émigré, même si « the memories we keep » se trouvent « in broken vases » (*Fragments of Dreams*, 35).

Si le poème « Imaginaire » souligne explicitement la puissance poétique de l'imagination, il établit une corrélation organique avec le recueil entier, commençant par le premier poème dont le titre rappelle celui de l'ouvrage, « Bouquet de signes » :

Tu fouilles les traits d'un vieux clocher
mais les gris du tableau
cris d'autres absences
ne parlent qu'aux faiblesses de ton être

les traces d'invisibles alphabets
te laissent seul
où l'aube sort son chant en haillons
et dans la chair du paysage
ne coule que le sang d'une impression

le rêve importe peu c'est un village
que tu as cru connaître
et il est aussi probable
que là-bas dans la vallée
un garçon-boucher s'éveille
avec une bouche amère et grande
prête à sucer l'infini

de cet homme tu ferais facilement
un ami car il n'existe qu'en toi
sur ce tableau

mais c'est un peintre
un peintre dis-tu
qui a créé sur cette peau de blanc
d'Espagne ces incertaines platitudes

quelle est cette aube
qui ne peut plus trouver en nous
les coqs prêts au combat
oui quelle palette s'est ainsi trouvée
privée de rouge

et ces traits que l'on ne peut nommer
que chose

c'est la maison du garde-barrière
si tu la veux maison
l'expression est de toi

mais dans le sommeil
les trains passent sans siffler
et c'est une vieille de maquillage
avide qui maintenant habite
cette certitude d'image

dans le fauteuil à bascule de sa mort
elle tente de te sourire
tu es maintenant près d'elle
et de son baiser sanguinolent

mais c'est un calme peintre
te dis-tu au réveil
qui s'est appliqué
à de telles expressions

dans ses rêves à lui
le cerveau débordait
du crâne comme un plat
de spaghetti
ses images et ses romances
lui non plus
n'en fut jamais le maître

mais ce tableau pourtant
charmant pour tant de visiteurs
n'est pour toi que l'ellipse de l'horreur

tu vas te répétant les cris
que d'incroyables oiseaux
lancent à l'incertain clocher

non ce n'est pas une langue
mais un infâme bouquet de signes (11-14)

Le rythme onirique de ce poème tisse un défilé sensoriel et une juxtaposition d'images presque surréelles qui jouent sur la spatio-temporalité de l'expérience, qu'elle soit esthétique ou (inter)-subjective : un jeu de cadre regroupe en abyme le poète qui rêve et son poème vu par le peintre, tantôt éveillé tantôt rêvant, qui peint le tout, entrelacé par la critique du poète sur la poésie-peinture que nous lisons. Une telle verticalité ekphrastique tend vers l'abyssal et le néant, laissant

au lecteur le doute sur l'identité de la voix narrative, aussi bien que sur la capacité des mots à signifier poétiquement. Après tout, pourquoi employer la peinture pour créer un poème ? Les mots, l'alphabet et la langue se présentant en parallèle avec la peinture, délimitant « ces traits que l'on ne peut nommer », répétant les cris d'oiseaux et ceux des trains qui, paradoxalement, ne sifflent pas. L'absence – visuelle ou sonore soit-elle – abonde dans les « cris d'autres absences », « les traces d'invisibles alphabets » pour atteindre son apogée dans l'« infâme bouquet de signes » qui « n'est pas une langue », ou plutôt, qui ne l'est plus. L'infâme bouquet de signes représenterait-il ce sens qu'il faut violer – et donc à déconstruire afin de reconstruire ? Ces cris d'oiseaux, ces images qui défilent en substitution paradigmatique existent selon un système préétabli de signification : de signifiant et de signifié, d'image acoustique et de référent, de contenant – tel qu'un vase brisé – et le contenu – la fleur absente –, tous des éléments d'un langage désormais désuet.

