

Transports du signe : rime et allégorie dans « Sémaphore »

Lucie Bourassa

Volume 21, numéro 1 (61), automne 1995

Gilles Hénault

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201216ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201216ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourassa, L. (1995). Transports du signe : rime et allégorie dans « Sémaphore ». *Voix et Images*, 21(1), 74–91. <https://doi.org/10.7202/201216ar>

Résumé de l'article

Résumé

On a maintes fois observé le riche travail phonétique de la poésie de Gilles Hénault, sans toutefois en analyser le fonctionnement et la valeur dans l'organisation de la signification. La présente étude a pour objet une analyse de 'V-interaction phono-sémantique' dans le poème 'Sémaphore', qui condense plusieurs caractéristiques de l'oeuvre de Hénault: alliage de pensée et de 'prospéction onirique-', densité des images contrôlée par l'emploi de la métaphore filée, achèvement du poème et de la série, qui tendent vers un dénouement. Elle fait l'hypothèse que 'Sémaphore' explore la relation entre le sens, le langage, le monde et le sujet, en même temps qu'il essaie de faire exister cette relation sous une nouvelle forme, notamment par le biais de la signifiante.

Transports du signe : rime et allégorie dans « Sémaphore »*

Lucie Bourassa, Université de Montréal

On a maintes fois observé le riche travail phonétique de la poésie de Gilles Hénault, sans toutefois en analyser le fonctionnement et la valeur dans l'organisation de la signification. La présente étude a pour objet une analyse de l'interaction phono-sémantique dans le poème « Sémaphore », qui condense plusieurs caractéristiques de l'œuvre de Hénault : alliage de pensée et de « prospection onirique », densité des images contrôlée par l'emploi de la métaphore filée, achèvement du poème et de la série, qui tendent vers un dénouement. Elle fait l'hypothèse que « Sémaphore » explore la relation entre le sens, le langage, le monde et le sujet, en même temps qu'il essaie de faire exister cette relation sous une nouvelle forme, notamment par le biais de la signifiante.

S'il est vrai que l'on a peu étudié l'œuvre de Gilles Hénault, on a, en revanche, beaucoup glosé sur *Sémaphore*¹, en particulier sur la suite éponyme du recueil, qui, selon Gilles Marcotte, « résume et accomplit les démarches essentielles de [l']œuvre [du poète]² ». Les douze chants de cette série se présentent comme autant de variations sur le thème des signes, et sont apparus à plusieurs commentateurs — dont Hugues Corriveau qui leur consacre un ouvrage entier³ — comme emblématiques du langage et du monde du poète.

Plusieurs facteurs expliquent cette élection, notamment la grande cohérence formelle et thématique de la suite, qui condense en effet plu-

* Cet article a été produit grâce à une subvention du CRSH. Je remercie Ivan Bielinski qui a contribué au travail de recherche documentaire préalable à la rédaction.

1. *Sémaphore* suivi de *Voyage au pays de mémoire*, Montréal, l'Hexagone, 1962. Ce recueil a été repris dans l'ensemble *Signaux pour les voyants*, l'Hexagone, 1972, coll. « Rétrospectives », ensemble lui-même repris en collection « Typo ». Nous citerons Hénault d'après cette dernière édition, en indiquant directement entre parenthèses dans le texte les pages de référence.
2. Gilles Marcotte, « Gilles Hénault », dans *Le Temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969, p. 89.
3. Hugues Corriveau, *Gilles Hénault : lecture de Sémaphore*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.

sieurs caractéristiques de l'œuvre: équilibre entre rigueur de pensée et «prospection onirique⁴», opulence des images contrôlée par un usage constant de la métaphore filée, achèvement relatif du poème et de la série, qui tendent vers une clôture, une sorte de dénouement. Mais ce qui fait aussi de cette suite un «précipité» des propriétés de l'œuvre de Hénault tient dans la convergence entre la thématization de la parole et le haut degré de saturation phonétique du texte, convergence qui passe par l'omniprésence du mot «signe⁵», dont l'initiale /s/ devient la «coloration phonique⁶» de la majorité des chants. Hénault fait sonner, voire tonner les mots de façon telle qu'un riche réseau se déploie, en éveillant la lecture à de multiples associations, si bien que le «Sémaphore» dans son entier paraît faire mentir son incipit: «Les signes vont au silence». En tout cas, la présence conjointe d'une isotopie «sémiologique» et d'un jeu de motivation généralisée associant les mots par leur signifiant fait en sorte que le poème répond parfaitement à la double définition, paradoxale, que diverses théories ont donnée de la poésie comme signe d'elle-même et signe non arbitraire de l'univers qu'elle produit, comme parole repliée sur elle-même et parole apte à renouer avec l'essence, l'origine ou l'aspect des choses et du sujet.

La *colorature*⁷ est très présente dans la poésie québécoise (Paul-Marie Lapointe au début, Claude Gauvreau, Yves Préfontaine, et, dans une moindre mesure, Roland Giguère) ayant quelque affinité, proche ou lointaine, avec le surréalisme, qui lui-même se préoccupait beaucoup moins de «sonner». On a observé le phénomène, on l'a associé à un matérialisme parfois, mais on en a peu analysé le fonctionnement et la valeur spécifiques dans chaque œuvre.

Dans le cas de Hénault, ce travail des sonorités a souvent été interprété comme recherche d'une parole originaire. Paul-André Hallé,⁸

4. Selon Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 89.

5. Qui, comme l'a souligné Corriveau, était présent dès les premiers poèmes.

6. Cette notion, qui désigne le phénomène de la domination, dans un passage ou un texte, d'un ou de plusieurs phonèmes, est empruntée à Sergio Cappello, *Le Réseau phonique et le sens; L'interaction phono-sémantique en poésie*, Bologne, CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), 1990. J'y reviens plus loin.

7. Selon le titre d'un recueil d'Alain Duault dont le principe d'organisation principal est phonématique: «celle en voyelle columelle cruelle / celle décolle calliphone / rafaes d'ailes et de phalènes / halo de Flore / Raphaël à Florence enfle l'or» (*Colorature*, Paris, Gallimard, coll. «Le Chemin», 1977). Je l'emploie à l'occasion pour souligner l'ancrage de la poésie de Hénault dans une esthétique du lyrisme «chantant», héritée bien sûr du romantisme, mais aussi du Parnasse, et qui a été très importante dans la poésie québécoise, chez Nelligan et Grandbois par exemple, mais également dans la poésie surréalisante et rattachée au «pays».

