

Du *Pays sans parole* à l'âge de la *Parole tenue*

Paul Chanel Malenfant

Yves Préfontaine

Volume 24, numéro 1 (70), automne 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201405ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201405ar>

[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

Malenfant, P. C. (1998). Du *Pays sans parole* à l'âge de la *Parole tenue*. *Voix et Images*, 24(1), 36–48. <https://doi.org/10.7202/201405ar>

Résumé de l'article

Dans le liminaire de *Parole tenue*, Yves Préfontaine désigne son oeuvre à la fois comme un monolithe et un chœur lyrique où s'assortissent les livres, à l'unisson. Le motif du bloc ainsi que l'effroi des dynamismes pulvérulents mis en texte dans le poème entérinent, au plan thématique, le programme formel. Fidèle à l'invite du poète, Paul Chanel Malenfant propose donc ici, balisée par la chronologie, une « saisie en bloc ». Il démontre comment cette poésie, placée sous le signe des désastres (cosmique, national, existentiel...), assume sa tension dramatique par le recours à une double opération matérielle : le décorum langagier et l'effraction verbale. Ces dispositifs, simultanés voire réversibles, oblitèrent ou décalquent l'état de discontinuité de l'univers sinistré. Ils exhibent aussi cette hantise de la viduité que Préfontaine partage avec Mallarmé et dont l'oeuvre semble avoir irrigué, par effet intertextuel, le parcours de *Parole tenue*. Chez Préfontaine, l'incantation obsédante du rien constitue une résistance à cette « parole de rien » : langue maternelle du « pays sans parole ».

Du Pays sans parole à l'âge de la Parole tenue

Paul Chanel Malenfant, Université du Québec à Rimouski

Dans le liminaire de Parole tenue, Yves Préfontaine désigne son œuvre à la fois comme un monolithe et un chœur lyrique où s'assortissent les livres, à l'unisson. Le motif du bloc ainsi que l'effroi des dynamismes pulvérulents mis en texte dans le poème entérinent, au plan thématique, le programme formel. Fidèle à l'invité du poète, Paul Chanel Malenfant propose donc ici, balisée par la chronologie, une « saisie en bloc ». Il démontre comment cette poésie, placée sous le signe des désastres (cosmique, national, existentiel...), assume sa tension dramatique par le recours à une double opération matérielle : le décorum langagier et l'effraction verbale. Ces dispositifs, simultanés voire réversibles, oblitérent ou décalquent l'état de discontinuité de l'univers sinistré. Ils exhibent aussi cette hantise de la viduité que Préfontaine partage avec Mallarmé et dont l'œuvre semble avoir irrigué, par effet intertextuel, le parcours de Parole tenue. Chez Préfontaine, l'incantation obsédante du rien constitue une résistance à cette « parole de rien » : langue maternelle du « pays sans parole ».

Daté de 1963 et augmenté d'un bref commentaire de 1988, l'« Indice » qu'Yves Préfontaine place en tête de *Parole tenue (poèmes 1954-1985)*, la rétrospective parue en 1990, constitue, à rebours temporel, une préface réactualisée de l'ouvrage. En ce texte inaugural, le poète écrit :

Ces textes, il faut les *relire* et ensuite, les saisir d'un bloc ou les rejeter. Il n'y a sans doute pas de milieu. Car c'est bien d'un *bloc* qu'il s'agit.

Aussi quelque jour livrerai-je ces paroles, en tout ou en partie.

Parce que j'y crois encore, malgré, souvent, l'obstination redondante, la répétition obsessionnelle ; parce qu'elles sont témoignage d'un culte singulier et perdu dont j'ai la nostalgie. (*IR*, 10)

Disposons, à la faveur de telle consigne, de la relecture d'une œuvre que son auteur désigne comme un monolithe : masse verbale alternant entre éloquence et bruissement, voix qui sans cesse se répète et se révise, vocifère ou déclame, convoquant tour à tour l'exaspération du cri ou la soumission du silence. *Parole tenue* au sens, certes, d'une promesse

tendue, mais aussi au sens d'une parole porteuse, dont la matérialité soutiendrait, telle une pierre angulaire, l'architecture de l'œuvre.