Du symbolisme au modernisme

La crise linguistique n'est pas étanche à la fin du dix-neuvième siècle en France ; elle dépasse les frontières nationales, linguistiques et esthétiques. Les écrivains anglo-modernistes, par exemple, tels que James Joyce, Wyndham Lewis, Arthur Symons, T.S. Eliot et Ezra Pound, s'intéressaient particulièrement, non seulement aux écrivains symbolistes – que Symons a fait connaître au public anglophone –, mais aux mêmes problématiques esthétiques du symbolisme : une crise linguistique et une crise de la représentation d'une subjectivité moderne. Malheureusement, la critique anglophone a souvent regroupé sous la même nomenclature de « modernisme » tout mouvement avant-gardiste de la fin du dix-neuvième et du début du vingtième siècle. Bien que les deux mouvements aient beaucoup de ressemblances, le modernisme s'est également défini contre certaines pratiques symbolistes et romantiques : alors que Joyce s'est inspiré énormément de Mallarmé, Pound a fondé le mouvement de l'imagisme justement contre le « cymbolisme » mallarméen. La poésie d'Amprimoz, alors que placée, du moins chronologiquement, plus adéquatement sous l'égide du postmoderne, se veut réconciliatrice, embrassant à la fois le symbolisme et le modernisme.

Un nouveau langage poétique, une tendance que partagent les écoles symbolistes et modernistes, permettrait de dégager l'essence des « choses », et Amprimoz suggère que cette expérience doit passer par l'image ou la musique, c'est-à-dire par ce qui n'est pas purement

linguistique, un propos qu'il partage avec les anglo-modernistes. Pour renchérir sur l'entrelacement du peintre/poète – et pour passer, à rebours, de la farine à l'épi –, on arrive à un autre exemple quelque peu grinçant et ironique, pour dessiner, sans doute, les traces du rire de l'enfant dans « Épi Funny » :

sous un soleil bronzé
le miel de la lumière
et celui des feuilles mortes

puis cette rousse
qui traversa le chemin

vous ne seriez pas peintre
non
seulement poète (*Bouquet de signes*, 42)

Ce poème minimaliste se fonde sur la transformation d'un état à un autre. La concentration du rouge, du jaune et de la couleur du bronze, couleurs automnales, s'unissent à la malléabilité du solide et à la sécrétion du liquide : un soleil figé, une lumière, du feu en miel, des feuilles mortes, sans doute jaunâtres, une femme rousse qui croise son chemin – l'interruption, l'inattendu, peut-être une autre passante baudelairienne qui laisse le poète, ici rabaissé (« seulement poète »), encore une fois figé.

Le titre « Épi Funny » n'est certainement pas anodin. Joyce est un des écrivains modernistes les plus mallarméens, et pour l'écrivain irlandais, l'intérêt que Mallarmé portait à la reconfiguration du langage et à la destruction du processus mimétique, voire sémantique, nourrit ses écrits dans *Ulysses* – particulièrement dans l'épisode « Sirens » rédigé comme une fugue (*fuga per canonem*), où il cherche à pousser le langage à son insignifiance, à l'amimétisme par le biais de la musique, car la musique ne partage pas le même système sémiotique ou référentiel que le langage. Selon la théorie symboliste de Mallarmé, de dégager les contours, de ne point nommer l'objet sinon de le suggérer, le poète symboliste prépare un discours moderniste sur l'émanation de l'objet esthétique et la manière de le déconstruire et de l'interpréter. Cette problématique est au cœur de la poétique amprimozienne. Sous l'influence à la fois de Mallarmé, mais aussi de Rimbaud (pensons aux *Illuminations*), ainsi que de Kant et de saint Thomas d'Aquin, Joyce dégage sa théorie profane de l'épiphanie. Cette dernière, explicitement commentée par Stephen Dedalus dans *A Portrait of the Artist As A Young Man*, décrit les trois étapes de l'épiphanie : *claritas*, *integritas*, *quidditas*. Il s'agit d'abord (*claritas*) de situer l'objet

