POÈME – TEXTE ET/OU IMAGE : LOUISE DUPRÉ ET ANOUK VAN RENTERGHEM

Hana Rozlozsniková

Katedra románských jazyků, Fakulta filozofická,
Západočeská univerzita v Plzni,
Sedláčkova 38, 306 14 Plzeň, République tchèque
rozlozsnikovah@seznam.cz

Poem – Text and/or Image: Louise Dupré and Anouk Van Renterghem

Abstract: The collection *Carnet Ocre* by Louise Dupré, a poet, novelist, and playwright from Quebec, and Anouk Van Renterghem, an artist from Brussels, approaches the intimate meditation of the personal experience of the quest for the poetic and creative voice emerging and radiating from the heart of the "Earth-ocher" because, as Louise Dupré states in the dedication: "we are Earthlings and we love the Earth, which gives us life". This collection succeeds in meeting the challenge of playing the score of the emotion of the encounter in the textual and graphic universe. Each poem is accompanied by a dry pastel that communicates directly to the text beside it by answering and supplementing it. What interests us in this versatile universe is the artistic strategies ensuring the correspondences, the analogies, and the union of these two main components – text and image, the whole of which forms the basis of the texto-scriptural imaginary. As for the way in which the "poems-pastels" of Louise Dupré and Anouk Van Renterghem are analysed, the focus on them of this paper will be from a thematic/symbolic point of view (cf. the instance of the imagination) by relying on semantic analytical (cf. mediation theory), musical (cf. prosodic harmony), and artistic (cf. chromatic circle theory, additive and subtractive theory) tools. This extension has helped to understand the evolution of the poetics and mediations that constitute the universe of the imaginary – the dynamic Earth poetics that come from the creation. The Imagination under study translates the process of birth, affirmation, and rebirth of the great voice of the lyrical subject

Keywords: poem; imaginary; imagination; pastels; mediation

Résumé : Le recueil *Carnet Ocre* de Louise Dupré, poète, romancière, dramaturge québécoise, et d'Anouk Van Renterghem, artiste bruxelloise, travaille sur l'expérience personnelle de la recherche d'une voix poétique et créatrice enracinée au cœur de la « Terre-Ocre ». Ce recueil se distingue par l'incorporation de l'univers textuel et graphique. Chaque poème est accom-

pagné d'un pastel sec enrichissant et complétant le texte poétique. Nous nous intéressons aux stratégies artistiques assurant les correspondances, les analogies et l'union de ces deux composantes principales – texte et image, dont l'ensemble fonde l'imaginaire texto-scriptural. Notre approche des « poèmes-pastels » de Louise Dupré et d'Anouk Van Renterghem est essentiellement thématique/symbolique (cf. l'instance de l'imagination), tout en s'appuyant sur les outils d'analyse sémantique (cf. la théorie de la médiation), musicale (cf. les effets musicaux prosodiques) et artistique (cf. la théorie du cercle chromatique, la théorie additive et soustractive des moyens artistiques). Cette étude nous a aidée à comprendre le processus de la naissance, de l'affirmation et de la renaissance de la grande voix du sujet lyrique.

Mots-clés : Poème ; imaginaire ; imagination ; pastels ; médiation

1. Introduction

Le recueil *Carnet Ocre* (désormais CO dans les citations) de Louise Dupré, poète, romancière, dramaturge québécoise, et d'Anouk Van Renterghem, artiste bruxelloise, relate la médiation intime de l'expérience personnelle de la vie sur la Terre. Comme le dit si bien Louise Dupré dans la dédicace : « nous sommes Terriens et nous aimons la Terre, qui nous fait vivre » (2018 : 0).[1]

Ce recueil réussit à relever un défi et à jouer la partition de l'émotion à partir de la rencontre entre l'univers textuel et graphique. Chaque poème est accompagné d'un pastel sec, qui communique directement avec le texte d'à côté en y répondant et en le complétant. Nous nous intéresserons aux stratégies artistiques assurant les correspondances, les analogies et l'union de ces deux composantes principales – texte et image, dont l'ensemble fonde l'imaginaire texto-scriptural.

Nous analysons dans ce qui suit les « images-poèmes » du point de vue thématique/symbolique (cf. l'instance de l'imagination), en nous appuyant sur les outils d'analyse sémantique (cf. la théorie de la médiation) et musicale (cf. l'harmonie auditive liée au genre de la poésie). Nous diviserons l'ensemble des poèmes de la poétesse en groupes thématiques fondés sur l'univers imaginaire de Louise Dupré et d'Anouk Van Renterghem, tout en suivant l'axe temporel/évolutif. Nous allons voir si ces groupes évoluent ou restent constants.

2. Prolégomènes à l'analyse

Commençons par nous pencher sur l'instance de l'Absolu du philosophe Schelling, qui nous a aidée à comprendre les termes clés de l'écriture/peinture en question – poésie, art, génie, nature, Dieu. Le poème en tant qu'œuvre d'art présente un Absolu dans un particulier. Un poème, ou un tableau, est un art manifesté par des idées établies grâce à la force créatrice de l'artiste et du génie. Les idées, en tant que médiatrices de l'Absolu contenues dans les mots du langage poétique, et les images captées par les couleurs, projettent l'univers, dont la perception exige qu'on le regarde d'une manière double – comme absolument Un « puisque toutes les différences sont réunies en lui et comme ce qui demeure dans la multitude du particulier (du langage), comme sa forme absolue » (Schelling 1927 : 28).

[1] Le recueil ne contient pas de numérotage, que nous ajoutons pour faciliter l'analyse.

Le principe de l'Absolu en question nous aide à comprendre la nature innée de l'ambivalence dans *Carnet Ocre* de Louise Dupré, où les oppositions, les valorisations, le bien et le mal, le haut et le bas, les contrastes et les différences sont les composantes intégrantes des stratégies textuelles étudiées.

L'Absolu dans *Carnet Ocre*, en tant qu'œuvre d'art, ne peut être conçu que par la faculté qu'est *la phantaisie*, terme de Schelling, qui permet de saisir le divin – les « mots-idées », les « couleurs-images ». L'imaginaire, dans ce sens, devient le moyen qui permet à l'« artiste-poète » de se réaliser et au « lecteur-spectateur » de « comprendre comme il se doit l'œuvre d'art et sa matière, le monde des dieux » (Ibid. : 35). L'existence du divin dans l'œuvre de Louise Dupré et d'Anouk Van Renterghem est « indépendante et poétique » (Ibid.) dans un monde absolu, qui ne peut être imaginé et intuitionné réellement qu'en tant que monde créé par l'imaginaire – *la phantaisie*. La présence du divin dans l'œuvre analysée est indéniable. Car l'espace du divin, auquel l'« artiste-poète » attribue la signifiance, la totalité, l'universalité et l'infinité, demeure une « poussière éternelle » qui invite à dire, à écrire, à désigner, voire à « creuser à mains nues un passage dans la terre » (CO : 1).