Je tenterai donc d'inscrire ici, balisés par la chronologie mais surtout stimulés par une adhésion à la globalité de l'œuvre et à la connivence qui assortit les parties au tout, un accompagnement et un parcours. Fidèle à l'invite du poète, je propose ainsi une visée lectorale qui soit à la fois un colloque complice et une «saisie en bloc».

calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur...

Le poème, en cela solidaire des propos réflexifs et critiques de l'auteur, et alors qu'il se formule dans un écho intertextuel assourdi du célèbre vers de Mallarmé, «calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur», exprime pareil inconfort devant l'énergie répulsive d'une dislocation : «Ici (vieux bloc dès lors disloqué), aucune racine, une lueur de terreur.» (*EP*, 164) Je reviendrai sur le substrat mallarméen qui semble, à l'occasion, irriguer la poétique d'Yves Préfontaine (de ce «vieux **bloc dès lors disloqué**» à «l'aboli bibelot d'inanité sonore»?...) Pour l'instant, observons la coïncidence qui assortit, chez le poète, la quête d'un lecteur qui serait présent d'un seul tenant à la totalité de son ouvrage, et l'aveu, en l'espace d'un poème, d'une irritation de l'imaginaire devant l'objet démis, désarticulé. Sans doute qu'une telle cohérence entre l'appel de lecture et le motif textuel est-elle ici révélatrice d'une conscience sollicitée par l'unité et la cohésion, conscience réfractaire à la fracture comme à l'érosion.

En ce sens, si l'on entend, ainsi que le fait le poète lui-même commentant son propre parcours, quelque redondance («obsession redondante», «répétition obsessionnelle» (*IR*, 10), écrit-il) dans les propositions thématiques et dans la succession des recueils, c'est que la poésie paraît s'y employer, tant au plan du propos qu'à celui du procédé, à l'effort d'un unisson : d'un chorus qui serait la figure inversée de la dislocation. Dès lors, les motifs de la cassure, du broyage ou de la dispersion, tous dynamismes pulvérulents qui révulsent ici l'imaginaire, seraient sublimés par l'effort d'une sorte d'agglutination textuelle, d'un rassemblement lyrique et réitératif, bref d'une solidarité formelle : entre les parties et le tout, entre les poèmes, les recueils, entre toutes les avancées verbales concertantes. Projet de l'œuvre qui arborerait ainsi, en un seul lieu, l'homogénéité du monument et l'uniformité de la monochromie.

Reconnaissant la répétition comme une loi constitutive du discours poétique, Jean Cohen affirme : «La redondance n'informe pas mais elle exprime et c'est pourquoi tout le langage émotionnel tend à prendre la forme répétitive, qu'il s'agisse de l'émotion poétique, ordinaire ou religieuse¹.» Dans cette perspective, on saura déceler, à l'endroit de la poésie

1. Jean Cohen, «Poésie et redondance», *Poétique*, n° 28, 1976, p. 422.

d'Yves Préfontaine, la force expressive des affects — ces verbes «être» meurtris, ces coups portés de l'émotion — qui simultanément s'exalte et s'exaspère dans cette voix incantatoire. Dans la variation musicale sur les mêmes thèmes comme dans le goût pour le cycle langagier, pour le décalque spéculaire.

Ici, la redite, le duplicata ou le refrain n'ajoutent pas au capital informatif; ils confèrent à la «parole tenue» la vertu d'un chant, entre lamento et litanie. En ce sens, si elle fait «bloc», la poésie de Préfontaine se fait aussi suite contrapuntique. Sédimentation sérielle et rythmique.