dans son contexte, et de comprendre la distinction entre lui et tous les objets qui l'entourent. Deuxièmement (*integritas*) : il faut appréhender la construction de l'objet, les parties qui le composent. Finalement (*quidditas*), faut-il saisir l'essence de l'objet : ce que Joyce renomme « the whatness » de la chose (Joyce 212-214). Joyce croyait que les épiphanies étaient délicates et que c'était la responsabilité de l'artiste de les noter et de répertorier ces moments fugaces, que ce soient des entretiens personnels, des conversations que l'on aurait entendues, ou bien des impressions. D'ailleurs, il avait l'intention de publier un recueil intitulé *Epiphanies* qui a été, malheureusement, détruit, et il ne nous reste que quelques bribes épiphoniques parsemées dans ses textes : en particulier, l'épiphanie dans *Portrait* que l'on nomme « Bird girl », où le jeune esthète voulant se destiner à l'écriture perçoit une belle fille qu'il compare à un oiseau marin¹.

C'est une des scènes les plus polémiques au sein des cercles joyciens : la voix narrative serait-elle une voix ironique, la distanciation de l'auteur se voyant en tant que jeune homme se croyant artiste (dont le titre : *A Portrait of the Artist As a Young Man* et non pas encore artiste) ? Est-ce une véritable épiphanie ou une « épiphony », une fausse épiphanie (Dettmar 90) ? Sans doute Amprimoz s'intéressait-il non seulement à l'aspect d'autodérision lié aux épiphanies joyciennes, mais surtout à la nécessité de chercher à contenir le moment fugace et éphémère malgré l'apparente impossibilité de cette tâche.

Signe d'un moment transitoire qui n'évite pas l'autodérision, et exemple d'intratextualité amprimozienne, voici le poème « Plastic Surgery » : « In the train / looking through the window / my face / improved by the landscape » (21). Ce poème, quelque peu épiphonique², relève d'un intérêt qui va au-delà du symbolisme et du modernisme et touche à l'imagisme poundien par l'intermédiaire du ludique.

La musique et l'imag(ism)e

Pound, qui a fondé maintes écoles de pensées poétiques (pensons, outre le modernisme, au vorticisme, par exemple), a formé l'imagisme qui se définit par la concentration de l'image. Pound définit les caractéristiques fondamentales de cette vision poétique de la manière suivante, en opposition directe avec le manifeste de Moréas :

- Traitement direct de la « chose », qu'elle soit subjective ou objective.
- N'employer absolument aucun mot qui ne contribue pas à la présentation.
- En ce qui concerne le rythme : composer selon la séquence de la phrase musicale, et

non pas selon la séquence d'un métronome³ (Nicholls 170, ma traduction).

Un des poèmes qui manifeste la quintessence de l'imagisme de Pound est « In a Station of the Metro » : « The apparition of these faces in the crowd ; / Petals on a wet, black bough » (Axelrod, Roman et Thomas 663). Si l'on compare le poème de Pound à « Plastic Surgery » d'Amprimoz, on remarque que les deux se fondent sur la juxtaposition : le visage du poète et le paysage qui change en boucle ; les visages dans la foule et des pétales sur une branche mouillée. L'autodérision amprimozienne n'aurait pas nécessairement une place dans l'imagisme de Pound. Cependant, les deux restent passablement minimalistes, sans ornements, et le rythme des vers n'est pas fixé : il suit sa propre musicalité, loin de la rigidité d'une versification traditionnelle.

Pound exerce une fascination particulièrement puissante sur Amprimoz, comme nous le rappelle la quatrième de couverture de *Vers ce logocentre* (sous-titré : « Notes pour un poème néo-crépusculaire ») : « Les textes de *Vers ce logocentre* s'inscrivent sous le signe de l'école italienne. Mais c'est surtout à Pound qu'il faut songer ». Certes, les *crepuscolari* et la musicalité de leurs vers mériteraient davantage d'être étudiés comme des renvois intertextuels chez Amprimoz (par exemple, la poésie de Pascoli et de Borgese), mais Pound et sa conception de la musique en poésie représentent une poétique centrale au vers d'Amprimoz, qui, lui, je le souligne, réussit à réconcilier symbolisme et imagisme. La concentration de l'image peut se manifester si l'on la traite directement (comme Pound) ou indirectement (comme Mallarmé) sans pour autant perdre le mystère de l'objet poétique. Les vers suivants pourraient facilement définir la poésie selon Amprimoz :

c'est une musique
enceinte de silence
où naissent parfois
des signes de désir
quand le soir pénètre
les champs d'amour
avec l'écho de ceux qui ont crié vive la mort (*Vers ce logocentre*, 58)