Nous comprenons ainsi qu'un « poème-pastel » en tant qu'œuvre d'art est une totalité – un organisme semblable à la nature qui ne se fait pas par l'imitation, mais qui en revanche relève de la puissance de l'exploration créatrice. Nous en arrivons à l'idée de la liaison des arts et de la poésie en abordant la proximité entre la poésie de Louise Dupré, la peinture d'Anouk Van Renterghem et la musique. Cette approche artistique montrera l'interconnexion médiatique entre le poème et l'image, qui lie le pictural et le visuel au poétique et nous révèle toute l'étendue de la force imaginante des auteures.

3. Médiation picturale – Intermédiation : poésie et image

La naissance de la civilisation de l'image est liée à la société du vingtième siècle. À l'origine de cette r/évolution dans l'histoire de la culture se cache une série de perfectionnements techniques, dont les répercussions remettent en question certains aspects essentiels de la condition humaine. Le monde apparaît comme une image qui modèle notre rapport au réel. En 1960, Gusdorf parlait déjà d'une « civilisation de l'image » qui, pour lui, venait supplanter une « civilisation de l'écriture », elle-même victorieuse d'une « civilisation de la parole » (Gusdorf 2014 : 12-13). L'essayiste Susan Sontag affirme qu'il n'y a même aucune autre voie possible : « l'interprétation de la réalité s'est toujours faite par l'entremise d'images » (Sontag 1979 : 169), entretenant entre l'homme et son regard un rapport de dépendance auquel les philosophes auraient tenté, après Platon, de nous soustraire. Il semble qu'il y ait une obéissance à la loi de l'œil, le visuel étant une voie inévitable qui nous permettrait d'appréhender la réalité qui nous entoure. Une idée qui, par ailleurs, touche à l'existence du rapport entre le contenu mental (concept), le symbole (langage) et le référent (référence extralinguistique).

Du point de vue littéraire, c'est justement l'École de Liège (Groupe μ, 1977) qui a appliqué le modèle triangulaire, en mettant au centre le concept du Logos, qui sert

de médiateur entre l'Anthropos et le Cosmos. Ce sont le langage et le crayon pastel, sous leurs différents aspects, qui permettent de relier la poétesse et l'artiste aussi bien au monde qu'à leur propres pensées et sentiments et que nous allons analyser du point de vue triadique.

L'opposition fondamentale (« Anthropos » x « Cosmos ») et sa médiation marque le « Logos », en tant que « poème-pastel ». La médiation est opérée subjectivement, par le progrès de la description, dans le discours exposant. Elle relève donc de l'expression, de la façon dont elle est conçue et travaillée.

Le principe organisateur de la médiation est basé sur l'autonomie du contenu du poème, qui en fait un modèle réduit de l'univers – « OCRE » de Louise Dupré et d'Anouk Van Renterghem, qui menace d'« engloutir /dans le tremblement / de son silence » (CO : 25). L'apparition d'une telle « image/pastel », pour autant qu'elle soit puissante, efficace, « nous saisit, donc nous dessaisit » (Ibid. : 6) par la suite. Notre façon de voir est ensuite conditionnée par « une sorte de pré-visions » (Ibid. : 7). Tout à coup – que ce soit devant un pastel, ou devant un poème –, quelque chose surgit devant nous, quelque chose d'inattendu, opérant ainsi une brèche dans notre langage, dans les « pré-visions » et les stéréotypes de notre pensée. Effectivement, il y a quelque chose qui fait que soit nous laissons passer le mouvement opportun pour nous refermer dans une sorte « d'auto-censure du regard » (Ibid.) (par exemple si un détail frappe nos yeux, nous revenons directement au sens évident), soit les mots « pré-vus » nous manquent dans cette ouverture approfondissant notre expérience et nous demeurons muets : personne, pas même nous-mêmes, ne saura rien de ce qui se passe, « car une muette expérience (cet instant-là) ne fera jamais une véritable expérience (l'éventuelle sagesse ou science que l'on peut tirer de cet instant-là) » (Sontag 1979 : 7). Ou bien, comme dans le cas de Louise Dupré et d'Anouk Van Renterghem, nous tentons de trouver les mots malgré tout pour trouver les jeux de langage capables de s'accorder avec cette expérience à notre pensée. C'est tout le langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu, « telle une lave de syllabes/ dépossédée » (CO : 23). La rencontre avec ces images qui agissent par leur étrangeté visuelle enrichit ainsi la langue de nouvelles combinaisons, et la pensée, de nouvelles catégories. Un surgissement de telles images « met en question et remet en jeu tout un savoir, voire tout le savoir » (Ibid. : 7). Dans cette optique renouvelante, la succession de poèmes courts de six ou de sept vers et des pastels dans *Carnet* évoque un défilé de pensées qui avancent devant « un filet de lumière », ocrée, devant le projecteur du savoir humain douloureux – toute « offrande sans calcul / sans volonté d'absoudre / le sang de charnière » (CO : 5).

De telles « images-pastels » sont suffisamment fortes pour nous ébranler profondément. Car elles « font passer le voir au-dessus du savoir » (Didi-Huberman 2008 : 7), elles portent notre regard « à travers les trous / du temps, là, où la terre / recrache ses ossements » (CO : 23). Leur contemplation à la fois poétique (cf. poème) et plastique (cf. pastel ocré) peut provoquer un sentiment de pur abandon, d'enchantement, de ravissement, mais aussi d'inquiétude ou de terreur.

L'Ocre renforce ces effets ambivalents qui renvoient à l'idée de l'Absolu et de la totalité dans le recueil analysé. La couleur des images pastel du *Carnet* (cf. Logos), avec des nuances, allant des plus ou moins pâles aux plus ou moins foncées, tirant sur le brun, le jaune et le rouge, évoque immanquablement la Terre (cf. Cosmos), apportant une authenticité assez unique. Si l'Ocre sait créer l'harmonie, il sait aussi incarner la disharmonie, toutes deux liées à la Vie (cf. Anthropos) sur la Terre (cf. Cosmos). Il sait se faire autant apaisant et rassurant qu'inquiétant et angoissant. L'Ocre des pastels et des vers analysés invite aux voyages, aux contrées lointaines, tout en apportant une certaine sérénité à la question existentielle de la Vie.

En fait, l'Ocre présente une composante principale gérant tout l'ensemble du recueil. Cette instance englobe chaque unité du schème triangulaire de l'univers poétique et plastique du *Carnet*. L'Ocre dans ce sens devient la conjecture du Logos, du Sujet et de la Terre (voir Figure 1).