Un constat pathétique pose, dès *Boréal*, le premier livre du poète, la scène du sinistre: «Il fait un siècle d'arbres foudroyés et de paysages dévastés.» («Paysage cauchemar I», *BO*, 18). Pareils énoncés, qui fusionnent temps et espace et donnent à voir l'étendue du désastre naturel, pullulent non seulement dans l'œuvre de Préfontaine, mais encore ils apparaissent comme des topos dramatiques de la poésie québécoise, des années cinquante aux années soixante-dix. On les retrouve, insistants, désolés, entre autres chez Gaston Miron, Roland Giguère (ses «Paysages dépayés»...), Gilles Hénault ou Paul-Marie Lapointe. Séquelles d'un encore proche après-guerre sans doute mais aussi, et surtout, conscience d'un pays ravagé par l'aliénation, par la dépossession, par le manque à être.

On sait comment ce thème infléchira, à la manière d'un retentissant leitmotiv, tout l'œuvre d'Yves Préfontaine. La reconnaissance du pays et du paysage défaits induit la désolation intérieure du poète qui s'exprime à la faveur d'une sorte de vertigineux pullulement onirique. Délabrés, le monde et la mémoire s'écroulent sous les décombres: «Partout des châteaux en ruine, des épaves, des cadavres, des fruits, des chevelures, des tours de cristal, des navires et leurs écueils, des algues. Ce sont les souvenirs.» (*BO*, 35) Bientôt, le sinistre cosmique et collectif, devient emblématique d'un drame personnel, existentiel. La dérélition se raconte et s'exorcise avec une grandiloquence qui emprunte à l'élocution parfois solennelle d'un Alain Grandbois: «Je descendais dans des couloirs effrayants où rugissait le silence de mon sang. Et je chantais. Et je criais. J'étais mort et je marchais.» (*BO*, 38)

Certes, comme chez nombre de ses contemporains, le thème du pays nié, aboli, «pays sans parole», prostré sur son absence et son silence, a alimenté l'imaginaire de l'auteur jusqu'à se désigner comme un des «arguments» fondateurs de la poésie. L'originalité de Préfontaine se situe dès lors moins dans ce recours au propos patriotique et identitaire que dans la manière dont cette solidarité à l'endroit d'un thème collectif s'est constituée, chez lui, en une véritable poétique d'auteur, en un programme poétique original et singulier.

De l'orfèvrerie...

Devant le désastre, devant ce choc, *big bang* dévastateur qui aurait pulvérisé à perte le bloc du pays, devant le risque, depuis, d'une dissémination éperdue du langage, le texte poétique s'adonne à une double et paradoxale opération matérielle. Soit qu'il procède à la patiente minutie d'une orfèvrerie langagière, soit qu'il convoque, dans sa façon et sa fabrique, la force insurrectionnelle d'une explosion, les deux mouvements fusionnant même parfois dans leur tension antinomique :

Alors l'homme les ressacs à perte de *paroles orfèvrées*
et d'*écritures explosées* dans le recul de l'Espace
(EP, 179. C'est moi qui souligne).

Dans cette perspective, observant les diverses « formes-sens » (Henri Meschonnic) dont se réclame la poésie de Préfontaine au fur et à mesure de la succession des recueils, on constate, dans les poèmes de *Boréal*, par exemple, un parti pris baroque, un goût pour la prolifération verbale et le décorum descriptif. À cet effet, l'écriture s'exerce au fondu enchaîné, au liant sémantique, à l'installation d'une texture au grain serré où la moindre capillarité textuelle subit la pression lexicale, acoustique, syntaxique de son environnement.

Cela donne des séquences modulées par la pulsation allitérative qui évoquent, par exemple, les grands versets emphatiques d'un Saint-John Perse :

Et déjà, le Catafalque étincelant roule par tous les déserts d'eau fixe, par tous les déserts où le sable était sphinx d'irrévocable mystère, par tous les fleuves lourds et les plaines de platine, par toutes les plages rouges et les cimes blondes, il roule par toutes les villes bien mortes, grouillantes de mort chaude et parfumée, MORTES! (BO, 15-16)

