

« Le verbe, encore à incarner ». Lyrisme et temporalité dans *Pays sans parole*

Lucie Bourassa

Volume 24, numéro 1 (70), automne 1998

Yves Préfontaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201406ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201406ar>

[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. (1998). « Le verbe, encore à incarner ». Lyrisme et temporalité dans *Pays sans parole*. *Voix et Images*, 24(1), 49–68.
<https://doi.org/10.7202/201406ar>

Résumé de l'article

Les premières oeuvres de Préfontaine manifestent le désir d'incarner la parole dans la « chair du monde », d'atteindre la genèse rythmique de la matière dans une « anhumanité du verbe ». Si *Pays sans parole* nomme les espaces géographiques d'un peuple brisé par l'aphasie, et marque ainsi un retour à l'homme, son auteur affiche une grande réticence face à sa propre thématique du pays. Entre cette réserve et la désillusion « religieuse », le poète semble pris dans un « non-lieu ». Aussi n'est-ce pas en fonction de son appartenance au discours nationaliste que sera étudié *Pays sans parole*, mais en regard de la poétique du premier Préfontaine, celle de l'incarnation. L'analyse de « Sous l'éclair d'homme », permettra d'examiner comment prend forme une écriture de la voix qui structure une expérience du temps, et fera l'hypothèse que cette expérience motive le rêve d'incarner le verbe.

« Le verbe, encore à incarner ».

Lyrisme et temporalité dans *Pays sans parole**

Lucie Bourassa, Université de Montréal

Les premières œuvres de Préfontaine manifestent le désir d'incarner la parole dans la « chair du monde », d'atteindre la genèse rythmique de la matière dans une « anhumanité du verbe ». Si Pays sans parole nomme les espaces géographiques d'un peuple brisé par l'aphasie, et marque ainsi un retour à l'homme; son auteur affiche une grande réticence face à sa propre thématique du pays. Entre cette réserve et la désillusion « religieuse », le poète semble pris dans un « non-lieu ». Aussi n'est-ce pas en fonction de son appartenance au discours nationaliste que sera étudié Pays sans parole, mais en regard de la poétique du premier Préfontaine, celle de l'incarnation. L'analyse de « Sous l'éclair d'homme », permettra d'examiner comment prend forme une écriture de la voix qui structure une expérience du temps, et fera l'hypothèse que cette expérience motive le rêve d'incarner le verbe.

J'aime le sacrilège d'une phrase tumultueuse qui se dresse, trombe effroyable, pour briser la terrifiante uniformité de l'Espace, et combler l'ancre hideux du Temps¹.

On considère souvent *Pays sans parole* comme un point tournant de l'œuvre d'Yves Préfontaine². Dans l'« Indice » qui sert de préface au livre,

* Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines^S du Canada qui m'a octroyé une subvention pour le projet « Modes de signification et expérience du temps dans la poésie française contemporaine », dans lequel s'inscrit le présent article.

1. Yves Préfontaine, *L'ancre du poème*, Trois-Rivières, Éditions du Bien Public, 1960. Les textes sont datés de 1956-1957. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AP, suivi du folio, et placées entre parenthèses.
2. Laurent Mailhot et Pierre Népveu écrivent par exemple: « Le poète à tendance surréaliste de Boréal et des *Temples effondrés* (1957) a évolué, surtout dans *Pays sans parole* (1967) vers le chant d'un espace québécois souvent hostile et froid, assumé dans la

l'auteur prend en tout cas ses distances face à un idéal de la poésie qui l'a longtemps habité. Il écrit notamment que le rôle du poète « n'éveille plus en [lui] l'illusion "religieuse" dont [il] se plaisait à le parer³ » (PSP, 219). Une série d'aphorismes contemporains des premières œuvres, *L'ancre du poème*, témoigne de ce rêve fondateur. Ce livre présente une vision démiurgique de la création, en proposant ce qu'on pourrait appeler une poétique de l'incarnation⁴, ainsi résumée dans sa clausule :

TOUT EST À REFAIRE.

ET LE VERBE, ENCORE À INCARNER. (AP, 87)

Le poète s'y représente maintes fois comme celui qui enfante⁵, et cherche une parole qui s'incorpore les propriétés physiques du monde :

N'être satisfait qu'à l'instant où la parole épousera la fluidité et la dureté, la tragique magnificence des rythmes telluriques. (AP, 22)

L'homme n'apparaît alors que comme un défaut dans le cosmos, « une balafre dans la perfection de la Matière » (AP, 47).

Au regard de cette poétique, *Pays sans parole* semble marquer, justement, un retour à l'homme : « Le poète n'est démiurge créateur que de certaines modalités du verbe dont il hérite en partage avec sa collectivité. Il peut aussi participer au projet (ou à l'avant-projet) de cette collectivité et partant, de l'homme tout entier. » (PSP, 219) Or, on sait qu'à l'époque, les modalités « héritées » du verbe étaient, pour de nombreux Québécois, hautement problématiques. Préfontaine parle même dans l'« Indice » de « silence » et de « hiatus historique » (PSP, 218), ce qui expliquerait qu'il confie alors à la poésie le rôle de « mettre un *nom* là où régnait un silence frileux, une néance neigeuse » (PSP, 219). Prométhée semble à cette époque avoir renoncé à voler le feu du cosmos pour se consacrer plutôt à l'« assumption patiente » (PSP, 220) des étendues de neige et de glace, en élisant les signes qui les arracheront au silence, qui donneront enfin une parole au pays. Mais curieusement, ce n'est qu'avec réticence que le poète admet, dans l'« Indice », l'appartenance de son recueil aux ouvrages qui « ont un "pays" pour excuse » (PSP, 218), et on le voit critiquer assez

révolte et le cri, dont la dureté est la mesure même de la vie la plus intense. » (*La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, Sillery/Montréal, Les Presses de l'Université du Québec/Hexagone, 1981, p. 458)

3. La première édition de *Pays sans parole* remonte à 1967. Les poèmes sont datés de 1959 ou de 1960, la préface ou « Indice », de 1964.
4. J'ai choisi d'appeler ainsi — parce que le mot « incarner » apparaît dans le texte de Préfontaine même — le rêve d'une incarnation du verbe dans la matière et le cosmos, dans ce que Merleau-Ponty appelle la « chair du monde ». Il ne s'agit donc pas ici de l'incarnation humaine du verbe, telle qu'on la trouve dans la tradition chrétienne. Je remercie Gilles Marcotte de m'avoir amenée à faire cette précision.
5. Ici par exemple : « Je conjugue à tous les temps un verbe inconjugué. Je détruis l'ancien et je crée le nouveau mythe qui lui-même s'effrite, ainsi des saisons de l'esprit. J'enfante la mythologie du cri, de son silence, et de l'au-delà du silence. J'enfante libération, — conscience par l'angoisse. » (AP, 33)

sévèrement la domination de la thématique : « l'unanimité qui n'est pas conquérante, discutante, contredite n'est rien moins qu'un masque posé sur la multiplicité des œuvres à entreprendre » (*PSP*, 218). L'uniformité fait peser la menace d'une double stérilité, poétique comme politique. Le pays risque en effet d'envahir toute la parole, qui alors disparaît, si bien que demeure entier le problème d'un « pays sans parole ».

