

L'éclipse du verbe (être)

Paul Chamberland

Volume 24, Number 1 (70), Fall 1998

Yves Préfontaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201408ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201408ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chamberland, P. (1998). L'éclipse du verbe (être). *Voix et Images*, 24(1), 82–97.
<https://doi.org/10.7202/201408ar>

Article abstract

Viewed in its development, the poetic work of Yves Préfontaine displays, in a manner at first latent and finally explicit, a crisis of language and, as a consequence, a crisis of the author's poetics. The first works are based on a metaphysics of the word as originator and demiurge. Later, the poet breaks with this conception, and the break is carried out in two stages: in *Pays sans parole*, a mythical humanity is replaced by the historical humanity of a people; in *Le désert maintenant*, the poet acknowledges the lack of a founding speech. In the end, the poet assumes responsibility for the radical ethical demand of the naked, precarious word addressed to the other. A recent poem, "Non-lieu", clearly suggests such a retrospective reading of the work and is therefore the object of a careful analysis.

L'éclipse du verbe (être)

Paul Chamberland, Université du Québec à Montréal

Envisagée dans son évolution, l'œuvre poétique d'Yves Préfontaine révèle, d'abord latente, à la fin manifeste, une crise du langage et, par conséquent, de la poétique de l'auteur. Les premières œuvres se fondent sur une métaphysique du verbe originnaire et démiurgique. Par la suite le poète rompra avec cette conception, et la rupture s'accomplira en deux étapes : celle de Pays sans parole, qui substitue à une humanité mythique celle, historique, d'un peuple ; celle du Désert maintenant, qui prendra acte du défaut de toute parole fondatrice. Au terme, le poète assume l'exigence éthique radicale d'une parole nue, précaire, adressée à l'autre. Un poème récent, « Non-lieu », propose nettement, par sa signifiante, pareille lecture rétrospective de l'œuvre et fait, pour cette raison, l'objet d'une étude attentive.

Car le Verbe aujourd'hui croît à l'ombre de l'éclipse.

Le désert maintenant

L'épreuve du dégrisement

Par sa forme, sa facture, son ton, son attitude énonciative, le poème « Non-lieu » est tout à fait exceptionnel non seulement dans l'œuvre de Préfontaine mais dans le recueil même où il s'inscrit¹. Devrait-on alors le tenir pour un phénomène isolé, voire erratique ? Je suis convaincu du contraire. Les traits qui le distinguent si fortement en font un lieu privilégié d'où l'on peut relire selon une approche unique et singulièrement révélatrice toute l'œuvre depuis les débuts. L'inscription du plan de l'énonciation dans celui de l'énoncé régit de manière décisive la signifiante du texte de ce poème. La subjectivité de l'énonciateur s'y manifeste selon des valeurs (tant éthiques qu'esthétiques) telles qu'elles remettent

1. Le poème « Non-lieu » figure dans le recueil *Le désert maintenant*, paru en 1987 aux Écrits des Forges. J'en lis le texte dans *Parole tenue, Poèmes 1954-1985*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1990, aux pages 481-483. On trouvera en annexe le texte intégral du poème.

en cause, radicalement, l'attitude du Je lyrique² à la source de l'énonciation de toute l'œuvre. Ainsi peut-on retracer sa graduelle transformation jusqu'au dernier ouvrage paru, *Le désert maintenant*. Telle est l'hypothèse de lecture que je propose.

Si on lit le poème comme une seule «longue phrase³» on observe sans peine que son armature, ramenée à la plus stricte nudité de ses articulations, pourrait tenir dans l'énoncé suivant, retraçable à la dernière strophe : «Nous qui sommes ou ne sommes pas, qu'allons-nous devenir?»

Le syntagme nominal sujet «Nous qui» + verbe traverse tout le poème depuis son ouverture et ne trouve qu'à la fin sa complète effectuation dans le groupe verbal qu'il appelle. Le sens général du poème demeure ainsi en suspens tant que le terme n'en est pas atteint.

L'énoncé est interrogatif. L'interrogation serait-elle ici rhétorique? S'il s'agit d'une figure, en tout cas faut-il la voir comme reprise obsédante, sans cesse interrompue et poussée jusqu'au paroxysme (et non comme question «fausse» ou feinte). Cette question restera sans réponse (à peu de chose près si l'on prend en compte l'appréhension lancinante de la treizième et avant-dernière strophe). Un tel suspens affecte, contamine entièrement le sens du poème : les phrases complètes qu'on y trouve ont pour ainsi dire l'air *indécis*, marquées qu'elles sont par l'inachèvement de la proposition première.

Mais le fait majeur du texte en sa *syntaxe* est incontestablement le brutal sectionnement du mot «devenir», ce mot que la construction phrasique désigne comme le dernier, à la septième puis à la neuvième strophe : «Qu'allons-nous de —». L'énonciateur bute contre ce qui lui semble l'imprononçable. Ainsi la très forte saturation anaphorique produite par la répétition du syntagme «Nous qui» + verbe trouve-t-elle ici,

2. La notion de *Je* ou de sujet lyrique fait l'objet d'un ensemble d'études réunies dans l'ouvrage *Figures du sujet lyrique*, sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 1996. On lit dans la présentation : «[...] le sujet lyrique se crée par et dans le poème; sa voix émerge à mesure mais selon des modes de figurabilité et des dispositifs d'énonciation [...] qui peuvent se caractériser différenciellement» (p. 8).