8. Paul-André Hallé, «Le «Cri nu» dans la poésie de Gilles Hénault», *Co-incidences*, vol. I, no 2, avril 1971, p. 46-55. Hallé emprunte bien sûr son titre et l'idée de son interprétation centrale au poème «Bestiaire», *Voyage au pays de mémoire, Signaux pour les voyants*, *op. cit.*, p. 107-109: «La poésie cherche à bercer l'âme, alors qu'elle devrait

reprend le *topos* de l'usure de la langue de communication, pour y opposer la poésie de Hénault comme quête du « cri nu », d'un verbe matériel, proche de l'onomatopée, qui serait « compréhensible par tous » (pays à faire oblige !), parce que tendant vers un « signifié stable⁹ ». Éva Kushner, attentive sans doute à l'attribution métaphorique de propriétés sémiologiques aux éléments de la nature, lit pour sa part *Sémaphore* comme un travail sur la matière, visant à déchiffrer des formes du monde qui sont « mystérieuses [...] parce que sevrées de leurs origines » et à produire une « parole [...] proche des choses et compréhensible aux êtres d'une manière immédiate, directe¹⁰ ». Dans les deux cas, le continu choses-langage-sujet-société est présenté comme un enjeu majeur de cette poésie, enjeu qu'on peut assez facilement induire de certains passages où elle se thématise elle-même¹¹.

D'autres esquissent de manière plus concrète une description du fonctionnement : Marcotte par exemple note une tendance à l'« association par le calembour¹² ». Mailhot, qui souligne dans un poème un lien phonosémantique (« entre MAIN et ΜΑΙΝ, il n'y a que la différence d'une lettre¹³ »), commence son étude par une interprétation globalement autotéliste de l'œuvre :

Gilles Hénault ne veut pas décrire et contempler la réalité, non plus qu'en dénoncer l'illusion ; il veut montrer la réalité (l'organisation, la cohérence) de l'illusion littéraire, « explorer le langage comme un espace particulier ». Cette exploration est fondée sur la réduction de l'espace au langage, du temps au rythme, de la nature aux mots [...]¹⁴

Au continu d'un verbe qui se fond dans sa ressemblance avec l'univers et avec le cri ou l'entente instinctifs de l'homme, s'oppose dans cette dernière lecture le discontinu d'un langage qui s'explore et se réverbère lui-même. Corriveau pour sa part montre que « le mot naît grâce à un mot antérieur¹⁵ », ce qui tire la lecture du côté de la clôture du texte ; mais plus loin, il relie ce mode d'engendrement à un fonctionnement associatif dont l'interprétation ressortit à un « cratylysme secondaire » : il affirme encore que « le signifiant se comporte comme le signifié », que ce qui est

pétrir les choses, faire entendre au-dessus des cacophonies religieuses, philosophiques, morales et politiques le cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire. » (p. 108)

9. Voir Paul-André Hallé, *op. cit.*, p. 47, 50 et 54.
10. Voir Éva Kushner, « SÉMAPHORE suivi de VOYAGE AU PAYS DE MÉMOIRE, recueil de poésies de Gilles Hénault, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome IV, 1984, p. 807 et 809.
11. Comme ce « Bestiaire », justement ; voir note 8.
12. Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 85-86.
13. Laurent Mailhot, « La poésie de Gilles Hénault », *Voix et Images du pays*, vol. VIII, 1974, p. 156.
14. *Ibid.*, p. 149.
15. Hugues Corriveau, *op. cit.*, p. 39.

«propre à l'imaginaire dans les images» est aussi «propre à l'écriture dans la phrase¹⁶» — ce qui revient à dire que le processus métaphorique se développe conjointement avec celui de la récurrence phonétique.

Mimologique *et* autotélique, la poésie de Hénault, en particulier «Sémaphore»? Gérard Genette montre que, bien que contradictoires, ces deux propriétés, lieux communs de la poétique moderne, ne sont pas incompatibles¹⁷: habitués que nous sommes à un langage «arbitraire», la motivation peut devenir «perceptible» et donc assumer la fonction poétique. Dans le cas de notre poète, le paradoxe, si paradoxe il y a, se présente sous une forme particulièrement aiguë, quand une sémantique autoréférentielle valorise les retrouvailles du son de la chose avec celui du mot. À côté de l'importance ostensible qu'elle accorde au signifiant phonématique (motivation ou *ostranenie*¹⁸?), l'écriture parle de ce qu'elle fait, en particulier par une valorisation thématique du son (autoréflexivité: *ostranenie*?); mais la thématisation du son et de la parole vient parfois substantier les mots en leur attribuant les propriétés des choses et «sémiotiser» les choses en leur attribuant des traits du langage. Ce rapprochement est présenté comme la source du poème, qui vient pallier une «aphonie¹⁹», une voix et un sens perdus, que certains textes rattachent à un silence des mots et de la nature, ou à un «oubli» de leur «son»:

Les pistes reconnues nous tiennent dans leurs rets
Des millénaires d'arbres blessent un ciel exsangue
Racines mots muets, racines
Cent millions de fois répétées à pleine terre
Dialogue sourd avec le silence étale de la plaine
Avons-nous donc oublié les chemins de clameurs
de la mer
Et ces milliards de galets gargouillant aux lèvres des plages!
Mots ronds, mots polis, mots tonnants
Mots sifflants aux frondes des ressacs
Ah que vous rouliez enfin aux sonores fontaines
Aux mémoires percutantes
Aux sources du poème. (p. 143)

Je proposerai ici que «Sémaphore» constitue une exploration de la relation entre le sens, le langage, le monde et le sujet, en même temps qu'il

16. *Ibid.*, p. 40 et 55.

17. Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, voir en particulier p. 294 et 308.

18. Pour les formalistes russes, l'une des caractéristiques importantes de l'art littéraire était la désautomatisation de la perception, qu'on désigne souvent par le mot russe *ostranenie*; cette désautomatisation pouvait résulter, entre autres, du fait que le langage devienne, dans le texte littéraire et en particulier la poésie, *perceptible*. Cette perceptibilité est une forme d'autotélisme, de centrément sur lui-même. Voir *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Seuil, 1965, en particulier les articles de B. Eidhenbaum et de V. Chklovski.