En fait, le poète est pris dans un conflit. Entre la désillusion sur le caractère « religieux » de la poésie, qui entraîne un retour à l'« homme », et la réticence face à la thématique du pays qui signe ce retour, l'auteur de *Pays sans parole* se retrouve dans un « non-lieu ». Autant est paradoxale la critique de la « poésie du pays » dans un recueil qui en participe, autant est ambigu le renoncement à la vocation démiurgique. Dans maints textes ultérieurs s'exprime en effet, plus ou moins explicitement, la nostalgie de la croyance en un dire « adamique ». Le renoncement est une épreuve douloureuse, une « apocalypse », encore évoquée dans le dernier poème du *Désert maintenant*, qui est aussi le dernier de la rétrospective *Parole tenue* :

J'attendais vraiment que le Verbe se fasse chair.
[...]

Quand j'ai perdu la foi, j'ai vécu l'Enfer.
Il ressemblait à la mort des métaphores,
des métonymies, des catachrèses,
et de tous les tropes savants.

Mais il n'y eut d'apocalypse que rhétorique. (*DM*, 493)

Certes l'évocation ici est ironique. Mais il n'est pas certain que dans *Pays sans parole* le renoncement soit assumé. Aussi n'étudierai-je pas ce recueil en fonction de son appartenance au discours nationaliste, comme on a coutume de le faire, mais en rapport avec la poétique du premier Préfontaine, celle de l'incarnation. Plus précisément, j'examinerai, en analysant en détail la suite « Sous l'éclair d'homme⁶ », comment les modes de signification des textes fondent une « écriture de la voix » pour structurer et représenter une expérience du temps, expérience qui peut-être motive ce rêve d'incarner le verbe. Ce qui me permettra, au terme d'un long détour par le lyrisme et le sublime, de revenir à ce malaise d'un « non-lieu » qui continuera de hanter cette œuvre⁷.

6. Voir *PSP*, p. 237-243. Cette suite datée de 1959 comporte cinq poèmes : « I Bien cru » (p. 239-240) ; « II Sous l'éclair d'homme » (p. 240) ; « III En étrave de l'orage » (p. 241) ; « IV Toutes sèves » (p. 241-242) ; « V Jusqu'aux moelles taries » (p. 242-243). Les renvois à ces poèmes ne seront pas faits à l'aide de leur pagination, mais de leur numérotation (I, II, etc.). Cela permettra de voir la distribution et la progression de certains modes de signification dans la suite.

7. Ce « non-lieu » revient constamment dans l'œuvre de Préfontaine ; il est thématiquement examplairement dans un poème dont le titre est « Non-lieu », voir *DM*, p. 481-483.

Une poésie de la voix

Comme plusieurs autres poésies du «pays», *Pays sans parole* privilégie la juxtaposition de segments nominaux. Mais cette écriture a par ailleurs un caractère hypotactique, qui se manifeste dans de longues expansions qualifiantes, souvent emboîtées les unes dans les autres, parfois coordonnées: adjectifs, compléments du nom, relatives, circonstants, etc. Cette propension à la qualification, puis à la qualification de la qualification rapproche les «mots pleins» et entraîne le déploiement de nombreuses récurrences phonétiques, si bien qu'apparaît une concentration d'accents toniques et initiaux⁸. Peut-être est-ce aussi l'inverse, peut-être est-ce la propension à «sonner» qui suscite la rallonge, encline à ajouter une propriété, puis une autre, etc.:

Mais saigne et très pourpre
 et qu'il fomente un ciel noué de forces dans l'orge de germer
 et de rester dans l'ordre de construire la tige
 et la fièvre du faite
 (V, 243)⁹

Ces récurrences engendrent des rapports entre les mots qu'elles associent pour créer une signifiante¹⁰, des valeurs propres à une œuvre. Je dégagerai, dans le poème «Jusqu'aux moelles tarées» (V), quelques-unes des «interactions phono-sémantiques¹¹» qui me paraissent représentatives de *Pays sans parole*.

8. L'accent tonique est l'accent principal du français, qui allonge la dernière syllabe des groupes syntaxiques. Un accent initial ou d'attaque d'intensité peut frapper la première consonne — plus rarement la voyelle — d'un mot ou d'un groupe rythmique. Henri Meschonnic a proposé que les initiales appartenant à un ensemble de récurrences phonétiques soient susceptibles, dans une œuvre littéraire, d'engendrer une telle marque, qu'il appelle «accent prosodique». Le dernier état de la théorie de Meschonnic inclut toutes les récurrences phonétiques faisant système dans l'accentuation prosodique. Voir Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998, p. 119-155.
9. Je note ici les principales récurrences phonétiques en gras et mets en vis-à-vis les syntagmes coordonnés de même plan, pour permettre au lecteur de visualiser la longueur des qualifications.
10. J'emploie le mot «signifiante» dans le sens que lui donne Meschonnic: «signification produite par le signifiant» (*Le signe et le poème*, Paris, Gallimard, coll. «Le chemin», 1975, p. 512). Meschonnic ne conçoit pas le signifiant comme un simple «porteur matériel» du sens, mais comme «participe présent du verbe signifier» (p. 514). Cette définition met l'accent sur une dynamique en train de se faire et relève d'une vision du discours comme «signifiant multiple», qui vise à neutraliser la division signifiant-signifié. Meschonnic analyse surtout la signifiante dans les retours: figures et séries prosodiques, paradigmes rythmiques (ensembles de groupes syntaxiques ayant une configuration accentuelle semblable) — qui, se faisant écho, engendrent entre eux des relations de sens. De telles relations, dans une œuvre donnée, peuvent former un système, un ensemble de valeurs signifiantes spécifiques.
11. Sergio Cappello appelle «interactions phono-sémantiques» les relations sémantiques induites par des récurrences phonétiques. Voir *Le réseau phonique et le sens. L'interaction phono-sémantique en poésie*, Bologne, CLUEB, 1990.

L'isotopie «cosmique¹²» est la plus déployée dans ce recueil : on y trouve nombre de renvois à l'univers dans toute son étendue, puis à notre terre, en particulier à ses paysages nordiques, enfin aux cycles naturels, par le biais des végétaux surtout. Ces composants du monde du poème sont souvent présentés par des propriétés : ce ne sont ni la contrée, ni l'espace, ni le ventre, ni la rouille qui apparaissent, mais les «moelles taries de contrées», «l'épaule de l'espace», «le sang des ventres» et «l'ocre de rouille». Il en résulte un extraordinaire déploiement de qualités matérielles, un univers «hyper-sensible». Les abstractions, plutôt rares, se trouvent entièrement entourées, si ce n'est submergées, par la matière. La «colère» vise des moelles taries, «la patience de rester», des géôles de branches ; ce sont ces branches qui sont «en furie» et la terre qui pourrait «témoigner» d'une braise ; les «puretés absurdes» sont énormes et doivent être battues ou encore servir elles-mêmes à battre un siècle qu'on espère voir saigner ; c'est une plaie qui est qualifiée de «radieuse», un air dur de «précieux» ; le «savoir» désiré est celui de l'épaisseur de la neige.