3. Je reprends la notion de «phrase longue» d'un essai de Hermann Broch, «Remarques à propos de *La mort de Virgile*», *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1985 [1966], p. 275-287. Pour Broch, tout poème (ou œuvre littéraire) atteint à l'unité de style par l'unification des «contraires antinomiques» dont il procède et cette unité est tout autant celle de la vie que du poème. D'où ce principe : «une pensée, un moment, une phrase». «La phrase est l'unité syntactique de toute représentation du réel par le moyen du langage. C'est sur elle que s'édifient les unités supérieures du paragraphe, du chapitre, de la partie [...]». La phrase est «la cellule première qui doit déjà contenir l'unité dans la représentation qu'elle donne afin de se développer successivement à partir de cette cellule vers les unités syntactiques supérieures.» (p. 278-280) Telle que je l'entends, la notion de «phrase longue» est l'unité syntactique-rythmique qui fait du poème un tout dynamique et simultané en toutes ses parties et le foyer de sa signification.

en un contre-coup rétroactif, sa motivation : une charge d'affects négatifs (angoisse, répugnance) assez intense pour couper le souffle « travaillait » dès le premier mot le discours comme si une insurmontable hésitation poussait à différer indéfiniment l'énoncé complet de la question et entraînait l'énonciateur dans le bégaiement.

Les sept premières strophes « varient » de multiples façons l'énoncé d'une situation de double contrainte existentielle, celle d'un sujet incapable de cerner ou de s'approprier son identité, puisqu'il se heurte sans cesse au renversement d'une valeur en son contraire.

Les septième et huitième strophes, qui se situent entre les deux occurrences de la brutale interruption de la question, expriment dans un vain ressassement l'intention de formuler expressément cette question comme « la seule qui reste à poser ». De ce moment et jusqu'à la fin du poème, le ton change, l'énonciateur est gagné de plus en plus par le désarroi, l'exaspération, la véhémence et l'affolément. Cette aggravation de la charge négative est repérable à maints traits de la syntaxe et du rythme. La construction anaphorique soutient la prolifération désordonnée, bousculée de la question interrompue et diffractée en plusieurs autres, dont le flux culmine dans le mitraillage de la neuvième strophe. Parallèlement, tant la syntaxe dans ses articulations que le vers dans sa coupe se défont en un heurt de segments qui répercutent le double coup de la brutale césure. Avec la fin de la douzième strophe et la treizième, l'appréhension d'un événement violent donne à entrevoir la raison de l'inhibition angoissée à la source de l'ineffectuation complète de l'énoncé de la question. Ainsi est-ce à la limite extrême d'une menace mortelle que le sujet vient à bout de son irrésolution ontologique : « qu'allons-nous devenir ? »

La forte expressivité du poème manifeste l'inscription insistante du sujet de l'énonciation dans son énoncé : de nombreuses marques témoignent de l'attitude du sujet, tels les déictiques spatiaux (ici, là, ailleurs, loin, lointain) ou temporels (temps verbaux, des adverbes comme désormais, avant), les énoncés métadiscursifs (« je veux dire », « je parle, je ne sais pas », « je ne comprends pas »). La longue phrase du poème ne forme qu'un seul « geste » énonciatif soutenu : l'interrogation angoissée, de plus en plus pressante, véhémence, adressée à un interlocuteur. La posture d'adresse détermine ici radicalement le sens des énoncés puisqu'elle somme l'interlocuteur de les prendre à son compte en faisant sienne la question, et cela d'autant plus vivement qu'il doit, lui aussi, assumer l'intense charge affective que porte la cassure de l'énoncé interrogatif. « Nous qui... Comment disiez-vous déjà ? » Les marques d'expression conative, qui, particulièrement fortes dans la douzième strophe, n'en sont pas moins disséminées dans tout le texte à la faveur de l'anaphorique « Nous qui », signalent l'impérieuse volonté du sujet de presser un interlocuteur tout autant que lui viscéralement concerné par la teneur de la question. Au nombre de ces marques, il y a lieu de compter, à cause de leur force

illocutoire, les quelques passages dont la tournure est nettement celle du langage parlé («Mais c'est quoi ça?»): le ton abrupt a pour effet de solliciter vigoureusement la coénonciation de l'allocutaire.

Dans la majeure partie du texte, le sujet de l'énonciation se dissimule sous le sujet de l'énoncé, Nous. La première occurrence du Je apparaît seulement à la dixième strophe et l'on note tout de suite que son «intervention», comme c'est généralement le cas par la suite, consiste en retours sur l'énonciation, retours exprimant le doute, l'incertitude de qui est visiblement décontenancé: celui qui précisément bégaye et perd le fil de son discours sous la charge d'une trop forte angoisse. En basse continue, ce Nous, qui se désigne comme un Je + Vous connotant une solidarité de destin incontestable, absorbe le Je jusqu'à l'indifférenciation. Seule exception notable, la treizième strophe: le sujet s'y découvre manifestement seul à pressentir la menace qui pèse sur tous.

À la description qui précède, j'ajouterai un constat négatif: «Non-lieu», on s'en rend compte dès une première lecture, est dénué de métaphores («les têtes sont fermées», à la douzième strophe, est la seule, et encore, est-elle «faible»). Or, s'il est une constante dans la poésie de Préfontaine, c'est bien la profusion, l'ampleur, la richesse, la complexité et l'audace des «images». L'énoncé poétique y est entièrement formé et porté à sa signifiante depuis les fécondes virtualités sémantiques de la métaphore.