19. «Mais nous sommes aphones», «Bestiaire», p. 107.

essaie de réaliser, de faire exister cette relation, voire d'instaurer un nouveau rapport entre la parole et sa double référence, subjective et mondaine. Ayant constaté que la «signifiante»²⁰, le rythme et surtout, ici, sa composante phonématique, est un moyen privilégié de cette quête, j'essaierai d'en éclairer le fonctionnement et le statut. Si mime il y a, le mime de «Sémaphore» n'est pas le même que le mime du *Vierge incendié*, de *Pays sans parole* ou d'*Étal mixte*. Le réseau phonique ne sera pas envisagé selon une symbolique des sons, mais en fonction des interactions sémantiques qu'il suscite, d'une motivation «de discours» (Meschonnic) qui implique dans chaque œuvre la création d'une entente particulière, d'un angle de perception spécifique du monde.

Homophonies et disphonies en discours

Il y a certes une naïveté à dresser un catalogue du symbolisme des sons (fût-il motivé par l'attestation expérimentale d'associations acoustico-psychiques) et à fonder sur un tel «cratylisme primaire» une interprétation de poèmes, qui ainsi escamoterait la coupure du phonétique au phonologique²¹. Mais postuler que le jeu de l'organisation phonique en poésie vise seulement la compensation de l'arbitraire du signe et la création d'une analogie généralisée constitue un parti pris qui peut aussi être théoriquement réducteur (vouant la poésie à la ressemblance) et méthodologiquement incomplet (conduisant à ne voir dans le phonique que le redoublement des autres paliers d'organisation). Sergio Cappello critique les modèles où le signifiant phonique est simplement subordonné au morpho-syntaxique et au sémantique, en particulier ceux qui, se contentant de traiter les relations phono-sémantiques en termes d'équivalence (Jakobson) ou d'homologation (de l'expression et du contenu : Greimas), les maintiennent dans un paradigme statique, hors discours, et ne réussissent pas à décrire toute l'interaction entre les plans, à rendre compte d'un *effet* du phonique sur le sémantique.

Cappello s'inspire des formalistes russes (Tynjanov), de Lotman et de Meschonnic pour proposer un modèle de description *discursif* de l'interaction phono-sémantique. Dans la tradition benvenistienne et culiolienne, le discours résulte d'opérations énonciatives et prédicatives, et il est orienté. Cappello postule que des interrelations produites par les phonèmes résultent une *dynamisation* et une *déformation* du sens, et non seulement une «équivalence». Il s'inspire de la terminologie proposée par

20. Au sens que donne Meschonnic à ce concept : production, par le biais des chaînes prosodiques formées par les récurrences phonétiques et les figures accentuelles et intonationnelles, d'une forme-sens.

21. J'ai traité cette question dans *Rythme et sens ; des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Balzac, coll. «L'univers des discours», 1993, chapitre 6 : «Rythme et phonèmes».

Culioli pour la description du rapport de l'énonciateur à l'énoncé — identification et différenciation — afin de catégoriser les relations phoniques. L'identification recouvre l'homophonie (récurrence d'un ou de plusieurs phonèmes). L'emploi de ce terme vise à montrer que l'organisation porte la trace d'une orientation : une rime attendue, par exemple, favorise une direction que je qualifierais, en termes phénoménologiques, de protentionnelle²² (Cappello n'emploie pas ce terme); c'est-à-dire une tension de «a vers b» (dans laquelle «b identifie a»), alors qu'une homophonie non attendue suscite plutôt le mouvement inverse, rétentionnel, de «b vers a» (dans laquelle «a identifie b»). Lorsque les récurrences s'organisent en chaîne, les deux mouvements coexistent. Si un segment important de texte est dominé par un certain nombre de phonèmes ou de traits, on obtient une «coloration phonique». La différenciation, ou disphonie, survient comme une rupture avec l'homophonie, se produisant le plus souvent entre chaînes homophones ou entre éléments qui sont en position marquée (en fin de vers, par exemple).

Le fait que les homophonies et disphonies soient prises dans une dynamique d'orientation autorise Cappello à les concevoir comme «des opérations prédicatives qui mettent en relation des segments de la séquence textuelle²³». S'inspirant de Benveniste, qui analyse des relations prédicatives dans des composés nominaux (donc sans verbe), Cappello propose que les segments associés par les relations phoniques soient traces d'opérations énonciatives et prédicatives sur un domaine notionnel. La prédication est le terme englobant d'un ensemble de relations possibles dont font partie la «synonymie» (x est comme y) ou le «contraste» (x s'oppose à y) jakobsoniens, mais qui peuvent aussi être d'un autre type : localisation, relation causale, attribution de propriétés, etc.

Le modèle, séduisant, présente des difficultés d'application. Les conditions d'établissement de l'identification (fondées sur la force et la pertinence : quantité des éléments communs, degré de parenté des traits, ordre de présentation, position des éléments *vs* positions marquées du discours, distance entre groupes homophones, nombre de groupes homophones, etc.) deviennent complexes à observer dans un texte comme «Sémaphore», où l'homophonie est généralisée et diffuse, n'ayant pas le cadre conventionnel de la rime dans la métrique, par exemple, qui fournit à Cappello (dont les études traitent des poèmes du XVI^e siècle) un premier lieu d'observation. Par ailleurs, la détermination des *opérations* sémantiques effectuées spécifiquement par les interactions phoniques est difficile à effectuer dans un discours où on trouve une grande densité métaphorique. Les repérages d'identifications, de différenciations et

22. Pour les relations entre organisation discursive et temporalité, voir *Rythme et sens*, *op. cit.*, chapitre 3 : «Du temps qui va et du temps qui revient».

23. Sergio Cappello, *op. cit.*, p. 123.

d'opérations ne pourront être exhaustifs, ni ne pourront décrire des processus dont l'incidence tient toujours strictement aux phonèmes, mais il permettront d'amorcer une approche discursive de la dynamique phonosémantique du poème.

Sons et métaphore filés : le continu

«Sémaphore», qui est, d'après son auteur, une «description psychologique de l'hiver²⁴», manifeste d'entrée de jeu, par son titre, qu'il est aussi une expérience des signes. Certes, la relation entre l'hiver et le sémaphore se conçoit aisément. Désignant un «poste établi sur le littoral et grâce auquel on peut communiquer par signaux optiques avec les navires²⁵», le sémaphore devient ce qui peut toujours assurer un lien, ce qui permet par exemple de briser la distance et la sensation d'isolement de l'hiver. Mais dans un contexte de poésie, la proximité de ce mot, par la morphologie et la rime, avec celui de «métaphore», invite aussi à le lire comme un cousin de cette figure, à y entendre un syntagme contracté de deux particules, *séma*, signe, et *phora*, phore, *porter*: transport des signes.