L'écho des cris – « vive la mort » – engendre une musique qui a pour effet le silence dans une suite d'oxymores qui souligne la cyclicité de la vie et du poème. C'est le paysage qui, par osmose métonymique, offre la scène procréative absente. Une musique du silence naît d'un cri : l'idée d'une musique poétique s'inscrit à la fois dans la lignée de pensée symboliste, sans pour autant oublier « la fleur absente de tous bouquets », et selon un esprit moderniste. En effet, Pound avait une théorie de la musique qui transformait les conventions logiques de la spatio-

In the dry air
 sometimes the coolness of your long fingers
 returns
 moved by a melody
 light like an endless fugue (44)

Au-delà de la fugue, c'est la notion de « brouillon » (« draft ») que le poète récupère de Pound, puisque ce dernier avait publié *The Cantos* en séquences, la première étant *A Draft of 30 Cantos*. Le brouillon et l'inachevé témoignent de la pureté de l'idée, du naturel. L'inachèvement a tourmenté Pound qui n'a jamais terminé son poème moderniste, et Amprimoz, dans *In Rome*, fait sans doute écho au poète américain, transformant, cette fois-ci, la fugue en sonate, rappelant la mort de son *nonno* : « I realized then the validity of Paul Valéry's words, « A work of art is never finished but always abandoned. » I do not know if I will ever find the grace and innocence to finish the 'Sonata of the Birds' » (28). L'inachèvement des *Cantos*, la forme théoriquement interminable de la fugue – « an endless fugue » –, *L'art de la fugue* inachevé de Bach, une citation de Valéry qui avait décrit « L'après-midi d'un faune » de Mallarmé comme une fugue littéraire : la poésie d'Amprimoz susurre de nouvelles idées tout en faisant écho à ceux qui ont crié avant lui.

Même le choix d'oiseaux comme voix pour sa sonate est sans doute en relation intertextuelle avec le poème épique de Pound. Ce dernier, plus qu'un sympathisant fasciste, avait été détenu lors de la Seconde Guerre mondiale dans une prison de Pise et dans une cellule à l'extérieur, où il a rédigé la continuation des *Cantos* sur du papier hygiénique. Un des poèmes/images est la représentation des oiseaux qui se posaient sur la clôture de la prison, composant, à leur insu, une partition musicale pour l'imaginaire poundien. Les oiseaux et la fugue vont de pair pour le poète prisonnier qui transforme les oiseaux en lettres, pendant qu'eux, ils représentent des notes musicales :

f f
 d
 g
 write the birds in the treble scale (Pound 545)

Dans les derniers vers du poème, il parvient à transformer les notes en corps inanimés d'oiseaux :

three solemn half notes
 their white downy chests black-rimmed
 on the middle wire

periplum (560)

Ces notes rappellent également de manière intratextuelle, tout comme le fait Amprimoz, le premier poème des Cantos pisans :

with two larks in contrappunto
at sunset
ch'intenerisce
a sinistra la Torre
seen thru a pair of breeches.
Che sublia es lascia cader (Pound 451)

Le vers final, une véritable chute – ou cadence (« cader ») – est une citation de « Quan vei la lauzeta mover » de Bernart de Ventadorn, une chanson médiévale provençale qui décrit la chute en spirale d'oiseaux qui chantent en tombant. Cette cadence de virtuose rappelle les oiseaux des *Cantos* du purgatoire : « E molti uccelli fecer' contrappunto » répété dans ce poème (430), sans oublier l'incipit du *Canto* 82, qui évoque le chant polyphonique « – not of one bird but of many » (470). L'effet de tintement rappelle, non seulement la structure d'une création fuguée dans laquelle des motifs reviennent à des moments inattendus (reliant plusieurs thèmes), mais ceci crée également un dynamisme, un élan, préparant le lecteur pour la cadence finale, la chute des oiseaux et les lettres en cascade que ces oiseaux représentent désormais.