On peut dire de «Non-lieu» qu'il fait l'impasse sur l'image ou, mieux, que son dire se forme résolument sous l'effet d'une éclipse totale de l'image. Ce n'est pas peu dire si l'on s'avise que la métaphore chez Préfontaine, atteignant à la valeur forte du symbole, celle d'une «révélation de l'être», scellant le statut ontologique du langage, est l'équivalent du *Verbe*. «Non-lieu» actualise ainsi cette affirmation dont la portée est considérable: «Car le Verbe aujourd'hui croît à l'ombre de l'éclipse» (*DM*, 443). La perte du soleil de l'être voue ainsi le langage à l'extrême dénuement du désert («maintenant»), à l'exténuation de sa ressource.

Il n'en «croît» pas moins, ce Verbe, et j'en veux pour preuve, malgré son âpreté et son débit heurté, bégayant, la fermeté, la netteté de la diction de «Non-lieu» — ainsi qu'il en a toujours été dans la poésie de Préfontaine. L'épreuve de l'éclipse est tout de même cruciale puisqu'elle a pour enjeu la vie ou la mort, l'être du sujet qui la dit. La cassure syntaxique majeure qui déclenche en chaîne heurts et détraquements syntaxiques et rythmiques frappe et fissure non seulement le langage dans l'atome qu'est le mot mais ce mot-là, justement, qui dit l'être dans cette figure majeure de la métaphysique occidentale, figure tout à la fois héraclitéenne, hégélienne et nietzschéenne: le *devenir*.

C'est par conséquent ce sujet du poème qu'il y a lieu de questionner, ce sujet bégayant, acculé à l'exténuation extrême de son être, mais ferme,

résolu, combatif en son dire, même s'il parvient de justesse à former les syllabes de ce mot qui porte véritablement toute la charge de l'angoisse ontologique.

L'exigence est incontournable pour le sujet d'éprouver en son dire l'authenticité ou la véracité de l'énoncé qu'il assume et signe. C'est en pratiquant un retour de l'énoncé sur l'énonciation qu'on peut déceler toute la portée de la *véridiction* poétique en tant que *devoir* du poète. Le sujet décide du dire-vrai du poème selon qu'il cède ou non à la tentation d'une « parole autonome », comme l'écrit Michel Jarrety, ou d'une

poésie séparée qui, par excès de l'imagination, invente une fiction dénouée du réel que le lyrisme lui assigne de maintenir; [le « risque » encouru] peut se définir comme le manquement du poète à l'authenticité de sa propre tâche, et, dans le mésusage du langage, comme la dégradation de sa parole en une écriture mensongère; il peut s'envisager enfin comme l'infidélité du Je lyrique à l'expérience fondatrice du poète qui assure sa naissance⁴.

Ce dernier aspect est sans doute le plus important, car, comme l'écrit Käte Hamburger, c'est la « fidélité » du Je lyrique en tant que « sujet d'énonciation effectif, réel, de l'énoncé⁵ » à l'expérience qui est la sienne en son dire qui garantit sa qualification éthique. Ni fictif, ni « biographique », le Je lyrique n'en requiert pas moins l'entière épreuve de vérité du dire de l'auteur « réel ».

Tel que *communiqué* en son dire, le Je de « Non-lieu » est un homme ramené à la précarité extrême de son être, confronté qu'il est aux conditions d'existence tout aussi précaires du collectif auquel il reconnaît appartenir. Non, le plan de l'énoncé ne suffit pas ici à rendre compte, en ce qu'elle a de pleinement signifiante, de l'angoisse ontologique d'un sujet dont l'identité est radicalement défaite par la grave carence d'être du Nous. Voici ce que fait entendre distinctement le dire du poème : un sujet qui ne sait plus pouvoir compter que sur les seules ressources d'une parole qui est celle d'un homme dépouillé de toute certitude, sévèrement ramené à la précarité de son existence, et consentant au faible et incertain pouvoir du seul langage qu'un tel homme peut partager avec ses semblables. Mais voilà, ce pouvoir n'est pas rien (la ferme diction du poème en témoigne) : procédant de l'implacable exigence à laquelle satisfait le sujet de ne rien dire qui ne soit éprouvé au « critère » de sa nue condition d'homme, son discours s'adresse à tout homme qui affronte et assume sa

4. Michel Jarrety, « Sujet éthique, sujet lyrique », *Figures du sujet lyrique*, op. cit., p. 127-146. Le passage cité est à la page 127.

5. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, préface de Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 241. Cet ouvrage majeur, plusieurs des auteurs de *Figures du sujet lyrique* s'y réfèrent, notamment à la section III, « Le genre lyrique ». La théorie de l'énonciation littéraire de Hamburger constitue un apport devenu incontournable pour toute réflexion sur la poésie; je reconnais expressément ma dette à l'égard de cette auteure.

finitude. Cet homme-là ne se raconte pas d'histoires. Il est seul, et il sait qu'il ne peut rien dire qui ne soit marqué au sceau de son indépassable singularité. Il est résolu à fracasser les miroirs solipsistes — parce qu'il reconnaît en cette solitude la condition commune aux siens comme à tous les hommes. Il a impérativement besoin d'un interlocuteur là où il va, dans la « rencontre » (ce mot, désormais, porte la marque de Paul Celan⁶), d'une vérité d'homme susceptible de démasquer les mensonges, les leurres, les duperies qui l'escamotent. Voilà ce que communique le dire de « Non-lieu ».