Les propriétés de l'homme et de la nature ou du cosmos s'entrelacent constamment, ce que le premier vers pose d'emblée :

Jusqu'aux **moelles taries** de contrées depuis l'homme qui s'effrite¹³

sk m l t Ri tR i l m k i s Rit

Elles se communiquent de l'un à l'autre, si bien qu'on ne sait plus toujours ce qu'elles décrivent. Dans le passage qui suit, on lit d'abord que l'homme souhaite «franchir le sang des ventres» jusqu'au «siècle abrupt» à la manière dont l'ocre de rouille «fruite par les os» ; et puisque c'est «pour un peu de source», le mouvement paraît libérateur :

Franchir le sang des ventres pour un peu de source

frā R sã d . âtR p R p d s Rs

au **front du siècle abrupt**

fR d s kl R pt

comme **l'ocre de rouille qui fruite par nos os**

k l kR d RU k i fR it p R o o

et **roide un peu**

R d p

Mais tout de suite après, un autre échange siècle-homme se fait, alors que le siècle reçoit les propriétés de «roide» et «rouillé», cette fois sous le mode du regret ...

12. L'isotopie du pays, dans tout ce qui renvoie au paysage, pourrait être vue comme une sous-composante de cette grande thématique cosmique.

13. Les phonèmes récurrents sont indiqués en caractères phonétiques sous le texte et en gras à l'intérieur de celui-ci. Ces marquages ne seront jamais exhaustifs : je noterai les principaux échos et séries qui font système.

Pourquoi tant roide et si rouillé
ce siècle à battre

... et l'on peut alors relire différemment la comparaison précédente : c'est le caractère abrupt du siècle qui serait comparé à l'ocre de rouille, et non le mouvement de franchissement du ventre par l'homme à celui des os par la rouille.

Il s'ensuit souvent une sémantique d'oppositions et d'oxymores, aux valeurs oscillant entre l'euphorie et la dysphorie. Dans les premiers vers, le parallélisme de la syntaxe et un paradigme rythmique mettent en évidence une opposition entre une dégradation naturelle et une action constructive potentielle de l'homme :

Jusqu'aux **moelles tariées** de **contrée** depuis l'**homme qui s'effrite**

sk m l t Ri k tR i l m k i s Ri t

U U-(U) U U —

la **colère** de **recroître**

k R R kR tR

Jusqu'aux **geôles** de **ces branches en furie** qu'**agite au loin l'énergie** des **saisons**

s o ol s Rā ā Ri i ol l Ri s

U U-(U) U U —

la **patience** de **rester**

s s s

Les sonorités des deux premiers vers opposent le temps décadent de l'entropie naturelle (**tariées**, **contrée**, **s'effrite**) au temps incident de la croissance liée au mouvement de révolte (**colère**, **recroître**). Mais l'association de la dégradation à l'univers et de la croissance à l'activité humaine est ambiguë dès le départ : «**Jusqu'aux moelles tariées**» est associé à «l'homme qui s'effrite», phonétiquement et syntaxiquement. Elle le devient encore plus ensuite, alors que l'agitation libératrice («**ces branches en furie**») est attribuée à la nature (à «**l'énergie des saisons**» qui «**agite au loin**» les «**geôles**») et que l'état prêté à l'homme («la patience de rester») est passif. Souvent, les retours et les parallélismes rapprochent la construction et la destruction, la naissance et la mort :

Oh **saigne en gésine de joie** et **saigne en croix de vide**

sɛ ā i d wa sɛ ā wa d id

Quand la saturation phonique accentuelle est à son comble dans des syntagmes qui s'infiniment de déterminations en qualifications et en comparaisons, le mouvement de sens se répercute et s'amplifie de manière hyperbolique :

U —(U) U —UUU —(U) U (—) UU —UU —UU (—)(U) UU —

Qu'il **saigne** le **siècle** qu'il **expulse** le **sang** des **saisons plus gelées** que sa **steppe de décombres**

k l sɛ l sɛkl k l kspyls l s d sɛ ply l k s s p d d k

La syntaxe qualifiante et les retours sonores induisent, en fait, une sémantique très allotope. Même si des associations émergent certains mouvements de sens — amplification hyperbolique, oscillation ambiguë des valeurs thymiques, fusion et lutte de l'homme et de l'univers dans un même processus matériel de croissance et d'entropie —, la métaphorisation dense et complexe qu'elles entraînent empêche souvent toute représentation stable. Ce qui émerge alors est en fait la voix. D'abord de manière « horizontale », dans les sonorités qui nouent plus étroitement que la syntaxe les éléments matériels du monde décrit. Mais aussi, ensuite, de manière « verticale », d'un vers à l'autre, dans l'intonation teintée d'affects que commandent les nombreux actes de langage qui composent cette poésie. Presque chaque vers contient un acte de parole émotif qui est mis en évidence par un élément introducteur (Ô, Oh), des blancs, des parallélismes, paradigmes rythmiques ou anaphores. Une intonation affective se trouve ainsi à envelopper les états de choses décrits — et les actes de parole ressortent d'autant plus que les descriptions se font dans une métaphorisation touffue. On a ici une véritable poétique de la voix, car la voix construit les relations entre les éléments de l'univers décrit en même temps qu'elle les couvre d'une tonalité émotive¹⁴.

Les verbes dans la voix : une temporalité de l'affect

Ce n'est pas seulement par le traitement de la voix que la syntaxe de *Pays sans parole* produit un monde où le sujet et l'objet sont entraînés ensemble dans un vaste mouvement de métamorphoses, mais aussi par le traitement qu'elle réserve aux verbes. La majorité des verbes de la suite « Sous l'éclair d'homme » apparaissent sous des modes quasi nominaux : infinitifs surtout, et participes passés. Viennent en second lieu les verbes au présent, puis les subjonctifs, les impératifs et enfin, quelques futurs.

Beaucoup de verbes sont subordonnés à des noms : il s'ensuit une matérialisation de l'action et des états, de même que, à l'inverse, une dynamisation et une pathémisation de la matière. Les participes passés déterminent la plupart du temps, sous forme adjectivale, des éléments matériels de l'univers, parfois des entités cosmiques plus abstraites (spatio-temporelles : horizon, nuit, siècle, etc.), rarement le sujet humain.

14. Cette voix ressortit à la fois ici à ce que Meschonnic appelle des « rythmes rhétoriques », qui sont culturels : en prose, le passage de la période à la Bossuet à la phrase courte à la Voltaire et des « rythmes poétiques » : « au sens d'une poétique individuelle, telle que seule une œuvre littéraire en invente, et s'invente par elle. » (*De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997, p. 300) La « poésie du pays » des années 1960 use beaucoup de la saturation phonique et des actes de langage expressifs ; mais l'usage qu'en fait Préfontaine dans *Pays sans parole* compose ses valeurs, ses formes-sens, qui ne sont pas celles de *Sémaphore* de Gilles Hénault, par exemple. Voir à ce sujet mon étude « Transports du signe : rime et allégorie dans "Sémaphore" », *Voix et Images*, « Gilles Hénault », vol. XXI, n° 1 (61), automne 1995, p. 74-91.