Ils évoquent également la spatialisation du temps, selon une nouvelle vision poétique poundienne. Le poète écrit : « *dans le temps* nous découvrirons un espace absolu structuré à partir de la temporalité-même ; ses manifestations audibles ne se reposeront pas dans la liminalité et le passage de tonalités, mais dans la forme auditive de l'espace que ces tonalités créent et démontrent : un espace immanent formé d'une temporalité nécessaire⁵ » (Bucknell 71, ma traduction). La temporalité fonderait donc un nouvel espace, mais à quoi ressemblerait un tel espace en poésie ? Amprimoz, dans « Silences d'une vie lointaine », nous en offre un exemple : « il faut descendre / au fond / des choses / pour voir le temps meubler l'espace » (*Vers ce logocentre*, 47).

Outre l'éphémère des oiseaux fugaces et l'autosuffisance artistique d'une musique qui se compose et se recompose à son gré – les oiseaux pouvant s'envoler et se reposer sur différents fils barbelés –, Pound s'intéressait aussi, d'un point de vue théorique et philosophique, à ce qu'il a nommé le « Great Bass ». Dans *Guide to Kulchur*, Pound définit sa théorie : « Sous la note la plus basse que l'oreille puisse synthétiser et 'entendre', il existe des vibrations. Le ratio entre ces fréquences et celles écrites que les instruments exécutent est ÉVIDENT en mathématiques.

Toute la question de tempo et d'une base principale à toute structure musicale existe grâce à ces fréquences »⁶ (73, ma traduction). Pound tentait, sans doute, de regrouper sa conception du « Great Bass » et les théories spatio-temporelles qu'il transformait. Amprimoz, en écrivant sa sonate des oiseaux, met en scène la problématique poundienne tout en l'adaptant aux thèmes récurrents parsemés dans tous ses ouvrages à lui. La note basse, invisible et presque inaudible, qui accompagne tout poème, toute chanson, et qui rythme par sa vibration plus que par le son qu'elle émane, se manifeste comme la mort chez Amprimoz. C'est en rappelant la genèse de sa sonate qu'il écrit : « The 'coo-coo-coo' mournful sound of the mourning dove would represent 'do,' since the *Zeinadura macroura*, as it is called in the bird guides, reminded me of a word old like *sepultura* ; making frail nests with its whistling wings, it had a call low enough to give a foggy image of death » (*In Rome*, 25). C'est la mort, une présence absente – tout comme la fleur mallarméenne –, « [s]ous la note la plus basse » du quotidien, qui accompagne le poète, l'oiseau et la musique. Comme Pound et la transformation des oiseaux à la fois en temps et en espace, Amprimoz réfléchit sur la possibilité de pouvoir transmettre ses sentiments, ses idées, l'apparente ineffabilité de la pensée, par le biais du langage :

While staring at an aquarium, I have often wished to pour my soul into the body of a goldfish and have imagined the music created by its waves, allegro moderato, a movement of a Mozart string quartet, in which the acoustic and the visual would be perfectly joined. For years, I have wondered if my heart and mind could ever find the sensitivity and the precision to express such beauty through the artifice of language. (*In Rome*, 20)

Alexandre Amprimoz pousse indubitablement l'artifice du langage à ses limites sémiotiques et interartistiques afin de déplorer non seulement la beauté du langage dans tous ses états, mais également dans le but d'une nouvelle conception poétique. Cette vision, qui fait appel surtout aux symbolistes et aux modernistes, et dont il a été question dans cette étude, ne fait pas fi des auteurs et artistes passés qui fondent le palimpseste des vers et de la pensée de l'auteur franco-italo-canadien. Qu'elle soit *néo-crépuscolare*, *néo-symboliste* ou (post-)moderniste, l'écriture amprimozienne continuera à nous faire réfléchir longtemps sur le pouvoir des mots et de la poésie, ainsi que sur le canon et les mouvements littéraires. Sa poésie ne cessera de nous faire rêver aussi, chaque lecteur ou lectrice espérant faire partie des initiés qui puissent percevoir l'énigme des vers amprimoziens et de rassembler les pièces du vase brisé dans lequel s'épanouit son bouquet de signes.