La qualification éthique du sujet lyrique implique bien sûr au préalable un radical *dégrisement*. Le point de vue sur l'œuvre que donne rétrospectivement « Non-lieu » permet de retracer la graduelle mais inexorable avancée d'un tel dégrisement. Trois étapes, trois manières, trois groupes d'œuvres : la première comprend *Boréal*, *Les temples effondrés* et *Les épousailles*; la deuxième, *Pays sans parole*, *Débâcle*, *À l'orée des tra-vaux* et *Nuaison*. Enfin, *Le désert maintenant*.

Le format de cet article me contraint à ne brosser qu'à larges traits les figures d'un tel cheminement. À défaut d'une démonstration élaborée, je ferai une proposition de lecture.

Du verbe mythique à la rupture de *Pays sans parole*

Dès le premier poème, éponyme, de *Boréal*, on lit, tout de suite après la dédicace « au dieu du Froid » :

Tes volutes hurlantes d'acier fluorescent tournoient du fond des steppes hurlantes —

Boréal. (*BO*, 15)

Plus loin :

Et déjà l'Interminable, toi, Boréal blanchâtre aux cheveux d'orage et de verre, tu tiens sous la crudité de ton genou l'emprise d'un Rien effrayant. (*BO*, 16)

Incontestablement, le style des premières œuvres a pour caractéristiques majeures : de vastes réseaux métaphoriques porteurs de symboles cosmiques, la personnification, la majusculation (ou l'essentialisation) de substantifs (ou de substances), l'hyperbole, l'anaphore et l'exclamation. En un mot, cette poésie, fortement éloquente, se donne à entendre comme mythe — le récit mythique d'une *archè*, d'une fondation pour laquelle le « héros » est appelé à épouser ou à combattre les « forces cosmiques », souvent figurées comme dieux, idoles ou monstres. Une sorte de gigantomachie où le

6. Tel qu'il se propose dans maints passages de la conférence *Le méridien* (que je lis dans la traduction d'André du Bouchet, parue aux Éditions Fata Morgana en 1995). En voici un passage : « Le poème est solitaire. Il est solitaire et sur le pas. Qui le trace s'avère à lui dédié. / Mais le poème alors n'est-il pas manifeste ici, dans la rencontre déjà — dans le secret de la Rencontre ? » (p. 26 — le souligné est de l'auteur).

sujet, risquant le tout de son être est en grand danger de succomber à l'assaut des puissances « primitives » et dont l'enjeu est la conquête de l'« Espace-maître », d'avant l'homme.

Au mythe cosmogonique correspond une conception tout aussi mythique de la poésie. Le Poème a un statut égal aux dieux. Au commencement était le Verbe. En poésie, la puissance des mots est magie et le poète est un démiurge. Dans la section des *Épousailles* intitulée « Les avant-signes ou Scorées d'un archi-poème », l'auteur chante la geste même du démiurge se mesurant au « chaos disloqué » et proclame son pouvoir : « Mes prunelles mitraillent l'obscur / J'atteins le *faisceau-regard*. » (EP, 145) Dans la section « Terre d'alerte » : « La Parole fuse / Et si grondante et si tordue aux lisières extrêmes / La Parole fuse où la chair devient forge de signes. » (EP, 178) Cette dernière citation illustre fort bien à quel point, par le biais de la métaphore, la parole est assimilée aux « forces cosmiques », naturalisée. Le Verbe est ainsi tenu sans médiation comme l'être même, d'où la profession de foi du poète démiurge : « je forge la mise à nu de l'être. » (EP, 182)

Nettement, oui, une conception essentialiste du langage, ressortissant à une métaphysique de la présence : le mot, le vocable, à l'égal de l'être, dont il tient lieu, exerce son pouvoir immédiat de façonner les choses et de soumettre les forces indomptées à l'instar d'Orphée. Magie vibratoire-symbolique, prérogative d'un sacerdoce : « Et ne reste plus à la place de soi qu'une énorme vibration faite de vertige, de joie, d'épouvante. » (TE, 45)

On retrace certes là la persistance d'une très ancienne tradition ». C'est bien ce que reconnaît l'auteur dans une prose intitulée « Indice » qui précède *Pays sans parole* dans la rétrospective (PSP, 219). Celle-ci comprend plusieurs de ces « indices », dans lesquels l'auteur porte un regard critique sans complaisance sur ses premières œuvres⁷. Ainsi y trouvera-t-on en substance la nette expression du rejet ou plutôt du dépassement de la conception mythique de la poésie — et cela, au moment où l'auteur s'est déjà affermi dans sa deuxième manière, dont le foyer d'attraction est l'humanité d'un pays, d'un peuple, de l'humanité québécoise. Je m'en tiendrai à relever quelques propos saillants de ces « indices » pour donner idée de la transformation éthique dans laquelle le sujet est résolument engagé.