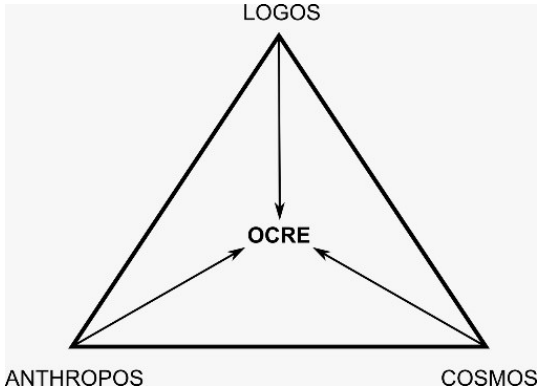

Figure 1. L'Ocre, le Logos, l'Anthropos et le Cosmos

Divisons maintenant l'univers scriptural et pictural du « Carnet-Ocre-Logos » en deux branches intégrantes de l'univers poétique du *Carnet* – « Ocre-Terre » et « Ocre-Sujet lyrique ». Leur principe organisateur réside dans les principes bachelardiens de la poétique dynamique – d'un « contre », et d'un « dans » liés à la Terre, de la poétique verticale de l'Air, de la poétique pluri-élémentaire, qui aboutissent à un savoir général, accompagné d'une prise sur les choses du réel.

Carnet, en tant que journal personnel, traduit par l'intermédiaire de ses images poétiques et des pastels l'intimité subjectivisante du sujet lyrique et du sujet artiste.

C'est parce que le centre de la matière est ainsi devenu un centre-Ocre d'intérêt qu'il entre dans le règne des valeurs que nous souhaitons souligner dans la présente analyse. Une tâche difficile car notre imagination se confie, dans cette plongée dans l'infini de la substance ocrée imaginée, aux impressions les plus mal fondées. C'est pourquoi de telles images peuvent passer pour illusoires. Nous suivons pourtant la perspective de ces illusions. Nous allons montrer comment ces images nous permettent de cerner l'intimité des substances.

4. Image/Poème – Anthropos – Cosmos

Concentrons-nous maintenant sur l'instance clé de l'Image, qui permettra de la saisir et de la situer conjointement par rapport aux deux mondes qui la nourrissent, soit au verbal et au visuel, soit à l'Anthropos confronté au Cosmos.

L'image présente un produit de l'activité imaginative, qui se manifeste, selon C.G. Jung, « à la conscience de manière plus ou moins subite, comme une vision » (Jung 1950 : 453). Son caractère psychologique renvoie à une représentation imaginative « qui ne prend jamais la place du réel ; le sujet la distingue toujours du réel sensoriel parce qu'il la perçoit en tant qu'image «interne» » (Ibid.). L'image interne (cf. « Anthropos ») dépasse, suivant notre opinion, les frontières intérieures ou extérieures du Cosmos, aboutissant ainsi à une forme absolue, supra-sensorielle, qu'on ne peut interpréter exclusivement ni par le conscient, ni par l'inconscient, pris séparément. En fait, c'est « uniquement en tenant compte de leur rapport réciproque » (Ibid. : 454) que l'image trouve sa forme linguistique, tirée du Logos partagé dans l'œuvre analysée, entre le visuel et le verbal. Cette nouvelle réalité imaginée se voit attribuer une double source en tant que produit d'éléments appartenant à des mondes à la fois conjoints et opposés (cf. Anthropos x Cosmos). L'ensemble des images formant le recueil étudié reflète en quelque sorte ce qui revient aux pressions du milieu matériel de l'environnement culturel et social (cf. l'univers du Cosmos).[2]

Les images poétiques et les pastels s'intègrent dans le monde de l'écriture où ils surgissent, ils opèrent et se transforment en incessantes métamorphoses. La production imaginative relève non seulement de l'analogie renvoyant au signe – « désignation abrégée et arbitraire de la chose à désigner » (Burgos 1982 : 1983) – mais de plus elle relève de l'identité ; l'image étant la formulation absolue d'une réalité absente de laquelle elle est inséparable et avec laquelle elle prend sens. Notre tâche de « poéticien » consiste en un regroupement et un remplissement des forces actualisées dans une écriture fondée sur les effets artistiques. Une telle approche tend à capter ce devenir génétique du texte, « où se vit et vit l'actualité du poème (cf. Logos), et du principe intemporel où saisir sa cohérence et renouveler les modes d'appréhension de ses virtualités » (Ibid. : 83 ; cf. Anthropos x Cosmos) qui conditionnent les façons de l'habiter.

C'est justement le rapport entre les arts et la poésie qui renforce, croyons-nous, le devenir génétique du texte poétique dans sa cohérence. Le procès de l'écriture se rapproche d'une certaine manière de la technique de la peinture du pastel sec.

En fait, la technique des pastels secs et celle de la création poétique, malgré la spécificité des deux disciplines, partagent plus de points en commun que ce que l'on pourrait croire. La chercheuse franco-allemande Bettina Thiers souligne, dans son essai éponyme sur les rapports entre histoire de l'art et littérature, le fondement des processus créateurs, à l'image de ceux qui se manifestent dans *Carnet* – « penser l'image, voir le texte » (Thiers 2020). Il a fallu et il faut toujours trouver d'autres manières de dire le monde, de créer des images. D'où la nécessité pour le sujet créateur

[2] Cf. les travaux de Jean Piaget et sa *Formation du symbole chez l'enfant* (1945).

dans *Carnet* de dire et d'écrire. Et comme l'a affirmé Alix Cléo Roubaud, la femme de Jacques Roubaud, « cela passe par l'analogie » (Roubaud 1984 : 186).

Explorons de telles analogies, constitutives des procédés de la création « inter-médiatisante » de *Carnet* et qui établissent les rapports réciproques d'une manière partiellement intuitive. N'est-il pas premièrement indispensable d'expérimenter, d'interroger le processus de création lui-même ? L'« inter-médiation » artistique devient ainsi un outil de création que nous pouvons appliquer même en tant que mode de réception, de compréhension de l'œuvre a posteriori.

La poésie, de même que la technique du pastel sec, dépassent le simple coloriage, tantôt par les mots, tantôt par les pastels. Le véritable travail du peintre/poète se situe au niveau du modelé. Il sait donner du volume et de la présence au sujet à l'aide de la couleur et des valeurs. Les deux artistes savent maîtriser et harmoniser les couleurs et les mots. Les deux composantes artistiques du *Carnet* trouvent des harmonies qui fonctionnent instinctivement en fonction du sujet « Ocre » que les créatrices souhaitent traiter (cf. « Ocre-poète/peintre » et « Ocre-Terre »). L'harmonie semble être conditionnée par le bon usage du cercle chromatique, qui s'inscrit non seulement par son niveau analogique et combinatoire dans la logique du fonctionnement des pastels, mais aussi dans la logique de la grille médiatisante de la poétique interne des vers.

Ce système présente l'enchaînement des couleurs, unités poétiques et symboliques, primaires, secondaires et tertiaires, autour d'un cercle (« Logos » – pastel/poème). L'harmonie du cercle chromatique en général a été étudiée de tous temps par les arts.