Ils marquent les traces d'une action accomplie : la sève est appesantie, la savane, désertée, la terre corrompue et traquée (I), la foudre terrassée, la bourrasque éteinte, le marteau martelé (II), l'arbre effrité (IV), les moelles taries, la vitre pulvérisée (V). De nombreux infinitifs apparaissent eux aussi comme des propriétés des choses. Celles-ci sont alors envisagées selon les possibilités d'être ou d'agir qu'elles suggèrent, offrent ou imposent à l'homme¹⁵ :

Le fruit s'éploie puisque certain de lourdeur humaine
 et de rivières où **s'éprendre** d'ombre (II)
 Notre poutre à **brusquer** le massacre de plaies (III)
 comme un granit à **broyer** pour se poudrer de rage (IV)
 oh d'une braise à **forcer** l'épaule de l'espace (V)
 ce siècle à **battre** (V)

Un grand nombre de verbes au présent qui apparaissent dans des relatives exhibent les choses et les matières dans leur mouvement continu, en train de se faire ; comme les infinitifs, ils dynamisent le substantif dont ils deviennent une propriété :

l'épaisseur mouvante qui se **nourrit** à nos grisailles (I)
 aux bulbes frais qui **s'excroissent** (II)
 jusqu'aux troncs noircis qui **persistent** et **persistent** à noircir (III)
 malgré l'appétit de souche qui **s'épand** comme en force d'émerger (IV)
 comme l'ocre de rouille qui **fruite** par nos os (V)

Ainsi, l'action et les états ont tendance à être nominalisés, si bien que ce qui se passe dans cet univers ne semble pas résulter de la décision, du faire qui entraîne une transformation, mais d'une métamorphose impersonnelle et constante. Même les verbes au présent qui se trouvent dans des principales montrent les choses dans leur mouvement continu, car ils ont presque tous des sujets matériels ou cosmiques, ils sont le plus souvent imperfectifs et le présent leur confère le sens de l'inaccompli :

combien **grésille** le vivace et cette sève appesantie (I)
 Par là l'été **s'empoudre** de clarté **chancelle** (I)

Quelques verbes ont bien un sujet humain — un « nous » plutôt qu'un « je », un « tu » ou une troisième personne ayant un référent précis —, et semblent décrire un acte ; ils sont inchoatifs, terminatifs, ou alors continuatifs-itératifs mais orientés vers un but :

Nous **cravachons** une absence de charbon
 Nous **forgeons** une présence de chardon coriace (I)
 Nous **sommes** en train de naître puis **naissions** aux labiales de l'eau
 aux bulbes frais qui s'excroissent
 Patience de marteau nous **martelons** oui l'horizon
 [...]

15. Dans cette analyse, je n'ai retenu que quelques exemples de chacune des formes décrites. C'est moi qui souligne en caractère gras les verbes.

Marteau martelé nous **propulsons** la haine vaste
pour que germe l'espace pour que pleuve la feuille folle (II)

Sauf qu'on ne voit pas le but atteint, et que la plupart des assertions ont tendance à se fondre dans la voix, à se confondre avec des actes de parole. Tel ou tel présent se trouve si bien entouré de subjonctifs et d'impératifs, qu'on ne sait s'il décrit véritablement un état de choses, énonce une injonction ou exprime un souhait :

pour qu'un givre **épouse** le brasier [subjonctif de but]
T'**élance** t'**élance** poutre de colère [présent ou impératif?]
[...]
Ne **fuis** pas pour une encre de sommeil [impératif]
[...]
Notre écho **perfore** le basalte et le bois [présent]
Notre écho **s'arrache** des plaines alourdis de souillures [présent]
Et **cogne** **frappe** le bronze la cire et le crachat [présent ou impératif?]
Mais **heurte** encore [impératif] (III)

D'autres entraînent des circonstanciels de but au subjonctif, qui font écho aux nombreux subjonctifs à valeur de souhait que l'on trouve dans cette suite. La série « nous sommes en train de naître », « puis naissons », « martelons », « propulsons » donne lieu à une expansion de subordinées finales proches du souhait : « pour que germe l'espace », « que pleuve la feuille folle », etc. Les verbes au « nous » paraissent alors relever autant de la proclamation que du constat d'actions. Certaines assertions nominalisées prennent la valeur d'exhortations sous-entendues ou de proclamations prophétiques :

Jusqu'aux moelles taries de contrée depuis l'homme
qui s'effrite
[ayons ; ayez] la colère de recroître [exhortation]
[ou : voici] la colère de recroître [proclamation]
Jusqu'aux géôles de ces branches en furie qu'agite au loin
l'énergie des saisons
[ayons ; ayez] la patience de rester [exhortation]
[ou : voici] la patience de rester [proclamation]
pour que la Terre franche aux seins meubles témoigne encore
d'une braise (V)

On le voit bien à l'analyse, ces poèmes excluent la représentation chronologique du temps, en particulier d'un temps compris à travers l'action humaine qui ordonne les travaux et les jours et dessine une succession d'accomplis. Les formes verbales et le mouvement de la voix mettent l'accent sur un surgissement : il y a du faire et du défaire dans la matière, faire et défaire enveloppés de tonalités affectives dont ils dépendent ou qu'ils conditionnent.

Mais s'il n'y a pas de représentation proprement successive, on trouve quand même des « tensions » vers un passé ou un futur, auxquelles sont associées des valeurs pathémiques. Les participes adjectivés, qui

marquent, par une voie passive elliptique, une action déjà accomplie, reçoivent presque toujours une valeur dysphorique : ils signalent l'impuissance ou la stérilité, la désagrégation ou le pourrissement. À travers eux apparaît la fuite du temps dans son action destructrice. Certains actes de langage, comme la plainte ou le regret, sont aussi tournés vers un passé, qui agit encore sur le présent :

Ô cette muraille de charognes et de silence [exclamation de plainte] (IV)
Pourquoi tant roide et si rouillé [interrogation rhétorique de plainte] (V)

Ces formes rétrospectives s'entrelacent à de nombreuses formes prospectives. On a observé plus haut des infinitifs compléments mettant l'accent sur ce qui est rendu possible ou visé par la chose. D'autres infinitifs sont subordonnés à un substantif désignant un affect humain, qui le plus souvent appartient à la révolte positive :

sous la furie de **forger** un sol vrai [...]
puisque le sang d'exode émet la force de **rougir** (III)
malgré l'appétit de souche qui s'épand comme en force d'**émerger** (IV)
la colère de **recroître** [...] .
la patience de **rester** [...] (V)

Les verbes au présent, qui, par le biais d'une subordonnée finale, s'orientent vers le futur, disent aussi la lutte en vue d'une issue quelconque : nous émergeons, naissons, martelons, propulsons « pour que germe l'espace » (II). Des infinitifs sont employés seuls, qui énoncent un souhait, une résolution, une injonction, tels ces « franchir » :

Et **franchir** oui **franchir** la sève par là si froide en son orbe
et le sang d'ici

Franchir le sang des ventres pour un peu de source
au front du siècle abrupt (V)

Par les impératifs, le sujet enjoint son interlocuteur (l'univers, lui-même, le semblable) à s'opposer aux actions passées ou encore il ordonne un geste devant conduire à un résultat :

Toi **ne crache pas** ici
ne gémis plus sur l'étendue de ton souffle qu'écorche
un été noir (I)

Mais heurte encore [...] .
Poutre de nos ciels refroidis pour crever
pour battre le feu pour vomir de soi par les plateaux de torture (III)