Pays sans parole vient après un choc, un ébranlement — un dégrisement. Le pur élément du mythe s'érode et se désagrège, au premier chef

7. Je généralise l'emploi du terme « indice » pour désigner l'ensemble des brèves proses critiques qui jalonnent l'édition de la rétrospective. En voici la liste : « Indice » (à portée introductive pour l'ensemble), 1963, 1988 (p. 9-11) ; « En guise de postface » (aux *Épousailles*), 1965 (p. 205-207) ; « À la limite », 1970 (p. 211-213) ; « Indice » (précédant *Pays sans parole*), 1964 (p. 217-220) ; « Indice » (précédant *Débâcle*), 1967 (p. 295-297).

celui du poète démiurge proférateur du « Verbe matriciel », possédé par « l'éclatement rythmique premier, barbare et divin », voué à « la féroce naïveté des genèses » (*AL*, 211 et 212). Destitué de son rôle de « vigie foudroyée » (*EP*, 206), celui qui en « un rite obscur » (*IR*, 9) œuvrait à une « transmutation verbale » (*EP*, 205) ; révolu le temps « où les mots fusaient à la source même du volcan. Je veux dire l'être » (*IR*, 9). Revenu de son identification au fantasme d'omnipotence du poète mage, l'auteur discerne l'inauthenticité de sa première manière par ce qu'elle révèle d'inconsciente outrance : « une enfance qui cognait trop aux vitres de l'excès », entraînant « l'obstination redondante, la répétition obsessionnelle » de « mots-limites » « toujours nimbés d'une magie » (*IR*, 10). Dans une note tardive (1988), l'auteur récusé froidement ce qu'il appelle sa « "mystique spatio-cosmique" radicale » et son « "matérialisme phonique" parfois excessif » (*IR*, 11).

Cette « très ancienne tradition », l'auteur reconnaît qu'elle est porteuse d'une « illusion religieuse », celle de « tous ceux-là qui frôlèrent l'impossible, la mythique révélation, l'essence du *sêma* poétique » (*IR*, 9). Les propos critiques du poète renvoient incontestablement à la grande tradition romantique, depuis les Allemands, Hugo et jusqu'au voyant et alchimiste du verbe Rimbaud. Selon cette conception, le moi du poète est un moi en expansion, celui d'un élu investi par le tout de l'être, qu'on l'envisage comme Nature, Divinité ou Humanité. Dans « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », Yves Vadé caractérise le poète, en tant qu'il « est tout » comme le « médiateur » d'« une instance d'énonciation transcendante⁸ ». « La voix de l'univers ou de l'au-delà [...] [est] un ensemble de sonorités résonnant dans une gigantesque chambre d'échos où le moi risque à tout moment de se perdre⁹. » Le sujet semble ainsi affranchi de la finitude de sa condition d'homme pour, devenu un autre, s'identifier à l'instance profératrice qui le possède. « [...] le "je" lyrique qui s'exprime ainsi est à définir comme mythique, en tant que le mythe peut être l'expression, par le moyen de l'analogie, d'une conception considérée comme vraie en dehors de l'expérience empirique¹⁰. »

Cette dernière considération escamote toutefois une distinction importante. Un mauvais poète pourra toujours se réclamer de sa fonction de mystagogue : la seule « expérience » qu'il fera sera celle de l'enflure de son moi. L'indiscutable puissance poétique des premières œuvres de Préfontaine témoigne d'une tout autre expérience : mythique par les figures qu'elle élabore, elle n'en est pas moins « empirique » puisqu'elle s'effectue dans la matière même du langage pour donner forme au « *sêma*

8. *Figures du sujet lyrique, op. cit.*, p. 26. Le texte d'Yves Vadé occupe les pages 11 à 37 de l'ouvrage.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. *Ibid.*, p. 28.

poétique». Le dire-vrai du poème s'y risque sous l'apparat juvénile du mythe, mais une exigeante ferveur y est déjà à l'œuvre qui conduira le sujet à l'épreuve de son statut éthique.

Le dégrisement que connaît le sujet le conduit à assumer la finitude de sa condition d'homme. Il rompt avec «le rêve d'une anhumanité du Verbe» (AL, 211). «J'attendais la révélation d'une espèce de divinité [...]. Cette révélation n'est évidemment pas venue.» (EP, 206) Le sujet attribue cette automystification soit à «un incontestable égoïsme» soit à «une sorte de "cosmocentrisme" désespéré et lucide». «L'humain m'agaçait parce qu'il s'interposait entre moi et la pureté, ou ce que je croyais tel, de mon rêve.» (EP, 206) L'«anhumanité» caractéristique du sujet mythique résulte, à son insu, d'une régression au fantasme narcissique de l'enfant, cet «enfant vieux» qui, dans un «sacerdoce précoce», «se débattait contre l'innommable, immense et monstrueux» (AL, 212).

Or, l'auteur dit de «ces textes déjà lointains» qu'ils étaient «vociférés dans un contexte socio-politique et culturel d'un vide à peu près total qu'il fallait habiter, pour survivre, avec une fureur au moins égale à l'épaisseur de son silence» (AL, 211). Ce vide et ce silence, on le sait, ont compté pour beaucoup dans certaines œuvres poétiques d'avant les années soixante. Ainsi l'«habitation» du paysage est-elle un enjeu majeur dans la poésie de Saint-Denys Garneau. Le jeune Préfontaine, dans sa période «mythique», livre un combat à mort contre «l'Espace ennemi, fascinant, l'*Espace-maître*» en une «rage d'*habiter*» «en cet immense pays presque vide d'humanité». (AL, 212) L'inhumain se comprend ainsi comme celui d'un espace anté-historique, celui d'un peuple et d'un pays encore à naître. Le sujet ne désirait tant proférer le «Verbe matriciel» que parce qu'il y était poussé par le «refus rageur, adolescent, de l'aphasie *collective* et *personnelle*» (AL, 211). La démiurgie compensait cet état proprement inhumain de l'aphasie. Comme Miron assumant son «état d'infériorité collectif¹¹» et reconnaissant que «j'ai mal en chacun de nous¹²», Préfontaine découvre à la source de sa fascination pour l'«anhumain» «cette misère et cette pauvreté ressenties d'abord comme fait langagier mais aussi amplifiées par *l'état de québécoisité*» (AL, 212).