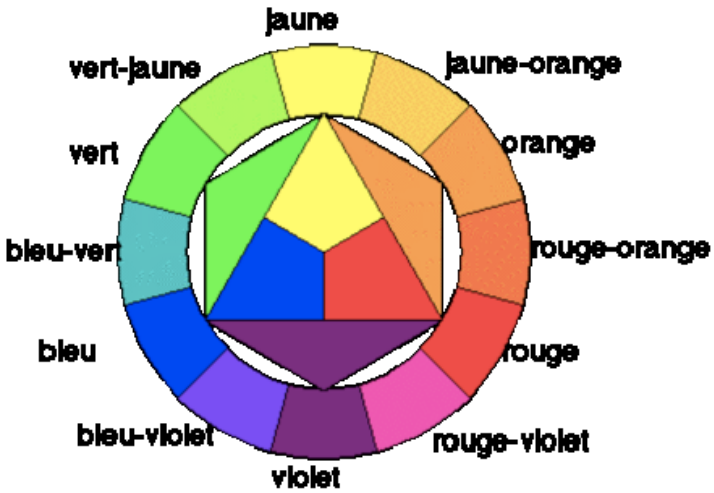

Figure 2. La roue chromatique source: <https://www.superprof.fr/ressources/art-loisir/arts-menagers/cours-arts3/seconde-pro-arts3/methode-artistique-coloris.html>, consulté le 22/09/2020

Adoptons la roue chromatique (Figure 2), dont les couleurs représentées changent selon la logique additive et soustractive (les couleurs primaires deviennent les couleurs secondaires et inversement). Afin de ne pas les mélanger, nous plaçons au centre ce que donne le mélange des trois couleurs primaires : blanc en synthèse additive (cf. la lumière), noir en synthèse soustractive (cf. la matièreDans cette optique chromatique, si nous attribuons au centre de la roue, de l'univers, du « logos », l'instance médiatisée et médiatisante, marquée sémantiquement « OCRE » en tant que « couleur/sémème » primaire, leur mélange, en synthèse soit additive soit soustractive, nous donne un outil d'analyse de *Carnet*.

Le chromatrope d'Ocre prédéfinit en quelque sorte la composition du poème en s'appuyant sur les opérations de l'analogie et de la variation (cf. les familles de sèmes « Ocre » orchestrés par la poétique terrestre) et du pastel (cf. les combinaisons de couleurs du spectre « Ocre » – le jaune, l'orange, le rouge et leurs inter-combinaisons secondaires – le jaune-orange, l'orange-rouge).

Nous croyons que le nombre des couleurs primaires et secondaires reconnues dans les pastels renvoie au nombre des sèmes « ocrés » poétiques et terrestres. Il y aurait donc une relation entre les nombres de sous-couleurs et les sèmes.

Quant au rôle du blanc et du noir, le blanc est lié à la lumière, le noir à la matière. La lumière est liée aux valeurs axiologiques du principe céleste, du bien ; la matière du mal à la poétique du dur, de la révolte, de la douleur, de la résistance, de la fureur – la Terre. Mais c'est sous le règne de l'imagination créatrice que les analogies de base sont actualisées, renouvelées, enrichies de nouvelles variations.

Accédons maintenant à l'analyse de la quête de la voix créatrice du sujet lyrique et artistique divisée en trois parties – la période avant la découverte, la période de la découverte et la période après la découverte. Nous allons présenter la composition générale du recueil, de même que les particularités générales des pastels. Chaque analyse des poèmes – relatant la quête de la voix créatrice et l'appropriation de la Terre par le sujet lyrique – va aborder la composition des vers commandée par la poétique principale de la « Terre-Ocre », et l'étude de la composition des « chromes-Ocres » dans les pastels, tout en se concentrant sur la communication de ces deux matières graphique et visuelle. Commençons par l'observation générale.

Carnet est un recueil qui n'a pas de numérotation de pages. Cette absence renvoie à la forme du journal personnel – carnet. Les poèmes en vers libres sont organisés selon les principes de la poétique que nous appelons « terrestre-ocrée ». Ce principe même gère le regroupement par deux des poèmes qui se succèdent. La poétique définie dans le premier poème prévoit la logique poétique du poème suivant. Les poèmes méditatifs sont ainsi toujours formés par les deux parties et deux pastels. Le premier ensemble de six ou sept vers annonce toujours le thème poétique porteur, lié à l'instance de l'Ocre, et en même temps s'inscrit dans le développement de l'ensemble du recueil. Le balisage des sèmes intégrants du sémème « Ocre » forme une base qui est ensuite reprise dans le poème suivant. Au total, il y a dix doublets, le quatrième poème étant spécial. Celui-ci n'est formé que par une séquence poétique typique de six vers, riche en images ocrées et s'étendant sur le pastel de deux pages,

méritant ainsi notre attention. Quant au nombre de vers, nous remarquons trois septains et sept sizains. Le nombre de syllabes dans les vers change avec chaque poème, ce qui renvoie au vers libre et à la forme libérée du *Carnet* en tant que journal personnel.

En ce qui concerne la trame évolutive des actions et l'évolution du journal intime de *Carnet Ocre*, nous y reconnaissons une évolution de l'histoire de la transformation subjective du Sujet poétique artistique. Cette trame relate la quête de la voix poétique, accompagnée de la médiation sur la dureté de la vie sur la Terre. La quête est accompagnée par la méditation de la vie sur la Terre. La structure du *Carnet* correspond à cette composition de la quête – il s'agit des doublets – qui commence par la mission du sujet poétique : trouver sa voix, dire, écrire. Ainsi, chacune de ses doubles zones poétiques et artistiques est gérée par le sémème principal « dire-écrire » du « Logos-Ocre-Carnet » englobant le « sujet-créateur-Ocre », et la « Terre-Cosmos-Ocre ». Le rôle du pastel est de renforcer l'analogie et la combinaison principale, mettant en relief le message poétique, incarnant le sémème du « sujet-créateur-Ocre ». Il sert de support au sujet lyrique.

La structure du *Carnet* est encore plus riche. Au nom de l'analogie et de la nouveauté, chaque doublet définit la tâche principale du sujet lyrique – « dire/écrire » l'Ocre de la Terre. Cette configuration initiale des sèmes renvoyant à la mission et la quête du « sujet-créateur » gère l'orchestration suivante des sèmes secondaires selon les principes des poétiques bachelardiennes – de l'imagination dynamique et intime du *dans* et du *contre* la « Terre-Ocre ».

L'évolution de la relation subjective entre « l'Ocre » et le Sujet définit l'intrigue poétique. Nous pouvons la caractériser par une valorisation négative du sémème « dureté /douleur », marquant le sujet assujetti à la « Terre- Ocre-Mère-Dureté ». Le point culminant, à la moitié du recueil, tout en pastel, marque la découverte de la source éternelle de la voix créatrice, en tant que principe suprême de la Création de l'Homme sur la Terre. Le sujet lyrique peut ainsi se proclamer clairement en appréciant la vie sur la Terre. Le mal initial (cf. le sémème « dureté/douleur ») finit par se pencher sur le bien. L'idée de l'unité de l'Absolu s'y reflète. Le message est clair – la vie menacée par la mort, par la dureté de la Terre x l'audace de la vie, de vivre. L'équilibre cosmique est assuré.