Presque tous les chants contiennent des mots qui forment une isotopie du /sémiologique/, soit qu'ils renvoient, de façon métonymique ou métaphorique, à l'activité de signifier par le langage, soit qu'ils désignent des produits de signification, éléments ou formes de discours: «signes», «feuillette», «grimoire», «plumes», «légende», «signe» (I); «signe», «page blanche», «astérisques», «seuls signes» (II); «signes», «litanies» (III); «chanson» (IV); «incantations», «conté des contes» (V); «signe», «méditation désoperculée», «feuille de glace», «feuille translucide», «arabesques», «signes» (VI); «silex» (VII); «signe», «signes», «idéogrammes» (VIII); «signes», «sigles», «paléographe», «lire», «alphabet», «formuler le sens», «paroles» (IX); «signe», «phrase», «paroles», «alphabet» (X); «mot»; «signes dénombrables»; «la langue» (XI); «signes», «paroles», «énigmes», «chanson», «signe» (XII). L'isotopie se ramifie en d'autres lexèmes dénotant des référents sémiologiques, qui n'appartiennent pas forcément au langage verbal: signaux (I, IV, V), songe (I, II, IV, VI), arcanes (VIII), vitrail (VI), oriflammes (XII). Parallèlement se déploie une isotopie du /sonore/, sons de choses, d'animaux et d'hommes: «crépitent» (I); «hurlements», «voix de chiens crevés», «claquement» (II); «dernier cri d'oiseau», «bruit clouté», «grotte sonore» (IV); «conque neigeuse»; «entend bruire» (V); «hurlements» (IX); à quoi l'on pourrait ajouter «paroles» et «chansons» de la précédente, et le très présent «silence» (I, II, III, VII), par antonymie.

24. Voir l'entrevue qu'il a accordée à Hugues Corriveau dans *Gilles Hénault: lecture de Sémaphore*, *op. cit.*, p. 126.

25. Définition du *Petit Robert 1*.

Par ailleurs, le mot «signe» donne lieu, en particulier à partir du phonème /s/, et souvent aussi du /i/, à l'un des plus riches réseaux phoniques de la suite, qui crée une coloration, parfois dans tout un poème (I, en particulier), plus couramment dans un ensemble de vers. Le mot revient dans presque tous les textes, et lorsqu'il n'y est pas, on trouve au moins son dérivé «signaux²⁶». Il apparaît en tête de vers dans l'incipit de nombreux chants (I, II, III, VI, VIII, IX, X, XII; V pour signaux; en I, «signe(s)» est précédé de l'article défini). Il fait souvent l'objet d'une invocation, d'une apostrophe («Signes au silence», III), ou d'une interrogation («Signaux venus d'une vive mer, qu'êtes-vous devenus?», V). Plusieurs occurrences s'inscrivent dans une figure accentuelle fermée, une boucle: -○○... -

- (○) ○ ○ -

Signe d'un silence (I)

- (○) ○ ○ -

Signes au silence (III)

- (○) ○(○) -

Signe souverain (VI)

- (○) ○ -

signes néfastes (VI)

- (○) ○ ○ -

Signe d'abandon

- (○) ○(-) ○ -

Signes m u é s en sigles

- (○) ○ ○(○) -

Signe d'errante mort (X)

- (○)○ ○ ○ -

Signes et sortilèges (XII)

- (○) ○ ○ -

Signes de la main (XII)

On pourrait rapprocher de ce «paradigme rythmique» (Meschonnic) d'autres groupes de la même isotopie, comme «Grand alphabet de glace» (IX) ou «Signaux, songes évanouis» (IV) et surtout d'une configuration qui pourrait en être la variante: ○-○○...-: «Les signes vont au silence»; «Les signes crépitent»; «Les signes sont racines»; «seuls signes au loin»; «signaux venus d'une vive mer», etc. Les déterminants ou prédicats de «signe(s)» nouent fréquemment avec lui une identification phonique.

26. Il est évident que l'emploi de «signes» ou «signaux» induit des différences et oppositions. Corriveau traite cette distinction. Sans traiter la question de manière détaillée, je me contenterai d'observer que «signal», généralement, a le sens d'une fonction plus précise et restreinte à la fois que «signe», qui renvoie à tous les possibles de la signification. Le signal est performatif ou conatif: il déclenche ou vise à déclencher une action (l'alarme est demande d'aide; la bouée, prescription ou proscription d'un chemin, etc.). Les signes qu'émet un sémaphore sont des signaux.

«Signe» donne ainsi lieu à un véritable leitmotiv, dont les variations ponctuent tout le texte.

Dans le cas de tels groupes rythmiques fermés, on ne peut toujours distinguer les opérations générées par les homophonies de celles engendrées par les interactions syntactico-sémantiques. La redondance de sonorités, accompagnée de boucle accentuelle, semble sceller le signe-chose ou la chose-signe à ses propriétés, attributs et prédicats, et signer le transport du signe-poème comme agent de motivation généralisée. Comme la syntaxe de la métaphore entrelace le sensible (états de choses), la sensibilité (perceptions, sensations, états du sujet), à des «signes», la phonétique semble faire de même lorsque, dans «Les signes vont au sable du songe», «songe» et «sable» sont identifiés par les «signes», qui au vers suivant, «s'insinuent au ciel renversé de la pupille» (I). Ce processus semble bien donner à la poésie le pouvoir de «pétrir les choses» (p. 108-109); il constitue à tout le moins une mise en scène et en acte de ce désir.