Une nouvelle conception du rôle du poète en découle qui, sans rompre tout à fait avec celle du «démiurge créateur», va n'en retenir que «certaines modalités du verbe», celles-là «dont il hérite en partage avec sa collectivité» (PSP, 219). La rupture n'en est pas moins radicalisée avec la «tradition» puisque ce qui est tenu pour premier n'est plus le Verbe mais, «dans l'homme», cela qui «émane de lui et de quelque antérieure blessure» (AL, 211). C'est dans une humanité singulière, définie par une géo-

11. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 109.

12. *Ibid.*, p. 84.

graphie, une histoire et une culture, celles des «hommes d'ici» que «la parole commence de se faire chair» (PSP, 219).

Depuis *Pays sans parole*, les œuvres de la deuxième manière, sans rompre tout à fait avec la démiurgie de l'image, de la métaphore, appellent un sujet, un *Je* dont l'énonciation est entièrement orientée, motivée par l'appartenance au nous collectif québécois, et en cela «humain». Un projet ou un programme en procède qui conserve tout en le déplaçant le mythe du verbe originaire. Mais ce mythe est relativisé ou médiatisé par l'entier assentiment aux contingences historiques.

Le geste poétique fondateur se fait «nomination», «là où régnait un silence frileux» (PSP, 219). Et puisque sa tâche est commandée par «la naissance d'un pays», qui est «l'œuvre d'un peuple en travail» (PSP, 220), le rôle du poète reste, sur ce plan, celui de maître d'œuvre d'une genèse et, à ce titre, il est «fondamental, *élémentaire*»: la tâche assignée est celle d'«une *nomination des sources*», d'«une *élection des signes*» (PSP, 220). Le poète fait sien «le rêve obstiné de Prométhée», et par conséquent maintient un *ethos* héroïque, mais cette fois non selon son aspect de «démensure démoniaque» mais en prenant sur lui «l'assomption patiente [...] d'une situation donnée», qui comporte du reste un trait «sisyphien» comme le montre la suite du texte (PSP, 220). Alors la nouvelle figure du poète est pleinement humaine, liée aussi bien à l'humanité d'un peuple et d'un pays «sans parole» qu'à celle, «totale», d'une «parole sans pays»: celle de «*l'homme total* aux antennes multiples tendues tant vers l'Humain, les nervures des feuilles, les strates telluriques que vers la cybernétique» — en un «oui» au «cosmonaute manqué qui dort» en «l'homme de la rue», c'est-à-dire «chacun de nous» (PSP, 220).

De *Pays sans parole* à *Nuaison*, la poésie de Préfontaine fait incontestablement entendre une jouissance, une euphorie du langage. La richesse et la saveur des images, la fermeté et l'alacrité du rythme la communiquent au lecteur. D'autant mieux que les «excès» lyriques de la première manière en sont absents. Une sobre ivresse, serais-je tenté de dire. La diction, surtout, est nettement celle d'un sujet soutenu par l'espérance du chant et résolument engagé dans l'avancée vers un peuple et un pays à naître.

Qu'il en soit ainsi tient, me semble-t-il, à deux raisons, qui se renforcent l'une l'autre. D'abord, l'énoncé poétique reste encore tout entier formé par le réseau des métaphores. Le métaphorique ressortit à une «physique» du verbe: le langage est toujours assimilé, voire incorporé aux éléments naturels. À ce titre, en tant que *phusis*, il reste épiphanie et puissance de l'être. Mais en rupture avec la poésie de la première manière, qui restait prise au «rêve d'une anhumanité du Verbe», le privilège ontologique de la parole se justifie d'une nature, qui est celle d'un pays. C'est elle qui parle et appelle à être *nommée*. Ainsi l'auteur sent couler en lui

«le sang, la sève du Fleuve langagier» (PSP, 266) et, figure de l'originaire, «la racine chante au plus humide de l'humus» (PSP, 249). La «fusion» du langage et de la nature d'ici donne lieu à une géopoétique québécoise qui mériterait d'ailleurs de faire l'objet d'une longue étude.

La seconde raison qui me paraît motiver la «tenue» de la parole dans ces œuvres tient au dessein de donner voix à *une* humanité, celle d'ici. Le poète s'enthousiasme, ainsi que sa diction le communique, de tirer de la puissance du verbe (en tant qu'être) un chant qui, par «l'obstiné racinement de [son] rythme» (NU, 389), inaugure la parole enfin naissante d'un peuple.

Nommer et *habiter* signifient fortement le geste énonciatif qui soutient le chant du poète. Actes en quelque sorte magiques d'appropriation d'une humanité et de son espace terrestre. Pourtant ce chant ne se forme et ne s'affermi que comme celui d'un combat acharné contre cela qui menace de ruiner, d'anéantir toute possibilité de langage. Le privilège ontologique du poème assigne ainsi au Je qui le profère d'accueillir en lui, de reconnaître pour sienne, la «carie d'être» (PSP, 228) de l'humanité, du peuple dont le sort commande toute la nécessité du poème. Or la seule parole possible est celle d'un peuple «sans parole», d'un peuple qui parle en silence».