L'incorporation chromatique des pastels (cf. le cercle chromatique) dans le recueil renforce la portée de l'instance clé de l'Ocre, liée à la poétique de la Terre bachelardienne. Effectivement, si nous imaginons une matière, si nous méditons sur elle, comme le font Louise Dupré ou Anouk Van Renterghem, elle devient « l'image d'une intimité » (Bachelard 2010 : 10). L'imagination fait d'une substance une valeur. Les images de la forme et de la couleur (cf. les pastels) et les images matérielles transcendent les sensations. Ces images s'inscrivent dans une affectivité plus profonde et pour cela elles s'enracinent dans notre mémoire et notre cœur. Car elles « substantialisent un intérêt » (Ibid.). Cette substantialisation condense les pastels de même que les images poétiques analysées qui semblent à première vue si variées, nées souvent de sensations si éloignées de la réalité présente, qu'il semble

que tout un univers sensible soit en puissance dans la matière imaginée. L'ancien dualisme « cosmos/microcosmos », de l'univers et de l'homme, ne suffit plus pour rendre toute la dialectique des images touchant le monde extérieur. C'est bien d'un « ultracosmos » et d'un « ultramicrocosmos » (Ibid. : 11) qu'il s'agit dans les pastels d'Anouk Van Renterghem. Nous y rêvons au-delà du monde et en deçà des réalités humaines les mieux définies. Passionnée par les textes, l'artiste met sa polyvalence au service de ses émotions pour nous faire partager sa lecture personnelle des poèmes de Louise Dupré. Les pastels combinent corps, décors, poussières, lumières, voyages et enracinements à partir de la notion clé « Ocre » et de la poétique terrestre des poèmes. La forme est spéciale car, du point de vue artistique, elle combine les couleurs primaires et secondaires du cercle « Ocre » ; du point de vue poétique et imaginatif, la forme copie la double structure de « l'ultracosmos » comme lié à l'Anthropos et représentant la silhouette humaine – le corps ou ses parties individuelles, ou les hommes en groupes – dans laquelle le Cosmos est inséré. L'idée du « dans » de la poétique de la Terre marque également la structure artistique des pastels. La relation gérant la structuration des « ultra/micro-cosmos » des pastels est du type « pars pro toto » (cf. les parties du corps x le corps de « l'ultra-cosmos » humain), le Cosmos étant soit l'ensemble des couleurs chromatiques soigneusement combinées dans leur « ultracosmos » anthropomorphe, soit les représentations concrètes terrestres – des paysages, des villes, des maisons, la nature. À titre d'exemple, mentionnons les pastels suivants :

Le Cosmos « Paysages terrestres », représentés par les arbres, le sol, le bois – inclus dans l'Anthropos – les mains suppliant (Figure 3) :

Figure 3. Les mains suppliant (d'après CO : 3)

Le Cosmos « Paysage maritime » – la côte, l'océan, le port lointain, les nuages – dans l'Anthropos des jambes en marche (Figure 4) :

Figure 4. Les pas maritimes (d'après CO : 5)

Le Cosmos, constitué de la composition des couleurs chromatiques, dans l'Anthropos, d'une femme enceinte et d'un homme caressant son ventre (Figure 5) :

Figure 5. Le couple et la vie naissante (d'après CO : 15)

Le Cosmos – la composition des couleurs chromatiques – dans l'Anthropos – le crâne (Figure 6) :

Figure 6. Le crâne (d'après CO : 23)

Le Cosmos – l'ossature d'une église – dans l'Anthropos – le profil humain criant (Figure 7) :

Figure 7. Le cri (d'après CO : 25)

Le Cosmos – la ville avec ses gratte-ciels – dans l'Anthropos de la silhouette masculine (Figure 8) :

Figure 8. La silhouette citadine (d'après CO : 27)

Le Cosmos – le paysage égyptien – dans l'Anthropos – le groupe des businessmans (Figure 9) :

Figure 9. Les hommes de commerce et l'histoire (d'après CO : 7)

Le Cosmos peut même être incarné par une combinaison aux tons sombres. Tel est le cas du paysage urbain abandonné avec la rivière et son promeneur solitaire (Figure 10).

Figure 10. La main sombre (d'après CO : 33)

Enfin, mentionnons un pastel où le Cosmos est constitué par le ciel et des oies en vol, enserrés dans la reprise de la figure d'un garçon et de son cerf-volant (Figure 11). L'« ultracosmos » combine cette fois-ci l'Anthropos mais aussi le Cosmos – où le ciel et les oies en forme de cerfs-volants évoquent le dynamisme ascensionnel du vol attribué à la poétique aérienne. Cet exemple relève donc de la poétique aérienne, tout en gardant les couleurs intégrantes de l'Ocre porteur.

Figure 11. L'enfant et les cerfs-volants (d'après CO : 19)

Le pastel en tant que forme de Logos est ainsi constitué par l'Anthropos (cf. le/s corps ou ses parties), qui assume le Cosmos sous une forme naturelle (cf. paysages divers, océan, nuages, bois, arbres) ou sous une forme combinée « Cosmos/Anthropos » – « ville/homme » solitaires, où l'ultracosmos est formé par des composantes humaines réunissant des cerfs-volants et un garçon (cf. l'Anthropos/Cosmos).

Accédons maintenant à l'analyse poétique de la quête de la voix absolue de la vie sur la Terre. Cette mission est marquée par la phase de « pré-découverte » où le sujet lyrique bouleversé est confronté à la dureté, à l'hostilité de la Terre ; par le point culminant du neuvième poème où le sujet lyrique atteint le principe terrestre absolu ; et par la phase « après-découverte » où le sujet se rend compte peu à peu de la valeur vitale liée à la vie terrestre, quoiqu'elle soit si dure.

Dans le cadre de notre analyse, nous ne travaillerons que sur les poèmes dont la structure représente le mieux les stratégies poétiques et artistiques du recueil analysé. Commençons par le premier doublet emblématique, où se trouve définie, avec le premier vers, la mission du sujet lyrique invoqué par la Terre.

1ère Phase – la pré-découverte
Ocre – « dire/écrire »

Ocre, je dis ocre, j'écris ocre
comme pour creuser à mains nues
un passage dans la terre
jusqu'aux âmes qui sommeillent
au creux de leur poussière éternelle (CO : 1)

Figure 12. La silhouette terrienne (d'après CO : 1)

Observation générale

Le sujet lyrique se situe dans l'univers poétique. Il définit sa mission créatrice – dire, écrire « Ocre » – qui le pousse à la quête méditative suivante (cf. vers 1). Le sujet

lyrique éveillé se rend compte de l'importance liée à cette obligation, d'où les cinq vers suivants, gérés par la médiation poétique de la Terre.