Le poème se déploie alors dans le registre du grand et beau langage. Il tient du rituel langagier, du cérémonial, de ce « culte », peut-être, dont le poète avouait avoir la « nostalgie » (IR, 10). En même temps qu'il procède d'une esthétique du reflet et de l'ornementation, il formule, convoquant les imageries de la pierre rare et précieuse (et le mot de la même eau), celle de la transparence et de la fulgurance, une haute et exigeante éthique : « (Poème ne ment pas : franchise de dague, vitrosité d'éclair, cristal d'éther ciselé de gemmes profondes et de nervures feuillues, tel est Poème.) » (BO, 16)

Tout se passe comme si devant les menaces d'éclatement et de disjonction du monde, il fallait répondre par le lustre de l'éclat verbal. Opposer aux sinistres cosmiques des objets langagiers finement ciselés. Poser sur les ruines de la planète des pièces d'orfèvrerie verbale : d'où ce goût pour l'embellie métaphorique, pour la contagion sonore, pour ce « matérialisme phonique » (IR, 11) dont parle encore l'auteur dans son révélateur « Indice » liminaire.

La surenchère luxuriante des images, la profusion oblitératrice des mêmes vocables et des écholalies cachent l'érosion du réel : « La pierre des plaines ocre étendues sous les voûtes, des plaines aux murailles qui massacrent la soif, la pierre hurle, la pierre chante et suinte la stridence de mirages marbrés. » (BO, 20) Par la contagion systématique entre signifiante et résonance, par le cumul de la pulpe acoustique et monochrome du langage, le sens devient indécidable : « Au bout du sommeil, ta pluie de cendre et de sang, ta pluie de cendre et de sang, ta pluie de cendre au centre de mon sang... » (BO, 23). La face mondaine des choses tend dès lors à s'effacer au profit du seul chatolement du verbe.

... à l'explosion

Comme pour endiguer cette vertu dissimulatrice des effets spéculaires, la poésie d'Yves Préfontaine va adopter, au fil des recueils et jusqu'à l'ascèse de *Pays sans parole*, cette autre stratégie textuelle qui semble à l'opposé du baroque ornemental : l'effraction au lieu de la réverbération, l'explosion à la place de l'orfèvrerie.

Ainsi, à la dilatation expansive et réflexive de la phrase qui se déployait dans *Boréal*, font progressivement place, à partir de *Les temples effondrés* (titre significatif au regard du fonctionnement matériel du texte), la fragmentation typographique, la cassure par les blancs. Désormais, la déclamation compose avec la saccade et la syncope. L'envol lyrique pactise avec le souffle coupé. Disjoint, s'inscrivant selon le mode de la rupture et de la béance, le poème reproduit, par effet de mimésis, l'état de discontinuité du monde et de la réalité.

Terre qui exsude l'homme dans l'espace d'effroi je te palpe
 je te mâche et te crache je te franchis
 Terre fragile aux cils extrêmes du vertige
 J'épouse tes bouches noires tes laves et broussailles
 tes membres de ciel tes seins volcaniques et blessés
 Je te mordille et te massacre je te souille et te crève
 sous une faim obstinée de mer roches pures

 Terre de guerres sacrilèges
 Je te hurle et je cravaché tes glèbes triomphantes
 sous mes lanières de désir d'arbre et de rut
 Terre d'orgie et Terre de silence
 Terre sourde sous tes haines de cordillères et Terre d'absence
 À bout de râles je me disloque Terre
 et mes orbites sont de braises (EP, 190. C'est moi qui souligne.)

Bel exemple que ce texte des *Épousailles*, texté troué, essoufflé, rompu, pour exprimer, à l'inverse du fondu réverbérant des poèmes plus haut cités, un halètement, une saccade du sens et des sens. Bref, une distorsion. Certes, on retrouve d'évidence, derrière la fougue et la filature d'une métaphore sexuelle tentée de sadomasochisme, la figure assez

conventionnelle, dans la poésie de l'époque, de la « femme-terre-pays ». Il n'en demeure pas moins qu'en l'exercice de cette diction broyée, qui exhibe l'efficace du crible et de la dissémination, se désigne encore, cohérence de l'imaginaire et bonheur d'expression, une autre dislocation, celle-là extatique.