Les optatifs, de même que les subjonctifs de but qui tournent au souhait ou à la malédiction, marquent souvent l'aspiration à une fin (saigne, expulse) ou à un commencement (propulse, jaillisse, foment) :

pour que l'élan **propulse** un ressac d'hommes
pour que **jaillisse** et s'épaississe le cri froidissant la plaie (IV)
pour que la Terre franche aux seins meubles **témoigne** encore
d'une braise (V)

à battre d'énormes puretés absurdes pour qu'il **saigne** [...] et qu'il **fomente** [...] Qu'il **saigne** [...] qu'il **expulse** (V)

Les «présents du futur» sont nettement dominants, non pas tant par leur nombre que par leur progression dans la suite, qui, du premier au cinquième poème, comporte de moins en moins de participes et de présents, et de plus en plus d'infinitifs, d'injonctions et de souhaits. À l'intérieur même des poèmes la dimension prospective à visée victorieuse — quelle que soit l'ambiguïté de cette victoire — a tendance à s'amplifier, par la concentration des actes de langage qui appellent ou proclament le triomphe, ainsi que par les rallonges qualificatives, les répétitions et les anaphores, dont la longue série des «Qu'il saigne» du dernier texte est un cas exemplaire.

La voix, le sublime et le grand temps des matières

La subordination des verbes à la nomination des matières et à la voix, qui non seulement empêche toute chronologie et tout récit, mais crée également une représentation fusionnelle du sujet et du monde, confère à cette œuvre un caractère typiquement *lyrique*¹⁶. «Sous l'éclair d'homme» représente même, par sa tendance à l'hyperbole et à de multiples formes d'amplification, une variante superlative de lyrisme, celle du «grand style», qu'on a souvent associé ou confondu avec le sublime¹⁷.

16. *Pays sans parole* me paraît, par plusieurs traits, relever de ce que Claude Filteau, dans une étude sur Grandbois, qualifie de «lyrisme international». Il s'agit d'un lyrisme qui «appartient moins aux modes du moment qu'à [des] poétiques essentialistes du chant ou de la métaphore dont on peut faire remonter l'origine aux théories spéculatives de l'art nées en Allemagne.» (Claude Filteau, «Le lyrisme moderne et les théories spéculatives de l'art», *Poétiques de la modernité*, Montréal, l'Hexagone, 1994, p. 286). On pourrait par ailleurs appliquer à la suite «Sous l'éclair d'homme» cette remarque de Dominique Combe sur Saint-John Perse: «La récurrence de ces impératifs et de ces optatifs, mais aussi des infinitifs à valeur impérative [...], presque aussi nombreux que les indicatifs, corrobore la dimension "pathique" signifiée thématiquement par la référence aux désirs fondamentaux de l'homme, mais aussi par l'exclamation. C'est bien là l'univers de la poésie "lyrique", entendue comme l'exaltation de l'émotion du sujet devant le monde — ou plutôt de "l'être-avec-le-monde" — en deçà de la pensée représentative qui transforme la participation en une relation de sujet à objet.» (Dominique Combe, *La pensée et le style*, Paris, Éditions universitaires, 1991, p. 155). Il faut toutefois nuancer cette relation participative: chez Préfontaine, il ne s'agit pas simplement de fusion, mais aussi de lutte.

17. Dans son *Dictionnaire de rhétorique* (Paris, Librairie générale française, coll. «Les Usuels de Poche», 1992), Georges Molinié rappelle les affinités traditionnelles du grand style avec le sublime tout en mettant en garde contre leur assimilation. À l'article «Grand style»; on lit: «L'inflexion dominante du grand style est évidemment systématiquement marquée par l'ensemble des espèces et des moyens de l'amplification. On en arrive ainsi au second voisinage: le grand style a partie liée avec le sublime.» (p. 160), alors que sous «Sublime», on trouve: «Le plus important [du sublime] réside dans la force de la véhémence, dans l'énergie, dans l'enthousiasme qui, émanant du discours réalisé et produit, emporte et ravit le cœur des auditeurs ou des lecteurs bien au-delà de la sphère spirituelle qui normalement les englobe et les mesure. Si l'on ne pense

Or, plusieurs réflexions de la poétique de l'incarnation¹⁸ — montrent qu'à la source du poème, on retrouve l'expérience de l'incommensurable propre à faire émerger le sentiment du sublime¹⁹. On pourrait multiplier les exemples où apparaît la figure de l'homme physiquement nu et faible, terrassé ou ravi par quelque immensité ou force sans limites²⁰ :

Un interminable désert écrasé sous la chape d'une inconciliable nuit.

Au centre, tu es accroupi, seul jusqu'à la nudité crue de tes os. (AP, 55)

Il n'y a pas si longtemps, tout mon être n'aspirait qu'à percevoir ce que nous appelons commodément, faute de mieux, les *forces cosmiques*. Et de la perception plus ou moins intense, plus ou moins réelle, de ces forces, naquit souvent un sentiment d'épouvante ravie. (EP, 205)

On trouve beaucoup de ces figures dans les poèmes, surtout dans les premières œuvres²¹, mais aussi dans *Pays sans parole*, dans « Sous l'éclair d'homme » par exemple :

En étrave de l'orage l'homme durant qu'il se ponctue
proie de l'élan

En proue du jour térébrant l'homme cependant proie
d'un gel plus grave

En proue puis en étrave

pour qu'un givre épouse le brasier (III, 241)

Ces figures d'immensité éveillent un désir de dépassement²² par un savoir apte à faire émerger la parole :

pas à cet autre aspect du sublime, on risque de ne voir dans le terme que la désignation historique d'une qualification stylistique aussi historiquement désignée par le terme de grand style. » (p. 308)

18. Je pense à *L'autre du poème*, mais aussi à plusieurs textes ultérieurs, qui reviennent sur les thèmes de la poétique de l'incarnation, en particulier : « En guise de postface » (daté de 1970), *Les épousailles*, p. 205-207 ; *À la limite* (daté de 1970), p. 209-213.
19. Chez Kant, la satisfaction sublime est « un plaisir qui ne surgit que de manière indirecte, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un soudain blocage des forces vitales, suivi aussitôt d'un épanchement d'autant plus puissant de celles-ci ». Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Ferdinand Alquié (dir.), traduit de l'allemand par A. J.-L. Delamarre, J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay, J.-M. Vaysse, L. Ferry et H. Wismann, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 182. Kant voit dans l'incommensurable de la grandeur ou des forces naturelles ce qui suscite le sentiment du sublime. Le sublime *mathématique* est défini comme « ce qui est grand au-delà de toute comparaison » (p. 186), et naît d'une « grandeur qui n'est comparable qu'à elle-même » (p. 189). Le sublime *dynamique* est suscité par les forces : « Le surplomb audacieux de rochers menaçants, des nuées orageuses s'amoncelant dans le ciel et s'avançant parcourues d'éclairs et de fracas, des volcans dans toute leur violence destructrice, des ouragans semant la désolation, l'océan sans limites soulevé en tempête, la chute vertigineuse d'un fleuve puissant, etc., réduisent notre faculté de résistance à une petitesse insignifiante comparée à leur force. » (p. 203)
20. Les exemples qui sont cités ici ne donnent qu'une faible idée de l'importance de cette figure dans les poèmes comme dans les proses du premier Préfontaine.
21. *Boréal*, p. 13-41, daté de 1954-1955 ; *Les temples effondrés*, p. 43-73, daté de 1954-1955 ; *Les épousailles. Itinéraires*, p. 75-201, daté de 1956-1958.
22. Cette aspiration au dépassement appartient aussi typiquement au sublime. Dans son commentaire du Pseudo-Longin, Michel Deguy écrit : « Avoir une relation avec ce qui