Capture d'une dynamique I : répercussion, circulation, réverbération

Motivation, mais de quoi, de quelle relation entre «L'homme au mitan de son âge», ce «minable homme des neiges» (qui ne dit jamais *je*), le paysage et les signes? Une observation plus serrée du mouvement phono-sémantique, en particulier dans le premier chant, permettra d'affiner cette lecture :

- 1 Les signes vont au silence
- 2 Les signes vont au sable du songe et s'y perdent
- 3 Les signes s'insinuent au ciel renversé de la pupille
- 4 Les signes crépitent, radiations d'une essence délétère,
- 5 chimie de formes cinétiques, filigranes d'aurores
boréales.
- 6 Et tout se tisse de souvenirs feuillus, de gestes palmés
- 7 éventant l'aire des lisses liesses.
- 8 Les signaux sont racines, tiges éployées, frondaisons de
- 9 signaux dans le vent qui feuillette son grimoire.
- 10 C'est l'hiver et le pays revêt sa robe sans couture dans
- 11 un grand envol de feuilles et de plumes, dans un geste
- 12 de sorcier saluant les derniers spasmes de la flamme.
- 13 Sous la voussure du ciel
- 14 S'allume une bourrasque de sel
- 15 Signe d'un silence qui sourd du songe et de l'ennui
- 16 Le silence darde sa lance au cœur du paysage soudain
- 17 cinglé de souffles véhéments et la tempête monte comme
- 18 une écume de légende pour ternir les bagues de la nuit.
- 19 L'homme dans le mitan de son âge ne sait plus
- 20 de quelle rive lui vient la vie.

«Les signes vont au silence»: le mouvement de la syntaxe fait aller les signes vers le silence, et on ne sait s'ils se muent en lui, ou s'ils s'y

superposent pour s'en détacher ou le recouvrir; mais l'homophonie, ici, se produit de b vers a, c'est «silence» qui est identifié par «les signes». «Silence» localise (syntaxiquement) «les signes», mais n'est pas un lieu: par son action rétentionnelle, il semble les absorber. Si le silence est absence de signes (ce n'est pas forcément le cas, mais il est difficile d'y voir une pluralité de signes discrets...), il tend à les effacer, à cause du mouvement homophonique. Au vers suivant, «**Les signes vont au sable du songe et s'y perdent**», «sable du songe» est, comme c'était le cas pour «silence», identifié par «signes»; le résultat du mouvement serait tout aussi incertain, avec l'homophonie liant «sable du songe» à «silence» (par le /s/, le /l/ de «sable» et la nasale de «songe»); mais survient «**s'y perdent**», qui à la fois s'identifie (/si/) avec les «signes» et s'en différencie (/pærd/), accusant ainsi leur dissolution dans les locatifs. Mais après le mouvement continue à être ambigu: «**Les signes s'insinuent au ciel renversé de la pupille**». Là où ils vont, les signes sont-ils absorbés par l'indifférencié, ou y pénètrent-ils pour introduire la différence? Le début du vers 4, «**Les signes crépitent**», avec un verbe qui se différencie de la chaîne «signes» (sauf pour le /i/), valorise l'hypothèse de l'intrusion qui distingue, renverse (comme le «ciel de la **pupille**» où les signes s'étaient insinués, pour «**crépiter**»?) le mouvement d'absorption assimilateur qui dominait les deux vers initiaux.

En fait, le réseau phonique tissé autour de «signe(s)» induit des relations qui se caractérisent, lorsque prises globalement, par la circularité du sens, le va-et-vient des propriétés, leur inversion possible, et l'ambivalence source-but ou cause-effet. D'après la syntaxe, les «signes» sont la source alors qu'ils «vont au silence» et «au sable du songe», mais dans «**signe d'un silence qui sourd du songe et de l'ennui**», l'orientation s'inverse (même si le «flux de l'attention²⁷» de la phrase demeure orienté par «signe»). Plus loin, «**Signes, silence, fumées**» (II, 1) met simplement les termes en relation de jonction, de coprésence (et l'homophonie marche toujours à rebours de la phrase), alors que «**Signes au silence**» (III, 1) rétablit l'orientation initiale. Les signes qui «**s'insinuent**» (et sont «source», donc, I, 3) deviennent «**radiations d'une essence délétère**» (donc, des «effets», I, 4). Ils circulent du monde au sujet et inversement. Ils pénètrent des parties du corps ou des états «substantialisés» de l'homme, que la métaphore assimile à des éléments de la nature, les «sables du songe» et le «ciel renversé de la pupille». Mais ils surgissent aussi d'états de conscience et de mouvements corporels projetés dans le paysage: «Et tout se

27. Cette notion vient de Scott Delancey, «An Interpretation of Split Ergativity and Related Phenomena», *Language*, n° 57, p. 626-657. Pierre Ouellet, qui la reprend, l'explique ainsi: «l'ordre plus ou moins standard ou canonique dans lequel sont donnés à percevoir les morphèmes et les lexèmes constitutifs d'un énoncé donné». Il montre que les diverses opérations de topicalisation, d'inversion, d'incise et de diathèse dans la phrase «modulent» ce flux. Voir Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Cadiac, Balzac, coll. «L'univers des discours», 1992, p. 154-155.

tisse de souvenirs feuillus, de gestes palmés éventant l'aire des lisses liesses». Les choses ou états de conscience deviennent signes :

Sous la voussure du ciel

S'allume une bourrasque de sel

Signe d'un silence qui sourd du songe et de l'ennui

mais, tout de suite après, la direction s'inverse, du moins pour le silence (signe ou son contraire?) :

Le silence darde sa lance au cœur du paysage **soudain**
cinglé de **souffles véhéments** et la tempête monte comme
une écume de légende pour ternir les bagues de la nuit

Autour du (des) signe(s), se développe un système signifiant qui ébranle toutes les couches du texte : lexicale, phonétique, sémantique et tropologique (cf. les croisements des isotopies sémiologique et naturelle), syntaxique, donc rythmique-accentuel (paradigmes), et pragmatique (invocations, interrogations), donc intonational. L'interaction phono-sémantique produit des opérations telles que la «mondification» s'opère dans un mouvement incessant de réverbération des éléments qui s'y déploient (y compris le sujet humain représenté). «Sel» est préféré à *neige* pour faire écho à «ciel» et bien donner à entendre que la montée de la «bourrasque» inverse la chute de la «voussure». Réverbération, mais aussi : ambivalence et oxymore, du signe au silence et du silence au signe, du son qui fait silence («bourrasque» signe d'un «silence» qui «sourd»), au silence qui sonne (qui darde sa lance au cœur du paysage «soudain cinglé de souffles»).

Lire «Sémaphore», c'est écouter une signifiante qui ne cesse de sonner, de se répercuter. C'est avoir vision, entendement et entente, avec l'énonciateur, d'un monde en train de se faire sous nos sens, avec son sujet, ses signes, ses éléments naturels, et que les échos des mots relient, tissent, lissent, comme s'ils s'y fondaient. Mais étrangement, c'est aussi perdre le sens, être désorienté, comme cet «homme dans le mitan de son âge [qui] ne sait plus / de quelle rive lui vient la vie». La répercussion généralisée des signes de la page (que nous nous mettons en oreille et en bouche), créant une dynamique où tout se réverbère, où tout va et vient, où source et but se confondent, donne à appréhender un monde dont les éléments deviennent signes indéchiffrables, silences sonores, sons muets.