Ainsi le sujet se reconnaît-il et se détermine-t-il en tant que Je qui ne peut s'éprouver en un dire-vrai qu'en donnant parole au Nous auquel il s'identifie, parce qu'il y va pour lui d'être ou de ne pas être. Dans ces œuvres le Nous se dit, omniprésent, comme sujet de l'énoncé. Il forme pour ainsi dire l'instance et l'enjeu du combat pour l'être et la parole. «Nos charges de mots sont un silence qui bruit / Ou bien nous déchirons la pauvreté de nos poings.» (PSP, 229) Pourtant le Je, loin de disparaître, absorbé par le Nous, se dit en sa solitaire angoisse et dit le déni de parole qui l'accule à «habiter en silence [...] un peuple qui ne s'habite plus» et «dont se tarit la parole frêle et brusque» (PSP, 259). Ainsi la jouissance de nommer et d'habiter est-elle poussée, dans ce combat mortel, jusqu'aux derniers retranchements de sa ressource : «J'habite un cri.» (PSP, 259)

L'exténuation du sujet « en sa mise en désert »

En s'investissant dans le sujet collectif, en disant Nous, le Je pouvait encore escompter produire un chant qui alliait la force du verbe aux forces conjuguées d'une nature presque encore sauvage et d'une humanité engagée dans un devenir natal. Nouvel avatar du mythe (de l'*arché*). La fougue de l'énonciation, ou plus précisément de sa charge expressive, de sa diction, est assez tôt contredite par l'énoncé qu'elle porte : la fin ou la mort appréhendée d'un peuple impuissant à surmonter le silence qui scelle son défaut d'être, son absence à lui-même — qui «ne s'habite plus». En conséquence, le sujet, contraint à cette extrême pauvreté du langage

qu'est le cri, de nouveau menacé d'aphasie, ne peut persister en son dire qu'à dire ce défaut de parole. Comme le Nous se tait, bâillonné, le Je s'en découvre exilé. Il ne peut plus dire que la déréluction d'un Je exténué, confronté qu'il est à l'impossibilité du chant fondateur — frappé par l'éclipse du Verbe.

Dans *Nuaison*, qui clôt ce cycle d'œuvres, Préfontaine écrit dans un poème au titre suggestif, «Les palabres somptueuses se meurent»: «Le silence redouté me tiendra lieu de maison, car je n'ai plus de route où m'enfoncer debout. / Et je n'ai rien dit.» (NU, 410) Plus loin, il énonce ce constat désolé: «Et nous n'avons plus, surtout nous n'avons plus les mots qu'il nous faut.» (NU, 412) Dans un autre poème du même recueil il écrit: «Je ne suis qu'un mot tout entier tendu / vers la phrase / qui se perd / se dissout / et reprend sa démarche sinueuse / vers le sens.» (NU, 424) Démarche hoquetante, bégayante comme la «fait» la syntaxe rythmique de ces vers.

Le dernier recueil, où apparaît «Non-lieu», *Le désert maintenant*, est tout entier «travaillé» par le deuil du poème. Le sujet est contraint de «rompre» avec un Nous «opaque» pour lui-même et de faire retour à cet élément de «l'obscur» qui se désigne comme le chaos d'avant toute parole, donc de toute communauté, puisque là «naissent et croissent sans cesse les langages et les formes» (DM, 438). Il y va de la possibilité même du poème, car «la parole en acte naît d'une rupture» (DM, 432).

L'épreuve a pour enjeu «l'essence du chant» et s'impose comme une radicale «éclipse» du Verbe: perte des «rythmes premiers» (DM, 443), des «Grandes sorcelleries» (DM, 476). A-t-il d'ailleurs «jamais [eu] lieu» ce chant qui scandait «le temps de certitude» (DM, 431)? L'auteur doit du reste refréner un dernier sursaut de nostalgie: «Celui qui perçut [...] le mouvement terrifiant de certaines forces, celui-là ressentira jusqu'à la fin l'inoubliable brûlure», car il pressentait alors «l'imminence d'un événement» (AL, 213).

Le sujet assume «l'effacement des signes» (DM, 437), prenant acte que «longtemps je me suis perdu dans le peu de poids des paroles» (DM, 457). Le dégrisement radical peut seul donner accès à un nouveau commencement, cette fois libre de tout leurre mythique puisqu'il procède du retour «au feu même amoindri d'une parole juste» (DM, 457). Ce moment est celui d'une paradoxale illumination puisqu'elle fait du sujet cet «aveugle ébloui» «par la splendeur sans nom ni verbe» qui point «au bout» «du silence des musiques» (DM, 436).

S'impose alors ce que Mandelstam appelait le sentiment qu'a le poète de son «bon droit»¹³: «Je récusé autant le mirage que le cri retourné

13. Ossip Mandelstam exprime cette idée dans son essai «De l'interlocuteur», qu'on trouve dans l'ouvrage *De la poésie*, traduit du russe par Mayelasyeta, Paris, Gallimard, coll.

contre soi» (*DM*, 451). Grâce à l'extrême dénuement du cri peut être dégagée ce que j'appellerais l'assise éthique du dire-vrai poétique : «Pourquoi vais-je à l'instant mourir à la parole qui me nomme?» (*DM*, 440) Cela même qui jaillit de l'être en sa «mise en désert» (*DM*, 488), assumant la nue condition d'un mortel, condition dont la reconnaissance et l'assomption accordent une incontestable légitimité au dire du sujet. Dans ce poème remarquable de sobriété, qui n'en met que mieux en relief la fermeté de la diction, «Anton Webern», le Je peut «effleurer [...] l'essence du chant / comme on aborde le silence premier» et trouve à formuler la règle incontestable de la véridiction poétique : «Ne jamais parler que pour dire. / Ne jamais chanter qu'à la limite / d'amour et de clarté.» (*DM*, 461)