Obscurément, des choses innommables te frôlent, des ailes impondérables froissent la lourdeur de l'air où tu trembles. Et quand, mu par la nécessité de savoir, ton bras se détend dans le noir afin de saisir, le Poème, chair saignante sur les plages muettes où tu te dresses plutôt de crainte que d'orgueil, le Poème prend racine. (AP, 55)

Le verbe poétique naît ainsi du refus des limites de l'homme et de l'« effort pour progresser vers l'infini²³ » :

[...] l'épaisseur humaine des choses [...] n'éveillait en moi que mépris obscur quand ce n'était révolte ouverte. (EP, 206)

Enfin l'homme criant son absence de limites, et le Rythme éjaculant l'effroi d'un vide sitôt conquis que révélé. (AP, 70)

Et Poème hurla contre la paroi qu'il était la multiplication des géants. (AP, 23)

L'incommensurable qui provoque le ravissement sublime n'est pas seulement celui de l'immensité cosmique, mais celui du *temps* qui apparaît à travers les métamorphoses de l'univers, et au regard duquel la durée d'une vie d'homme apparaît dérisoire :

Et le Poète, proférateur de l'instable, dit :

Les mondes coulent dans ce temps qui s'épouse à l'espace comme l'eau à travers des sables fous, l'homme existe à peine et je ne demeure un instant debout que pour le sillage de mon cri, qui, déjà, se dissout parmi des réalités tour à tour effritées. (AP, 30)

Poème comme une lame pure et souillée, fouaillant toutes entrailles propices à l'éclat de borne, et cet instant d'homme devant la pérennité des métamorphoses. (AP, 52)

Or, selon Paul Ricœur, cette disproportion entre la brièveté du temps humain et l'immensité irréprésentable du temps cosmique, qui est la principale pierre d'achoppement du raisonnement philosophique, serait le lieu par excellence du discours lyrique. Aucun modèle spéculatif ne parvient à dépasser le sentiment immémorial selon lequel nous « sommes dans le temps » et enveloppés par lui : « le "dans" exprime la préséance

dépasse le périr, ce qui est d'un autre ordre que le mortel, c'est à quoi nous engage l'exhortation au sublime» (« Le grand-dire », *Choses de la poésie et affaire culturelle*, Paris, Hachette, 1986, p. 81). Nous appelons volontiers sublime, selon Kant, le spectacle effrayant des forces de la nature, « car ils élèvent les forces de l'âme au-delà de leur niveau habituel et nous font découvrir en nous une faculté de résistance d'une toute autre sorte qui nous donne le courage de nous mesurer à l'apparente toute puissance de la nature. » (Kant, *op. cit.*, p. 203). En fait, chez Kant, l'exigence d'infini est première, mais les grandeurs et forces des objets peuvent l'éveiller : « C'est précisément parce qu'il y a dans notre imagination un effort pour progresser vers l'infini, dans notre raison une exigence de totalité absolue considérée comme idée réelle, que l'inadéquation, par rapport à cette idée, de notre faculté d'évaluer la grandeur des choses dans le monde sensible suscite le sentiment de la présence en nous d'une faculté suprasensible [...] » (*Ibid.*, p. 189).

23. Kant, *op. cit.*, p. 189.

même du temps à l'égard de la pensée qui ambitionne d'en circonscrire le sens, donc de l'envelopper²⁴». Si bien que le problème du temps entraîne presque toujours le discours philosophique hors de lui-même, vers l'archaïsme du mythe ou le pathos lyrique. La réflexion de saint Augustin, par exemple, est traversée de louanges et de plaintes. Elle commence par la *louange* du verbe créateur (*verbum*) qui reste quand nos paroles (*verba*) s'effacent. L'éternité stable, infinie et unique devient alors le fond sur lequel se détachent l'instabilité, la finitude et le déchirement (*distentio animi*) du temps humain, ce qui donne lieu à des *lamentations*²⁵. *Temps et récit* comporte aussi, de l'aveu de son auteur, de telles percées lyriques. Observant dans la pensée de Heidegger une contamination et un contraste entre le temps existentiel de l'être jeté pour la mort et le temps empirique du mouvement des astres, Ricœur évoque les oscillations que cette réflexion philosophique impose au sentiment. De «l'impression d'une complicité entre la non-maîtrise inhérente à notre être jeté et déchu, et cette autre non-maîtrise que nous rappelle la contemplation du mouvement souverain des astres», naît une *consolation*; du «sentiment d'incommensurabilité entre le temps imparti aux mortels et la vastitude du temps cosmique²⁶» surgit la *désolation*.

Pays sans parole est traversé par une telle alternance entre désolation et consolation. À la plainte ou au regret, Préfontaine n'oppose pas cependant l'abandon résigné d'une non-maîtrise à une autre non-maîtrise, ni la confiance en l'éternité d'un verbe créateur, mais l'élan d'une voix, qui dans la signifiante met en branle l'univers matériel, et dans l'exclamation fait entendre le souhait et l'injonction révoltés, ou encore la proclamation et la prédiction victorieuses :

Pitié pour la sueur de nos villes infirmes [supplication, plainte]
 Or à nouveau ces vasques de ciel mûr
 s'éversent en nos prunelles d'herbe
 À nouveau pulse l'élan terraqué [proclamation]
 Et l'homme n'érigera plus son lieu qu'en forte nova — [prédiction]
 Terre traquée — (I)

L'écriture de la voix de *Pays sans parole*, par le mouvement de sens et la structuration qu'elle confère aux textes, propose donc une figuration singulière de cet enveloppement de l'homme par un «grand temps», alors que l'expérience sublime de la démesure apparaissait déjà comme une motivation fondamentale de la poétique de l'incarnation.

24. Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1985, p. 468.

25. Chez Augustin, l'âme retrouve l'espérance pour passer de la distension à l'intention qui rassemble et présenter le contraste du temps et de l'éternité comme une série de niveaux hiérarchisés, «attestant que l'éternité peut travailler de l'intérieur l'expérience temporelle» (Ricœur, *op. cit.*, p. 473). Ricœur se réfère évidemment au Livre XI des *Confessions* de saint Augustin.

26. *Ibid.*, p. 487.

Selon cette poétique, l'univers concret et temporel émerge du rythme, du son, de la matière :

À l'origine était le Rythme. Et le Rythme se fit chair, et la chair transsuda un verbe diffus parmi les beaux chaos. Et pour fermer le cycle, le verbe se fit rythme. Et pour tenter sa dernière chance l'homme s'acharne à briser le cycle. (AP, p. 27)

Et cette obsession de la musique-génèse, de *l'éclatement rythmique premier*, barbare et divin, qui furent sans doute à l'origine des choses... (AL, p. 211)

Contrairement à ce qui se passe par exemple chez Augustin, ce n'est donc pas un verbe éternel qui ici accuse le contraste entre la limite humaine et quelque illimité, mais plutôt un silence, un manque, une blessure, qui seront associés plus tard à l'«aphasie collective et personnelle» (AL, p. 211) :

Le Verbe est *dans* l'homme, émane de lui et de quelque antérieure blessure qui lui fut faite, et de quelque nécessité immanente à ses besoins premiers, de même qu'à la naissance fabuleuse de la conscience (les grands Mythes, les présocratiques). [...]