Capture d'une dynamique II : la vibration des contraires

En effet, par son mouvement discursif — en particulier les va-et-vient des prédiqués et prédicats, déterminés et déterminants, les ambivalences source-but, générés par l'interaction du réseau phonétique avec la sémantique et la syntaxe —, «Sémaphore» intègre la dynamique de l'objet décrit, de la relation entre sujet et monde représentés, celle qui unit cet «homme» «cloisonné», perdant «la trace de lui-même» avec un «paysage vernissé de verglas», un «[g]rand alphabet de glace» «couvert d'idéogrammes» :

La remotivation poétique ne s'épuise pas dans une mimésis passive ou secondaire, le poème se porte au-devant de l'objet ou du monde décrit, mieux : il s'incorpore leur schème dynamique (mais s'agit-il encore d'objet, de description?); il participe d'une énergie sous-jacente à tout «objet», et pour cela parle depuis un point où l'objet et le sujet, le dire et le faire, n'ont pas tout à fait divorcé²⁸.

Si la répercussion des signes et autres phonèmes entraîne la lecture au palais des glaces, dans un dédale de réverbérations, ce n'est pas tant que, par elle, le texte se met à «cloner l'étant», de manière statique, mais qu'il en capture et nous en fait éprouver une *kinésis*, comme le proposait Michel Deguy : «le poème est calligramme non point d'un contour "imité" comme d'une bouteille ou d'une figue mais plutôt de la configuration secrète de notre existence, de son rythme complexe, de sa κίνησις²⁹».

Outre les séries qui couvrent presque toute la suite «Sémaphore» (/s/, /i/), et celles qui créent des colorations dans de grandes portions de texte, on peut observer, dans ce poème, une tendance des homophonies (souvent en combinaison avec une disphonie) à cimenter un groupe rythmique ou un vers, par une disposition en *boucle* (reprise des mêmes phonèmes au début et à la fin), en *miroir* (distribution inversée de phonèmes repris), ou en *alternance*. Je songe à des figures comme celle-ci, où deux ensembles homophoniques se différencient. Le premier va en concentration, le second, en expansion :

Grand alphabet de glace parcouru par des loups

g ā al a gla par ur par u

Les signes du monde naturel se condensent, s'immobilisent, et donnent lieu à une lecture en mouvement qui s'agite et se disperse :

Grand alphabet de glace parcouru par des loups

qui **tentent d'en formuler le sens** par de **longs hurlements lunaires**

ā ā rmyl l ā ʒ yrl mā ly R

alors que «hurlements lunaires» est identifié par «tentent d'en formuler le sens», et que les hurlements, ces sons continus non articulés, annulent la possibilité d'une claire formulation.

De telles figures sont nombreuses, qui instaurent des relations paradoxales. Le troisième chant en condense plusieurs :

- 1 Signes au silence
- 2 Silence dispersé au long des litanies neigeuses
- 3 Semaille de froidure au long des routes venteuses
- 4 où l'homme perd la trace de lui-même, ô dérision
- 5 des pas
- 6 pris aux pièges des tourbillons

28. Daniel Bougnoux, *Vices et Vertus des cercles*, Paris, La Découverte, coll. «Armillaire», 1989, p. 52.

29. Michel Deguy, *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 73.

- 7 car la mémoire même du feu vacille et l'avenir
 8 est constellé d'éphémères
 9 Le voir et le boire sont désirs d'eunuque
 10 au sein d'un présent cerclé d'épouvante
 11 Verticale, la vie se néantise

L'un des oxymores les plus récurrents de la suite associe le mouvement à l'immobilité, l'infini à la limite ou l'avancée à la circularité :

ô dérision/ des pas / pris aux pièges des tourbillons
 ri j ɔ p pri pj R i j ɔ

«Pas» (avancée) se différencie de «dérision» et «tourbillons» (circularité); chacun de ces trois éléments est partiellement homophonique et disphonique avec «pris» et «pièges» (immobilité). Une autre ambivalence s'ajoute, entre la dispersion et la concentration, la multiplicité et l'unité ou l'identité ...

Semille de froidure au long des routes venteuses
 m R d R R t t
 où l'homme perd la trace de lui-même, ô dérision [...]
 m R tr m m

quand «lui-même» (identité) est identifié par «l'homme» qui, lui, l'est par «semille» (dispersion, multiplicité), cette homophonie s'entrelaçant à une autre, qui montre les «routes venteuses» semées de «froidure», puis agent d'une «per[te] de la trace». Ces associations du corps de l'homme à l'espace se retrouvent fréquemment transposées sur le plan temporel, sous la forme des oppositions suivantes: dispersion/concentration, fuite/permanence, passage/durée:

car la mémoire même du feu vacille et l'avenir
 mem R mem f vasi av i
 est constellé d'éphémères
 s e e e f emER
 Le voir et le boire sont désir d'eunuque
 au sein d'un présent cerclé d'épouvante
 s pre ã ser e ep ã

Dans la figure en miroir que forment les vers 7 et 8, les groupes extrêmes: «constellé d'éphémères-mémoire même» mettent le passage (l'éphémère) dans la durée (la mémoire). À travers un combiné d'homophonie-disphonie, ils posent la multiplicité dispersée, le «constellé» de l'avenir, dans le «même» de la mémoire. Prédicats ou qualités du passé (mémoire) et de l'avenir sont interreliés: «L'Avenir constellé» est identifié par «vacille», comme l'est «éphémères» par «feu». L'avant-dernier vers achève de tisser les liens entre les trois composantes du temps, par le parallélisme «cerclé d'épouvante-constellé d'éphémères», et allie à la dispersion du «constellé» et au mouvement (d'avancée?) des «éphémères» le centrement «au sein», l'immobilité du «cerclé».

Plusieurs fois les figures phonétiques créent le même type de mises en relations entre espace-temps et corps propre ou sentiment d'existence

du sujet représenté, surtout au début de la suite, comme dans le chiasme du dernier vers du chant II :

Toute mouvance **se givre** et **la durée, la durée se fige** au lac de **mémoire**
 précédé de deux vers

se lève la meute des longues années **perdus**
 au **jour le jour** des **gestes éperdus**

qui mettent en rapport l'ensemble unifié (meute) des «longues années perdues» avec l'égrènement, la fuite, la dispersion, «au jour le jour», «des gestes éperdus».