Ouvrages consultés

- Amprimoz, Alexandre. *Bouquet de signes*. Sudbury : Prise de paroles, 1986.
- . *Changements de tons*. Saint-Boniface : Plaines, 1981
- . *Chant solaire : ou la poésie éventrée* suivi de *Vers ce logocentre : notes pour un poème néo-crépusculaire*. Sherbrooke : Naaman, 1978.
- . *Fragments of Dreams*. Toronto : Three Tree P, 1982.
- . *In Rome*. Toronto : Three Trees P, 1980.
- . *Selected poems*. Toronto : Hounslow P, 1979.
- Axelrod, Steven Gould, Camille Roman et Thomas J. Travisano. *The New Anthology of American Poetry : Traditions and Revolutions, Beginnings to 1900*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2003.
- Bucknell, Brad. *Literary Modernism and Musical Aesthetics : Pater, Pound, Joyce and Stein*. New York : Cambridge UP, 2001.
- Corbière, Tristan. *Les amours jaunes. Œuvres complètes*. Dir. Pierre-Olivier Walzer et Francis F. Burch. Paris : Gallimard, 1970.
- Dettmar, Kevin J. H. *The Illicit Joyce of Postmodernism : Reading Against the Grain*. Madison : U of Wisconsin P, 1996.
- Ghil, René. *Traité du verbe : états successifs*. Paris : Nizet, 1978.
- Johansen, Svend. *Le Symbolisme : Étude sur le style des symbolistes français*. Copenhague : Munksgaard, 1945.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford : Oxford UP, 2003.
- Mallarmé, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Dir. H. Mondor et G. Jean-Aury. Paris : Gallimard, 1951.
- Moréas, Jean. *Le Symbolisme* (La manifeste du symbolisme). *Le Figaro*, samedi 18 septembre 1886 : <http://www.berlol.net/chrono/chr1886a.htm> (13 septembre 2015)
- Nicholls, Peter. *Modernisms : A Literary Guide*. Berkeley : U of California P, 1995.
- Pound, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New York : New Directions, 1950.
- . *Guide to Kulchur*. Londres : Faber & Faber, 1938.
- Touya de Marenne, Eric. *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*. Paris : Harmattan, 2005.
- Žižek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge : MIT P, 2006.

NOTES

¹ La scène iconique crée la distanciation ironique entre l'artiste qui rédige le roman et le jeune homme qui se croit déjà au sommet de sa prouesse esthétique : « A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face » (171).

² Le fait qu'Amprimoz répète cette scène dans divers recueils de poésie souligne l'aspect épiphanique du moment qui reste figé dans la mémoire du poète, pour des raisons sentimentales ou esthétiques.

³ « - Direct treatment of the 'thing', whether subjective or objective. / □ To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. / □ As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome » (Nicholls 170).

⁴ « [r]ather like, or unlike subject and response and counter subject in fugue » (Bucknell 102).

⁵ « *in time* we will discover an absolute space structured on temporality itself ; its audible manifestations will rest not in liminality and the passing of tones but in the aural shape of the space such tones both create and point toward : an immanent space of necessary time » (Bucknell 71).

⁶ « Down below the lowest note synthesized by the ear and 'heard' there are slower vibrations. The ratio between these frequencies and those written to be executed by instruments is OBVIOUS in mathematics. The whole question of tempo, and of a main base in all musical structure resides in use of these frequencies » (Pound 73).