Mais la blessure liée à son cri (mythe ou réalité psychique de la faute?) est à l'origine. La déchirure, le manque, et non le Verbe. (AL, p. 211-212)

Pour combler le manque et briser le silence, l'œuvre cherche l'éclatement rythmique premier, la musique-génèse et la fusion du son et de la matière :

Aux sources, le mot futur prend racine, puis s'éploie [*sic*] dans un flamboiement de fièvre : morsure de feu, massacre de pierre, perfide caresse ou geste large d'eau, mouvance d'air sans mémoire, en quatre virtualités de mythes ponctués d'un rythme de désastre. (AP, p. 36)

Elle doit naître de l'amalgame entre l'homme et l'univers ou recréer cet amalgame, et favoriser ainsi l'*agrandissement* de l'homme jusqu'aux confins du cosmos : «Poésie, ou l'agrandissement de l'esprit par l'universelle énergie à partir des mots qui naissent d'homme et de monde emmêlés.» (AP, p. 77) Le poète dira cela encore autrement, quand il évoquera «le rêve d'une anhumanité du verbe» (AL, p. 211).

La suite «Sous l'éclair d'homme» n'est pas sans faire écho à cette poétique. De son éclatement sonore jaillit une métaphorisation touffue où le sens refuse de se circonscrire, la parole d'homme rejetant ainsi ses limites pour s'exhausser vers une forme d'«anhumanité du verbe» et épouser dans sa profusion le mouvement de l'univers, l'«énorme Mouvance [qui] s'incarne en mille énigmes émergées du ressac éternel» (EP, p. 119). Ce mouvement ne serait-il pas celui du «grand temps qui nous encercle»? Commentant le temps du *Timée* de Platon, Ricœur observe qu'une «âme désolée» peut trouver un apaisement «dans la contemplation de l'ordre pourtant inhumain des mouvements célestes²⁷». Il s'agit pourtant moins

27. *Ibid.*

ici d'une contemplation apaisée que d'une tentative de rejoindre par le «chant renouvelé» le chaos et l'éclatement d'un temps universel illimité, à la fois infinitésimal et gigantesque :

Je vois Poème au chant cruel sans cesse renouvelé à travers les millénaires
qui fulgurent comme de courtes étincelles.

Poème préludant à des modes sonores impensables, amalgamant l'homme de
derrière le masque aux sources du monde par une parole sans niveau.

Poème comme l'instant tragique et lumineux d'une *rédemption*. (AP, p. 59)

C'est sans doute pour cela qu'est confiée à l'aspect sonore de la parole la production d'un devenir, d'une «futurition» :

L'enfer n'est pas loin où toute sonorité s'érige en glaive fouaillant les
entrailles du possible, et cette unique source humaine menant au terrible
portail du Poème : total objet pétri aux pâtes les plus pures, les plus réelles.

Le Mot, — la Phrase —, le Poème : une incessante futurition poursuivant elle-
même le charroi de son propre devenir. (AP, p. 84)

«Sous l'éclair d'homme» ne nous plonge-t-il pas dans cette futurition, dans cette autoconstruction du devenir? Les associations de sens qui émergent de la texture sonore, ainsi que l'absence de verbes à l'indicatif d'aspect accompli, créent une appréhension du temps semblable à celle que Raymond Duval qualifie de *constructiviste*. Cette représentation est «liée au vécu et à l'observation de rythmes, que ce soit les cycles biologiques ou la révolution des astres²⁸»; elle renvoie «à un processus itératif jamais achevé²⁹», par opposition à une vision *ensembliste*, «laquelle se réfère à la série entière des instants possibles comme si elle était accessible dans sa totalité achevée³⁰». Non seulement la signifiante des longues déterminations de notre poème associe des signifiants pour «montrer» des processus matériels jamais achevés, et proposer du sens instable, mais elle met en évidence une autre forme d'itération, celle des actes de paroles émotifs qui enveloppent la description.

En mettant l'accent sur le recommencement de la prise de parole, de l'acte d'énonciation, le rythme du texte suscite une expérience du temps qui évoque cette fois la «succession par substitution», dans laquelle «chaque moment donné vient à la place de l'autre et le remplace³¹». Contrairement à la succession par adjonction où «chaque moment donné vient *après* l'autre et coexiste avec lui sous forme de série constituée³²», et qui est une vision du temps dans sa totalité, la succession par substitution est «*production*», car elle «donne le moment générateur du temps constitué³³».

28. Raymond Duval, *Temps et vigilance*, Paris, Vrin, 1990, p. 182.

29. *Ibid.*, p. 181.

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 178.

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

Appartient à cette forme de succession qui n'est pas une série, ne se représente pas en ligne, le fameux «renouvellement des impressions originaires» décrit par Husserl³⁴, que Duval n'hésite pas à faire naître de l'énonciation :

Comme l'acte d'énonciation, le flux, qui désigne métaphoriquement «quelque chose qui jaillit "maintenant"» est un «point source originare». De même que l'acte d'énonciation est l'origine qui détermine le présent verbal d'un énoncé, le flux constitue le présent vivant, le présent actuel de la conscience³⁵.

Entre ces deux représentations productives — constructiviste, substitutive — du temps, *Pays sans parole* nous plonge dans une temporalité sans commencement ni fin, en cela proche du «grand temps» dont on ne connaît pas les limites. Devant l'univers changeant que font naître sous ses yeux les associations verbales issues de sa propre voix, le sujet lyrique ressemble à ce spectateur du «Temps-fleuve» que décrit Bernard Groethuysen :

Dans le Temps-fleuve, tout se fait sans que rien n'avance. Le spectateur est en quelque sorte immobilisé devant le temps mobile. Mais cette immobilisation du spectateur, qui devrait l'amener à voir dans le passé, paraît levée en quelque sorte par le fait qu'il anticipe l'avenir. Il ne bouge pas lui-même; il n'agit pas; il prolonge en quelque sorte sa vision de ce qui s'est fait et il conclura : cela va continuer éternellement. [...] Pourquoi exclurait-il son âme, la vie de son âme, de ce fleuve du temps dans lequel tout s'écoule? Aussi aurait-il soin de s'y voir plongé afin de se voir impliqué dans ce temps universel. Mais ce qu'il constatera en lui-même, ce n'est pas le : j'agis, mais : cela agit en moi. [...] Or n'ayant jamais agi lui-même et s'étant borné à «voir faire», il ignorera également le passé et l'avenir³⁶.

Le sujet lyrique «agit» pourtant : il ne se veut pas seulement impliqué dans le temps universel, mais tente d'en produire lui-même la «mouvance», en évitant les temps verbaux de la succession par adjonction pour les remplacer par la nomination et l'exclamation réitérées. Ainsi lit-on dans *L'ancre* :

Neuve syntaxe —

Pour abolir le temps verbal... Car Poème n'est ni passé, ni futur, ni actuel, mais à la fois passé, futur, actuel, — terrible mouvance au cœur de cet homme debout dans l'aridité d'un horizon vierge. (*AP*, p. 21)

L'appel à la limite et au temps de l'histoire

Cette lecture, qui assimile toute l'écriture vocale de «Sous l'éclair d'homme» à un agrandissement du sujet vers le grand temps de l'univers, néglige en partie ce que fait le poème. On retrouve en effet dans celui-ci

34. Edmund Husserl *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*], traduit par Henri Dussort, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Épiméthée», 1983 [1928].