Du point de vue formel, les vers du premier poème sont condensés et composés de groupes rythmiques binaires, en dépendance avec la synérèse et la diérèse. Le nombre constant des syllabes est coupé immédiatement dans le dernier vers transitif, qui n'est formé que par une unité poétique marquée « é-ter-ne/l », évoquant ainsi l'idée du sommeil éternel au creux de la Terre et le retour à la mère. Parmi les particularités prosodiques, notons l'accumulation des vibrantes [ʁ], renforçant la poétique terrestre – la vocation créatrice : « [ʒe**kʁ**i-ɔ**kʁ**] », – la résistance et la dureté de la Terre – « [pu : **ʁ**] [**kʁø**ze] [tɛ : **ʁ**] [**kʁø**] [lœ :**ʁ** pusjɛ : **ʁ**] ».

Analyse « inter-médiatisante »

Cette analyse propose l'observation de la relation entre le texte poétique et le pastel. Évidemment, le pastel renforce le poème.

La forme du pastel rappelle une silhouette humaine, la tête, le buste, les mains et le corps du sujet lyrique. Sur cette silhouette de base, la poétique chromatique de l'Ocre subjective est matérialisée : le sujet lyrique est confronté à l'hostilité, à la résistance et à l'intimité de la « Terre-Ocre », d'où les couleurs ocrées foncées relevant du noir de la matière de la Terre. En revanche, la valorisation du bien est liée aux zones blanches : l'ovale aux ocrés clair évoque la tête du sujet lyrique qui vient de se rendre compte de sa mission créatrice ; les deux « lentilles blanches » suivantes rappellent un fœtus désignant le germe de la vocation poétique – « dire/écrire » l'Ocre, la force vitale de la Terre. C'est, par ailleurs, l'imagination de la Terre qui se reflète dans cette zone et qui attire l'artiste jusqu'au « principe de ses germes » (Bachelard 2010 : 11).

Essayons maintenant de récrire la configuration du poème dans le tableau suivant, où nous nous concentrons sur les unités poétiques ; leur appartenance aux univers « Anthropos/Logos/Cosmos » ; la stratégie textuelle qui marque la relation phrastique ; la composition chromatique des couleurs de la palette d'« Ocre » ; et enfin la poétique principale gérant la composition des sèmes, des images terrestres (Tableau 1).

Unité	Anthropos/ Cosmos	Action	Opération/relation	Chrome/ image	Poétique
Ocre	A/C	« Dire, écrire »	Superposition	« Tête » Jaune/blanc	Terre/Ocre/création
Ocre	A	-	« Comme » - analogie	Fœtus	Terre/Ocre/création
Mains	A	« Creuser »	Façon « nues » qualité (-)	« Mains » Orange/ foncé	Terre résistance hostilité

Passage Terre	C	-	Location « DANS » But	Passage/ corps Foncé 2nd degré Paysage-arbre, rocher Maison	Terre résistance
Âmes	A	« Sommeiller »	« Jusqu'aux » Location « qui » Attribution, Détermination	Corps Foncé « Orange – noir » Noir	Terre repos fureur
Creux Poussière	C		« au » Location « DANS » « leur » Attribution, Détermination « de » Détermination, location	Terre pierres	Terre-néant Pétrification Mort-repos
Poussière Éternelle				Noir Terre pierre	

Tableau 1. Composition sémantique

Examinons de plus près la poétique terrestre en tant que principe organisateur de tout le recueil.

Dès le premier vers, le sujet lyrique prend la parole en confiant sa vocation de dire et d'écrire l'Ocre, la Terre. À partir du premier vers, l'Ocre en tant que Terre se révèle comme une invitation à modeler, à formuler, lorsque les sens poétiques jouissent des premières impulsions constructrices, rêvant à la création d'œuvres qui nous ramèneraient à un monde émerveillant. La poésie et la peinture sont un moyen d'y parvenir. Il n'y qu'à « écrire l'œuvre peinte » (Bachelard 2004 : 95), il n'y a qu'à écrire l'Ocre. La plume à la main, le sujet lyrique retrouve « les pouvoirs de la jeunesse », il revit « ces pouvoirs comme ils étaient, […] avec leurs joies rapides, schématiques » (Ibid.). Par le biais de la poésie et de l'art, tous les arts sont nôtres. Une belle image bien éclairée, sonnant dans le juste accord des sèmes symboliques, et voilà une substance. Le sujet lyrique veut « parler, écrire ! Dire, raconter ! Inventer le passé ! Se souvenir la plume à la main, avec un souci avoué, évident de *bien écrire*, de *composer*, d'*embellir* » (Ibid. : 95). D'autant plus que l'Ocre terrien incarne un adversaire à conquérir, qui invite le sujet lyrique à « creuser un passage dans la Terre ». Nous y rencontrons l'une des nombreuses images terrestres du recueil analysé, animant la dialectique du dur et du mou (Ibid. : 24), par lesquelles nous assistons à « l'intimité des substances » (Ibid. : 23). Dur est le premier qualificatif que reçoit la résistance de la « Terre-Ocre », la première existence dynamique du monde résistant. Cette

connaissance dynamique de la matière et des valeurs dynamiques du sujet lyrique donne une coordination aux violences que la volonté individuelle du sujet lyrique et artistique exerce contre la matière dure de la « Terre-Ocre ». C'est dans ce travail dynamique excité par l'Ocre hostile que le sujet prend conscience de ses propres puissances dynamiques, de leurs variétés, de leurs contradictions. La « Terre-Ocre » nous promeut hors de l'être statique, hors de l'être. Nous sommes dès lors réveillés. Le sujet lyrique aux « mains nues » n'est plus seul, il a un adversaire de taille, il a comme destin de « creuser un passage vers la Terre-Mère », relevant l'autre facette de la dialectique de la poétique de la Terre – « volonté » x « repos », sensible dans la continuation poétique du premier doublet du *Carnet* :

Spectres coincés sous le roc
Fantômes que j'implore
à genoux
les doigts enfoncés dans le sol
aveugle et sourd
à notre douleur (CO : 3-4)

Ce sizain complète le doublet précédent « Ocre-Dire/écrire » par la séquence « Ocre/implorer ». Le nombre des syllabes dans les vers diminue et les vers libres se rapprochent par l'assonance [**ʁok/oʁ/ol**], [n**u**/s**uʁ/dulœ : ʁ**] – cf. les vers 2, 4, 5 –, ce qui a pour effet le renforcement de l'état désespéré du sujet lyrique confronté à la force ambivalente de l'« Ocre-Terre » – « à genoux » traduit l'infériorité de la position du sujet implorant par rapport à son adversaire, la Terre, « aveugle, sourd[e] », indifférente à la douleur humaine. La poétique gérant ce sizain est celle de la Terre de résistance, d'hostilité et du « dans/sous ».