L'épreuve du silence et du cri impliquait le découragement suscité par l'inanité de l'adresse à l'autre : «D'ailleurs, parler pour quoi faire et quoi dire parmi vous.» (*DM*, 477) Paradoxalement, le fait pour l'énonciateur de prendre en charge le Nous ruinait l'interlocution par tout ce que ce Nous dissimulait de mythique, et par conséquent de narcissique de la part du Je. À présent, le sujet, entièrement dégrisé, assumant sa finitude, sa précarité, sa faillibilité, sait que «l'essence du chant» ne serait que «mirage» si elle n'impliquait l'interlocution : «Dites-moi qui vous êtes. / Faites-moi signe. / Faites de moi *votre* signe.» (*DM*, 477) Car qui parle au cœur du sujet et, en somme, lui dicte toute parole en son dire juste, son dire-vrai, sinon l'autre : «je réapprends que la lumière persiste / où la parole prend naissance / dans la parole de l'autre.» (*DM*, 449) Dès lors le Je peut à nouveau assumer le Nous puisqu'il y convoque un Tu (Vous) : sa nudité fait adresse en tout ce qu'il dit à ce qu'a de rigoureusement universel «l'humanité de l'autre homme¹⁴». Le dire-vrai s'enhardit d'être *dicté* depuis celui-là même qui en répond dans l'interlocuteur convoqué.

«Arcades», 1990, p. 58-68, qui réunit plusieurs essais de l'auteur. Une autre traduction, faite par Léon Robel, figure dans l'ouvrage de Martine Broda, *Dans la main de personne, Essai sur Paul Celan* (Paris, Éditions du Cerf, coll. «La nuit surveillée», 1986) p. 53-60. C'est d'elle que je cite le passage suivant : «Car la poésie est conscience de son bon droit.» (p. 56)

14. L'expression module en quelque sorte celle qu'Emmanuel Lévinas donne pour titre à l'un de ses ouvrages : *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier/Paris, Fata Morgana/Union générale d'édition française, coll. «Le livre de poche. Biblio essais», n° 4058, 1987 [1972].

Non-lieu

Nous qui sommes d'ici sans être ici
et qui sommes d'ailleurs sans être vraiment là
Nous qui sommes d'ailleurs tout en étant là, nous perdant là,
et qui sommes d'ici sans pouvoir y rester.

Nous qui sommes d'ici sans pouvoir, et qui sommes ailleurs
mais si peu,
et qui sommes ici sans pouvoir être ailleurs.
Nous qui sommes d'ailleurs sans pouvoir y rester
et qui sommes de partout sans pouvoir nous arrêter.
Nous qui sommes de partout sans pouvoir être ailleurs
et qui sommes de partout sans pouvoir être ici,
et qui sommes d'ici sans y être parce que nul jamais ne
reste là sans mourir.

Mais nous qui ne voulons pas mourir sinon trop fatigués pour
rester.

Nous qui allons mourir au moment justement où —
Nous qui resterons là désormais, ici ou ailleurs,
incapables d'aller mourir plus loin,
incapables d'aller mourir partout en même temps et ce
serait si beau.

Nous qui sommes là, voyez-vous, sans y être, parce que vous
avez mal regardé,
et qui sommes sans que les autres soient,
et qui sommes sans les autres.

Mais justement, nous justement qui ne sommes rien sans
les autres, et qui sommes sans que les autres soient là,
et qui ne sommes pas bien quand les autres n'y sont pas.

Nous justement, nous qui ne sommes jamais rien sans que les autres soient.

Mais nous, justement, nous qui n'arrivons nulle part sans que les autres y soient déjà pour arrêter ça.

Qu'allons-nous de —

Oui — la question — la seule —

Mais vraiment la seule qui reste à poser.

Aux cailloux parce que les hommes ne répondent plus aux questions qu'on leur pose.

Nous savons à peu près d'où nous venons mais si mal.

Vous ne savez pas mieux qu'avant que vous êtes.

Ils ne savent pas du tout où ils vont.

Alors qu'allons-nous de —

D'abord voulons-nous aller — je veux dire

voulons-nous aller quelque part ou quoi?

Où voulons-nous rien — je veux dire aller

nulle part ou quoi?

Ou quoi, je veux dire, où?

Enfin, je parle, je ne sais pas.

C'est quoi ça nous qui

nous qui justement

nous qui sommes d'ici sans y être parce que nul jamais ne reste là sans mourir.

Nous qui... Comment disiez-vous déjà?

Nous qui... Quoi? Mais vraiment je ne comprends pas.

Nous qui... Mais c'est quoi ça?

Nous qui... Mais qui cogne à la porte?

Il n'y a pas de portes ici. Nous sommes très libres.
Toutes les portes sont ouvertes. Même si les têtes sont
fermées.

Alors qui cogne quoi?

Qui cogne sur qui parce que j'entends
dans le lointain qui s'approche
un bruit mou et parfois dur
que je connais
qui me rappelle...
quoi déjà?

Ah nous qui sommes sans vraiment être vraiment,
nous qui sommes on ne sommes pas,
qu'allons-nous, oui,
qu'allons-nous devenir?