35. Raymond Duval, *op. cit.*, p. 215-216.

36. Bernard Groethuysen, «De quelques aspects du temps. Notes pour une phénoménologie du récit», *Philosophie et histoire*, Paris, Bibliothèque Albin Michel, 1995, p. 230-231.

des tensions vers le passé ou le futur qui esquissent une succession par adjonction et une représentation ensembliste du temps, pour marquer peut-être la sortie de l'illusion religieuse. Des participes passés et des plaintes décrivent et déplorent des actions anciennes, des amplifications de formes prospectives anticipent un triomphe, des actes de langage en appellent à un accomplissement, positif ou négatif.

«Jusqu'aux moelles tariées», par exemple, mêle, dans la longue anaphore enjoignant le siècle de saigner, des visées fondatrices et apocalyptiques. Ce qui est remarquable ici, c'est qu'à l'invocation au saignement se mêle un appel au *savoir*:

Ô que nous le sachions comme l'eau [...]

que nous sachions beaucoup l'épaisseur de la neige (V)

On se rappelle que le désir de savoir est associé au dépassement sublime, qu'il motive la poétique de l'incarnation :

Et quand, mu par la nécessité de savoir, ton bras se détend dans le noir afin de saisir, le Poème, chair saignante sur les plages muettes où tu te dresses plutôt de crainte que d'orgueil, le Poème prend racine. (AP, p. 55)

Verbe : catapulte vers le connaître. (AP, p. 44)

Il semble que le savoir n'ait pas été saisi, que la parole n'ait pu donner le sens attendu :

Au fond, j'attendais la révélation d'une espèce de divinité que je me plaisais à imaginer aveugle et monstrueuse dans son aveuglement. Mon rôle était de lui donner un sens, par les mots, les symboles. Cette révélation n'est évidemment pas venue. (EP, p. 206)

Malgré cela, il est difficile de renoncer au beau chaos de l'anhumanité du verbe : «Parfois je rêvais que se produise encore en théâtre hautain la morte solennité d'une parole aux splendeurs inscrutables», lit-on encore dans *Le désert maintenant* (DM, p. 432)³⁷. En fait, il se pourrait que le désir de savoir *comme la matière sait*, qui anime la poétique de l'incarnation, scelle en même temps son impossibilité. De l'élan lyrique vers la genèse rythmique de la matière, naissent trop de «splendeurs inscrutables», dont la révélation n'est toujours que promesse et le sens que «futurition». En épousant le mouvement du temps naissant ou celui du grand temps qui enveloppe jusqu'à la pensée, on ne peut accumuler de savoir. Pour savoir, il faut une vue totalisante, «ensembliste», d'où l'on puisse envisager une succession par adjonction, une série de faits. Comme l'écrit Groethuysen, le temps du savoir est le passé, et le temps-fleuve «a horreur [...] de tout achèvement, de tout acquis, de tout fait; il fuit le passé; il ne veut pas le reconnaître³⁸».

37. Cette phrase est extraite d'un «Liminaire» qui est daté de 1971.

38. Bernard Groethuysen, *op. cit.*, p. 231.

La tension entre la plainte et l'appel à l'accomplissement signale un manque qui certes est lié à la disproportion, mais qui n'est pas comblé par l'agrandissement vers le mouvement des matières. Car ce qui ne peut apparaître dans ce mouvement, c'est le temps et le sens de l'histoire : « [l]e spectateur ne voit que ce qui se passe, il ne voit jamais ce qui se fait. Tout se fait sans lui, en dehors de lui. [...] C'est pourquoi ce spectateur reste étranger à la vie humaine et à l'histoire³⁹ ». L'une des choses qui distingue *Pays sans parole* des recueils écrits sous l'ivresse et l'angoisse de l'« illusion religieuse », c'est la thématization d'un lien entre l'absence d'histoire et ce qui avait autrefois été éprouvé comme « terrifiante uniformité de l'espace » ou « antre hideux du Temps » (*AP*, p. 47) :

Et l'homme ne sait plus que l'espace, et crache sa vie ténue contre l'espace,
et dresse sa poitrine blessée contre l'espace.

Il n'y a pas ici de noms intaillés dans la pierre et la mémoire.

Il n'y a pas ici de phrases chargées de siècles.

Mais le froid [...]

Nulle mémoire ici, l'avenir n'a pas de visage et les fleuves sont trop larges.

(*PSP*, p. 260)

Pays sans parole présente évidemment aussi la nouveauté de privilégier, dans ses métaphores, la « nomination des sources », d'éléments issus d'un paysage matériel et vaste, certes, mais potentiellement assimilables à ceux du Québec ou de l'Amérique du Nord, alors que *Boréal* et *Épousailles* convoquaient beaucoup plus de nébuleuses, astres et continents, de tourbillons, flammes, engloutissements et autres cataclysmes, tous venus de partout et de nulle part. Nous voilà donc enfin revenus au pays qui, oui, témoigne, dans ce recueil, du vœu d'« assumption patiente ». Les références plus situables tentent de remplacer « l'Espace ennemi, fascinant, l'Espace-maître » (*AL*, p. 212) par un véritable *lieu*. Les appels à l'accomplissement projettent des *limites*, des *commencements* et des *fins* dans l'illimité de la signifiante, ainsi que dans cette « énorme Mouvance [qui] s'incarne en mille énigmes émergées du ressac éternel » (*EP*, p. 119).

Mais ces accomplissements ne sont jamais que des *appels* au faire, qui restent ainsi des présents du futur, ne se transforment pas en faits. Tout se passe comme si *Pays sans parole* voulait faire apparaître l'histoire sans renoncer tout à fait au « ressac éternel ». Il semble que dans ce recueil les deux perspectives, historique et lyrique, n'arrivent pas à se concilier, si bien que le « non-lieu » persiste. Le sujet lyrique évoque encore une fois le spectateur du temps-fleuve de Groethuysen, qui a l'impression que « s'il y avait du passé, s'il y avait quelque "fait", le fleuve [...] risquerait de cesser de couler⁴⁰ ». Il y aurait eu ici un deuil à faire. Mais de quoi? Quel est

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

ce fleuve qui risquait de cesser de couler? Il y a une chose parmi d'autres qui, pour beaucoup de Québécois de l'époque, était morte ou se mourait, et qu'on a vu Préfontaine rejeter : la foi dans le verbe premier et éternel. Il fallait trouver une autre origine, qui prend chez l'auteur des *Épousailles* la figure héraclitéenne de la grande fluence cosmique. Dans *Pays sans parole*, le deuil à faire pour assumer l'histoire n'est pas forcément celui du lyrisme, encore moins de l'écriture vocale qui cherche un devenir du sens dans des associations nouvelles, mais celui de l'espoir que les vocables et la voix, par la nomination et l'exclamation réitérées, se confondent à l'univers pour en faire apparaître le mouvement et le sens originaires.