La composition du pastel (voir *supra* Figure 3) réutilise « les mains nues » du sizain précédent qui traduisent la prière du sujet à genoux, implorant les âmes mortes dont la présence est reprise dans le sizain présent. Cette variation et son réemploi renvoient à la structure répétitive de la composition du *Carnet*. Le sujet lyrique réalise son plan dynamique souterrain – « creuser à mains nues le passage vers les âmes mortes » – en enfonçant maintenant la Terre sous la forme du « sol-Ocre ». L'activité d'enfoncer évoque la force, et la rage du sujet lyrique qui veut pénétrer ce roc adversaire sous lequel les âmes mortes « coincées » deviennent des apparitions surnaturelles – les « spectres » et « fantômes ». Comme si le sujet lyrique voulait invoquer et libérer les morts bloqués, « coincés » qui incarnent, pour lui, le principe ambivalent du bien et du mal absolus. Le terme « coincés » traduit en même temps la valeur du repos éternel souterrain. Le caractère hostile et « humain » du sol dur traduit son caractère – « aveugle et sourd à notre douleur ». Or, cette image hostile va changer.

Toutes ces images résistantes portent la marque des ambivalences de l'aide et de l'obstacle. Elles sont des êtres à maîtriser, qui nous donnent l'être de notre maîtrise, l'être de notre énergie. Le sujet lyrique vise à se rendre à la « Terre-Mère » qui règne dans sa cavité souterraine et qui garde les âmes mortes.

Faut-il s'étonner que la matière de la « Terre-Ocre » attire son sujet, adversaire et enfant à la fois, vers les profondeurs de sa petitesse, à l'intérieur de son « creux », jusqu'au principe de ses germes, « âmes mortes » au repos éternel auprès de la « Terre-Mère » ? Le creux, devenu un centre d'intérêt, entre ainsi dans le règne des valeurs.

Les images de l'intérieur du creux conduisent à une « intimité des substances » qui nous invite à rêver d'un repos de l'être, enraciné, qui permet de définir l'être par le repos, par la substance comme « émergence et dynamique » (Bachelard 2010 : 11).

Le repos est dominé par des forces involutives, qui nous donnent une image de repliement, d'enroulement sur soi-même, d'un corps qui devient objet pour lui-même. *Carnet* nous offre ainsi une imagerie de cette involution.

Les images de l'enracinement et du refuge nous conseillent un même mouvement vers les sources du repos. « La maison, le ventre, la caverne portent la même grande marque du retour à la mère » (Ibid. : 12). Elles visent toutes « l'absolu des puissances nocturnes souterraines » (Ibid.). L'Absolu guide cette recherche souterraine qui deviendra « un idéal du repos » (Ibid.) consolant le sujet lyrique :

> Et j'apprends à bercer
> les fossiles
> en implorant une tendresse
> pour me consoler
> car la terre reprend tout
> après avoir tout donné (CO : 15-16)

Ce sizain prévoit la réconciliation du sujet lyrique avec la « Terre-Ocre », après qu'il s'est rendu compte de son caractère ambivalent d'Absolu. Le nombre de syllabes des vers reste plus stable et seuls les vers 2 et 4 sont moins riches en syllabes, ce qui met en relief les unités poétiques décisives – [fosil], [pu : ɩ̃ m kõsole] – où le sujet lyrique rencontre les morts et trouve du réconfort. L'assonance en [e] à la fin des vers 1, 3 et 6 rassemble les sèmes actionnels du sémème « terre-mère » du bien – [berce], [kõsole], [done].

Ces vers se rapprochent d'une leçon et d'une méditation subjectives. Le sujet lyrique s'enfonce au royaume des morts (cf. « les fossiles ») où il retrouve la « Terre-Mère », d'où les émotions chaleureuses d'« une tendresse » qui l'aide à trouver l'espoir, à le « consoler ». La vérité est incontestable – la « Terre-Mère » accueille les morts dormant en son creux. L'échange énergétique est rassuré : la Terre engloutit « tout après avoir tout donné ». L'image relève du complexe de Jonas, de la « Mort maternelle » (Bachelard 2010 : 200). Effectivement, la scène de l'échange énergétique – « donner/reprendre » – traduit une image d'ensevelissement, d'intimité mystérieuse, riche en puissance affective, reliant les images extérieures (cf. « reprendre ») et les images de l'intimité terrestre (cf. « donner »). Nous y reconnaissons une équivalence de la vie et de la mort. La « Terre-Mère » fait renaître le sujet lyrique enfoncé au « creux-royaume » souterrain.

Le sujet lyrique vient de recommencer une nouvelle vie et s'approche du point culminant de sa quête, quand il atteint la « sagesse millénaire » (Figure 13) :

Ocre, jaune, chevaux
abandonnés à la sagesse
des cavernes
Ocre des images millénaires
qui ont pu malgré tout
traverser les murs de la honte (CO : 16-17)

Figure 13. Le Cosmos (d'après CO : 16-17)

Ce sizain se rapproche par son nombre de syllabes des vers d'une séquence prosaïsée qui, grâce à ce ton et à la structure saturés, présente une transition poétique et créatrice, travaillée sur tout un pastel s'étendant sur les deux pages. C'est la richesse imaginative des images et la complexité du pastel de deux pages qui marquent l'idée de la découverte de la voix créatrice. « L'ultracosmos » évoque une scène de renaissance du sujet lyrique au cœur terrestre, éclairé par la lumière du bien de la sagesse transmise. Ce pastel fait travailler le jeu des lumières sur le fond ocré foncé qui renforce l'idée de la procréation créatrice.

Effectivement, sitôt que le sujet lyrique pénètre au royaume des morts, le jaune l'envahit. Le jaune étant la couleur primaire du cercle chromatique de l'Ocre, son apparition dans le poème souligne la transmission de la sagesse terrestre, souterraine (cf. « des cavernes »). Le sujet lyrique s'y abreuve à partir des « images millénaires » qui ont réussi à résister, au nom de la poétique terrestre, à la honte des vivants, « chevaux abandonnés », privés de cette connaissance du vrai et du bien, fondée sur la raison et sur l'expérience du sujet lyrique.

2ème Phase « après-découverte »

Avec la résurrection du sujet lyrique commence l'autre période de la constitution de la voix poétique tentée par la fausseté de la vie sur la Terre, qui fait parler cette fois-ci la poétique ascensionnelle aérienne :

Il faut parfois se distraire
lever le tête
vers la bienveillance du ciel
feux de paille, artifices
petites bombes
conçues pour faire éclater
le cercle de l'œil (CO : 19-20)

C'est le type de strophe (un septain) et la poétique aérienne qui distinguent ce poème dans l'ensemble du *Carnet.* Le style prosaïsé du poème traduit l'entrée du sujet lyrique dans la nouvelle étape de l'appropriation de la sagesse millénaire de

« l'Ocre-Terre ». Comme si le sujet lyrique avait besoin de plus de mots pour dire et écrire l'Ocre qui constitue sur le pastel la scène dynamique d'un garçon lançant des cerfs-volants (voir *supra* Figure 11 et « l'ultracosmos » – « Anthropos/Cosmos »). L'incorporation des oies noires dans « l'ultracosmos » présent mérite toute notre attention. Nous avons affaire à une scène qui traduit la dynamique de vol aérien du mal. C'est dans le règne de l'imagination que le vol « doit créer sa propre couleur » (Bachelard 1994 : 80). Nous nous apercevrons ainsi que l'oiseau imaginaire, l'oiseau qui vole dans le pastel, est de couleur noire : « il descend » (Ibid.) vers l'Ocre absolu.