Le conflit du mime et du signe

Filées comme se filent les métaphores qui entrelacent les signes à l'homme, l'homme au paysage et celui-ci aux signes, les homophonies de «Sémaphore» semblent bien, d'abord, instaurer le continu, et vouloir réparer de ce lien une aphonie des choses et de l'homme, la perte d'un sens originel du monde («racines mots muets»), d'une donne de la mémoire (qu'on veut rendre «percutante»). Peut-être cette remotivation répond-elle à la recherche d'une «parole immédiate» (comme le proposait Éva Kushner), mais elle n'entraîne certes pas de «signifié stable» (que Hallé voyait comme l'enjeu de cette poésie) : en fait, envisagé dans sa dynamique discursive, le réseau phonique crée des mouvements d'interaction, et la «motivation» change selon l'orientation des homophonies et de la syntaxe, ainsi que selon les signifiés mis en relation. Le mouvement phonique et rythmique dans son ensemble «capture», «s'approprié» ou «produit» la dynamique du monde représenté, dynamique qui, ici, oscille entre réverbération, circulation de mouvements inverses, vibration des oxymores. Le poème qui sonne relie les trois acteurs — homme, signes, paysage. Mais cette proximité, loin de sceller à jamais la communication, l'empêche : l'«opacité» sonnante des signes que nous lisons fait l'opacité du monde (créant l'ambivalence entre signes et silence, entre émergence et absorption des signes, différenciation et indifférenciation) et l'impuissance du sujet (suggérée par une aliénation spatio-temporelle : l'avancée s'annule en circularité, le temps paradoxalement fuit en se répétant ou en s'immobilisant).

La poésie de Hénault paraît lutter contre le drame, qu'elle expose plusieurs fois, d'un langage voué à n'atteindre que le paraître, et non l'être, ayant ainsi pour conséquences soit de fausser le réel, soit de n'avoir aucune prise de transformation sur lui (la portée du drame peut être lue autant de manière existentielle que sociale) :

Ce sont toujours les mots qui nous trompent et transmuent tout en fausse monnaie. La vie complexe et unifiée se brouille dès qu'elle se mire au miroir du langage. (p. 33)

D'où valorisation d'un enracinement dans la matérialité du monde, relayée par une matérialisation de la parole :

La parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux. Trop d'arabesques nous trompent sur le sens caché des mots, trop de fleurs de rhétorique tressent des couronnes artificielles aux plus dévêtus sentiments.

Il me faut la parole nue.

Il me faut des mots comme des balles et des cris purs qui transpercent.

(p. 108)

Or, « Sémaphore » met en acte (dans le mouvement de la signifiante) et en scène (dans les représentations associées par elle) un rapport conflictuel au langage, entre le signe « analogique » et le signe « digital », entre le signe « indiciel » et/ou « iconique » (continu ou analogue aux choses), et le signe « symbolique » (séparé et arbitraire). Car, si « la parole articulée [digitale?] sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux », perd en évocation sensible, en proximité d'avec les choses et le corps, les « mots comme des balles », affectifs et matériels, qui pétrissent « les choses » en les mirant pour s'y fondre, perdent en *efficace sémiologique* : on se souvient que, pour Saussure, « les signes entièrement arbitraires réalisent mieux que les autres l'idéal du procédé sémiologique³⁰ ». Genette faisait remarquer, à propos de l'utopie cratylienne de Gêbelin, que la motivation donnait une « circularité gratifiante, mais aussi dangereuse [...], puisque la distinction même du signe et de la chose tend à disparaître — c'est le risque bien connu de l'imitation trop parfaite — et avec elle, peut-être, toute espèce de différence³¹ ». Certes, « Sémaphore » ne fait ni mimophonisme ni mimographisme « primaire ». Et si la littérature est lieu privilégié d'exploration de la relation entre les deux significations du mot « sens », si elle approfondit l'univers de la « connaissance sensible³² », ce n'est pas tant dans la circularité d'un mime sonore ou graphique entre mots et choses, mais par des voies plus complexes qui tiennent à la mise en discours — et cela vaut aussi pour le poème de Hénault. Mais celui-ci, dans la dynamique de son organisation phonique saturée et dans sa thématisation des « signes », paraît condenser exemplairement les « vices et vertus des cercles » dont parle Daniel Bounoux³³. Selon lui, les divers mécanismes d'autotélisme — surtout les « machinations de l'analogie », récurrences, métaphores — visent deux objectifs : d'une part, ils accomplissent la loi économique de la « bonne forme », en luttant contre le bruit — « Sémaphore » se ferait dès lors Signe des signes ; d'autre part, ils substituent le principe de plaisir au principe de réalité, ils redonnent une valeur d'usage au langage, l'ajoutant aux

30. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 101, cité par Gérard Genette, *Mimologiques*, *op. cit.*, p. 33.

31. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 148.

32. Ainsi que le propose Pierre Ouellet dans *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, *op. cit.*, *passim*.

33. Daniel Bounoux, *op. cit.*, *passim*.

choses et aux états. Cette double visée répond à une angoisse du vide, à un désir de fusion et de totalité; il en résulte la communication d'un univers fait de projections identificatoires, un monde en miroir, mais dans lequel, paradoxalement, aucune identité n'est stable.

Les échos de «Sémaphore» montrent un personnage qui se confond avec son hiver, devient

grotte sonore hérissée de stalactites (IV).
 grɔt sɔ ɔʀ eʀi sɛ sta aktit

Mais cette fusion (qui se fait confusion), liée avec la «matérialisation» (dans la signifiante et le monde représenté) du langage, est présentée comme dysphorique, car le poème met en scène une quête de *déchiffrement* et de *formulation du sens*. Or, comment et quoi déchiffrer, si tout se fonde dans le même, si «le vent redit toujours la même phrase cendreuse/les mêmes paroles charbonneuses»? Qu'est-ce qui peut se formuler dans le son continu des «longs hurlements lunaires», la reprise des «litanies neigeuses»?

Ouvertures : la transformation et l'allégorie

On aura surtout insisté ici sur certains types d'interactions phono-sémantiques, dominants il est vrai dans «Sémaphore»; on aura insisté sur eux pour découvrir la fiction du langage qui s'y expose. Mais on aura laissé dans l'ombre un mouvement important de cette fiction si ne sont pas traités d'autres types de relations phono-sémantiques. Celles-ci agissent davantage comme mise en valeur d'un mouvement de sens général que comme déformation. Il s'agit d'un procès de transformation, d'une narrativisation sous-jacente. Chaque chant porte un germe de narrativité, mais une «transformation d'état» importante se produit à l'échelle de la suite, un passage de l'hiver au printemps, de l'isolement de «l'homme» à son union avec «la femme», de la dysphorie à l'euphorie.

Ce poème lyrique ne se compare pas à un récit d'action et on ne peut le réduire à une logique d'opérations narratives simple, lisible linéairement et de façon univoque. La complexité des interactions rythmiques et phonétiques ont montré l'importance de la temporalité de *versus*, des retours, d'un travail sur la mémoire générant une épaisseur sémantique: celle-ci ne pourrait donc être annulée, oblitérée, ni même dominée par une logique causale ou une temporalité de succession. On peut malgré cela identifier un lieu clé de transformation, le onzième chant :

Nuage neige nuit
 le mot naître gèle dans la bouche
 l'homme gît l'âme à vif sous l'opacité des jours
 Mais une dalle se lève au fleuve du devenir
 une dalle d'aube se lève pour la résurrection des sèves
 pour la métamorphose des rêves en signes

dénombrables.
L'inondation délie la langue

Une première série lie le vers initial, qui présente une figure phonétique en miroir, au début des deux suivants, eux-mêmes liés par un enrichissement de la chaîne :

nyaz nez nqi
lè mo nētrə zel dā la buf
lmgɪ lamavif

Ces deux derniers vers se présentent comme des conséquences du premier, la clôture sonore et sémantique des «nuages neige nuit» apparaissant comme la cause principale du fait que le mot naître «gèle» et que l'homme «gise». Deux autres séries (v/f + ε et d, b, l, ʃ) croisées entre elles, se différencient partiellement de la première et accompagnent une inversion du mouvement. La «dalle», «dalle d'aube», qui «se lève au fleuve du devenir», ranime le «vif», «se lève pour la résurrection des sèves», et, parallèlement, pour celle de la faculté de parole, car la résurrection est aussi «l'inondation [qui] délie la langue», la métamorphose «des rêves en signes / dénombrables», où se marque la victoire du caractère différenciateur/ différencié des signes.

La transformation se manifeste aussi sur fond de la figure accentuelle que composent plusieurs syntagmes incluant le mot «signe». Marquant au début des déterminations d'isolement et d'illisibilité — «signes au silence», «signe d'abandon», «signes mués en sigles» —, les «signes d'errante mort» deviennent «signes dénombrables», ou «signe de la main», qui peut-être résorbent les «signes et sortilèges», quoique l'apparition de ce syntagme en tête du dernier chant — triomphal dans l'ensemble — laisse une part d'ambiguïté, d'irrésolution dans la résolution.

«Sémaphore», qui sonne et résonne, ne s'enferme pas entièrement dans les charmes de l'écho, ni ne laisse son lecteur prisonnier de son chant de sirènes. On ne peut se contenter de dresser à son sujet le constat suivant : «L'organisation signifiante semble ne rien dire d'autre, qu'elle-même : ostension pure, présence irréductible³⁴». Ce poème de renaissance — de la nature par le printemps, du sujet par l'amour — devient une *allégorie* de sa propre naissance, du poème comme renaissance d'une parole, au sens et à l'efficace enfouis, et qui «remontent» : du monde, de la mémoire, grâce à l'autre, à la communion et communication avec l'autre. Il s'achève dans une apothéose, où les signes se font «signes de la main», «survol plané de paroles empennées qui vont droit au cœur», clamant ainsi l'atteinte de cette parole qui touche immédiatement, de ces «mots comme des balles et des cris purs qui transpercent», que «Bestiaire» présentait comme le but de la poésie.

34. *Ibid.*, p. 36.

Mais le paradoxe de «Sémaphore» est de dire cette victoire à travers l'*allégorie*, une forme chère à Gilles Hénault, qui l'employait dès les débuts de son œuvre³⁵. L'allégorie est un «parler en figures³⁶», un réseau de «fleurs de rhétorique», dont le poète disait ailleurs qu'elles «tressent des couronnes artificielles aux plus dévêtus sentiments». L'éloquence est partout dans ce poème qui lutte contre le drame du silence et de l'isolement, si bien que le rhétoricien y retrouvera nombre des figures recensées dans son dictionnaire préféré: subsumant le discours entier, une quasi-narration allégorique; reliant les vers dans le chant et d'un chant à l'autre, l'anaphore; dans le mouvement sémantique, les métaphores filées, les oxymores, mais aussi nombre d'engendremens métonymiques ou synecdochiques; et dans la *colorature*, l'allitération, l'assonance, la paronomase, même la rime, l'anagramme et le calembour. «Sémaphore» dit la victoire d'un langage du cœur, de l'affect, des choses et de la matière, mais seulement lorsque les signes sont devenus *dénombrables*. Il dit cette victoire à travers l'artifice de l'allégorie, qui, si elle tisse des figures ressemblantes (iconiques), présuppose un *sens caché*, à dévoiler, qui est un sens conceptuel, *abstrait*. Rien n'est moins immédiat que la parole allégorique, qui vise une vérité morale, psychologique, métaphysique ou politique. On relativisera ainsi le «matérialisme» de la poésie de Hénault. Par les interactions prosodiques, le poème construit une rematérialisation «discursive» des signes discrets, crée une entente et un regard spécifiques, qui ouvrent sur un monde en formation, mais dans ce monde, où s'enlacent les signes aux choses et à l'homme dans la matière et l'affect, s'opacifie le sens perdu. Enfin, le poème clame le retour de celui-ci: mais ce retour est lié à l'évolution du texte comme allégorie, dont l'iconicité vise, en creux, un autre sens, abstrait, qui transcende le sensible. De ce fait, celui-ci se trouve relégué au statut d'*apparence*, à distance de l'être.

35. «Allégories» est le titre de la seconde suite de poèmes publiée par l'auteur, en 1943, dans la revue *Gants de ciel*. Cette suite est reprise dans *Signaux pour les voyants*, p. 25-33.

36. *Petit Robert 1*.