Le fait que le sujet lyrique lève la tête agit sur l'axe ascensionnel en haut vers le ciel. Transformé en « cerf-volant », il entreprend l'aventure volatile aérienne de la montée malheureuse et de la chute. Nous devrions ainsi nous méfier du caractère trompeur de « la bienveillance du ciel » qui ne perdurerait pas. En tant que « paille », elle se fait consumer de façon très rapide par le feu « salubre » de l'Ocre souterrain absorbant « le mauvais air » faux, artificiel, les « artifices, petites bombes » (CO : 19) trompeuses, conçues pour faire éclater et tomber le sujet lyrique, ce qui traduit le vertige et le malaise de l'ascension aérienne fausse et alourdissante.

C'est en fait au cœur de la « Terre-mère » que le sujet lyrique trouve du réel réconfort et sa parole. Il ne se laisse pas dérouter et continue progressivement son chemin vers le royaume de l'Ocre terrestre (voir Figure 14).

Mais je continue pas à pas
de descendre
vers les paysages
volés à la lumière
j'appartiens à la terre
et j'écris (CO : 33-4)

Figure 14. Les pas (d'après CO : 33)

L'assonance en [ɛʁ] – [lymj**ɛ** :ʁ], [tɛ :ʁ] – des deux derniers vers traduit la constitution finale de la voix poétique et créatrice, renforcée par le style prosaïsé. La dynamique

ascensionnelle (cf. « vol x descendre ») accompagne l'achèvement poétique de la quête créatrice du *Carnet*.

Tombé sur la Terre, après l'aventure du vol alourdissant et trompeur, le sujet lyrique ne cède pas malgré les obstacles, rencontrés et dépassés lors de la quête, mais continue, « pas à pas », à descendre vers son centre d'intérêt, vers son centre de vocation créatrice, rayonnante de lumière volée au faux ciel, – la « Terre-Ocre ». Car le sujet lyrique est terrien, il est uni à la « Terre-Mère » souterraine. La mission créatrice est accomplie.

Conclusion

Nous sommes ainsi arrivée à la fin de notre analyse médiatisante et poétique. Nous avons d'abord éclairé les termes clé qui nous ont aidée à définir des moyens d'observation poétique et artistique. L'Absolu, l'imagination, l'image, l'originalité, la médiation, le triangle, le cercle chromatique et l'ambivalence s'inscrivent ainsi dans la logique du fonctionnement des textes et des pastels analysés. Nous avons souligné la parenté pluri-artistique – pastel/poème – qui nous a permis de découvrir la logique soustractive et additive des moyens poétiques et des couleurs primaires et secondaires de l'« Ocre-Terre », dont nous nous sommes servie pour les buts de notre analyse. L'Ocre est devenu le schème intégrant, le principe de l'Absolu, le Logos englobant ces composantes – l'Anthropos (cf. le sujet lyrique dans le poème ; l'homme, les hommes, le corps, les parties du corps) et le Cosmos (cf. la terre, les rocs, le creux souterrain, les cavités du sous-sol, le sol dans les poèmes ; les paysages urbains et naturels dans les pastels et la logique de « l'ultracosmos »). La logique poétique centrale qui dirige la composition des poèmes est celle de la poétique bachelardienne – dynamique et matérielle – de la « Terre-Ocre », au nom de laquelle les forces imaginatives agissent sur le bien et le mal innés à la poétique du « dans » et du « contre ». Le sujet lyrique est ainsi, dès le premier moment, confronté à la résistance de la Terre hostile, qui en même temps incarne un vrai centre d'intérêt vital, encourageant le sujet lyrique à ne pas céder et à poursuivre sa quête de la sagesse terrestre de l'Ocre jusqu'à son accomplissement. Cette logique dynamique nous permet, à la fin de notre étude, de saisir l'évolution de la relation du sujet lyrique à l'instance centrale – qui passe par les étapes accueillantes et résistantes suivantes :

L'Ocre en tant que principe à maîtriser, à « dire, à écrire » (CO : 1, vers 1), nous donne une leçon sur la quête de l'Absolu. D'abord « dur et coupable » (Ibid. : 5) du mal, il semble impénétrable, indifférent, « pauvre ou muet » (Ibid. : 9) aux douleurs des vivants (cf. les quatre premiers doublets de la phase « pré-découverte »). Or, le sujet lyrique ne se résigne pas à sa vocation et réussit à « s'enfoncer au creux » du royaume des morts (cf. le cinquième poème) où il se trouve ébloui par la lumière de la sagesse du « jaune Ocre » (Ibid. : 16). Ainsi s'ouvre-t-il à la deuxième phase, celle de l'« après-découverte ». L'appropriation de cette « sagesse du quartz » (Ibid. : 21) n'est pas facile, mais le sujet lyrique ne perd pas espoir. Car l'Ocre, en tant que « foi vive », est capable de « déplacer les constellations (Ibid.) du mal. « Corps-à-corps avec l'opacité » (Ibid. : 27) de la matière de cette « ancienne prémonition » (Ibid. : 25)

de l'Ocre, le sujet lyrique achève sa quête avec le « vocable clos » (Ibid. : 29). Et, ainsi, il écrit car il « appartient à la terre ». Cette approche nous a donc aidée à comprendre l'évolution de la poétique et des médiations qui constituent l'univers du *Carnet* – la poétique dynamique de la Terre issue de la création. L'imagination étudiée traduit le processus de la naissance, de l'affirmation et de la renaissance de la grande voix du sujet lyrique.

Bibliographie

Bachelard, Gaston (1994), *L'Air et les songes*, Paris : José Corti.

Bachelard, Gaston (2004), *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris : José Corti.

Bachelard, Gaston (2010), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : José Corti.

Burgos, Jean (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris : Éditions du Seuil.

Didi-Huberman, Georges (2008), « La condition des images », dans *MédiaMorphoses*, disponible sur <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/28239/MediaMorphoses_2008_22_6.pdf?sequence=>, consulté le 22/09/2020.

Dupré Louise, Anoux Van Rentenrgheim (2018), *Carnet Ocre,* Dijon : L'Atélier des Noyeurs.

Groupe m (1977), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire et lecture tabulaire*, Bruxelles : Éditions complexes.

Gusdorf, Georges (1960), « Réflexions sur la civilisation de l'image », dans *Les classiques des sciences sociales,* Paris : Librairie Arthème Fayard, numéro 30, 11-36.

Jung, Carl Gustav (1950), *Types psychologiques*, traduit par Yves Le Lay, Genève : Georg.

Piaget, Jean (1945), *Formation du symbole chez l'enfant*, Neufchâtel-Paris : Delachaux-Niestlé.

Schelling, Friedrich Wilhelm (1927), *Philosophie de l'art*, trad. fr. de Caroline Sulzer et Alain Pernet, Grenoble : Jérôme Millon.

Sontag, Susan (1979), *La photographie*, Paris : Seuil.