Vertige du vide

Tout porte à croire que se réalise en ce poème, entre autres, tel vœu qui se trouve ponctuellement formulé dans l'œuvre de Préfontaine : « Renouer sans cesse le verbe rompu au mot qui s'effrite — orfèvre en folie. » (NU, 420) Qu'on ne s'y trompe pas : que la « folie » se donne comme un doublet légitime de l'« orfèverrie », que la rupture soit assortie au travail de l'orfèvre, illustre moins ici une poétique de l'ambiguïté que cette double attitude, parfois réversible voire simultanée, qu'on a déjà désignée, chez le poète, de se situer dans le langage.

Tout se passe, chez lui, comme si la rêverie du décor et de l'ornement, sa réalisation dans l'exercice du beau style, masquaient une hantise de la vanité et de la viduité. De même, l'essaimage des vocables sur la page, le recours à la trouée des blancs et aux accrocs typographiques, ressortissent à la simulation d'une explosion, d'un anéantissement, de cette dérive qu'est l'« orfèverrie en folie ».

D'une manière ou de l'autre, on pense au « salon vide », aux « créden-ces », à l'« aboli bibelot », tous artifices mobiliers qui, dans le sonnet de Mallarmé, « Sonnet en X », participent à la diction du rien, à l'émergence de ce « ptyx » irréductible ; on pense aussi, à la dispersion, en chute libre, du texte de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Connivence des imaginaires ou solidarité subreptice, dans l'œuvre de Préfontaine, à un intertexte mallarméen ? Pour l'instant, la mise en perspective révèle chez les deux écrivains une semblable fascination pour le « rien » et l'exemplaire illustration que la poésie moderne, « population de miroirs » (Jean Ricardou), même lorsqu'elle se réclame de la prolifération volubile et de la polysémie, constitue une forme du vertige, une hantise matérielle du vide.

Tout et rien

Dans le poème éponyme des *Temples effondrés*, le lecteur assiste à un véritable « effondrement » typographique en même temps qu'à une litanie anaphorique dédiée au « rien » :

Rien plus n'abreuve
 l'impassible morne
 hurlement des mondes

[...]

Rien plus ne grise
 les vestiges imbriqués
 dans les mémoires perdues
 Rien plus ne signe
 au reflet archéen
 des temples effondrés

[...]

Plus jamais rien
 du signe
 aux doigts de rage
 Le Signe

[...]

Un grand rien long hurle chaque parcelle de son sang

[...]

mon lieu de terme au-delà rien

— RIEN —

(TE, 49-51).

Ce long texte incantatoire où se raconte encore, par fragments, la perpétuelle catastrophe universelle que décline inlassablement la poésie de Préfontaine, texte soulevé par la diction répétitive du «rien», texte forcené dans l'acharnement même de la négation, pourrait bien constituer l'une de ces mises en abyme rituelles par lesquelles le vaste poème monolithique de Préfontaine, à l'occasion, se concentre et se réfléchit. Car «nier», pour le poète, c'est confronter la «parole tenue» à cette menaçante «parole de rien», langue maternelle du «pays sans parole»: «Et mon royaume d'une suie plus rieuse que suaire: / *Parole de rien*» (PSP, 226). Et dire le rien, c'est encore assister à la spectaculaire dissolution du grand Tout, c'est produire, dans le langage, la présence d'une absence, la réalisation sonore d'une disparition:

Tout agrandi depuis l'arrachement... Cependant, la Vigie se brouille d'embruns —

L'abîme naufrage l'abîme —

L'écho s'éploie

Les siècles grèlent, criblent le fixe.

(Mouvance, Ô large, à perte de pertes...) (EP, 164)

D'un bout à l'autre de l'œuvre de Préfontaine, surabondent les énoncés qui délibérément tournent à «vide», qui tournoient dans le vertige et l'affirmation redondante d'une nullité et d'une vacance: «N'y a-t-il rien de plus vide que quatre murs où il n'y a rien. Rien qu'un frémissement incrusté de feuilles et de brise. Rien que la fin d'un univers à l'avance perdu» (BO, 36) demande un poème de *Boréal*. «Puis — rien / Rien que des feuillages de sel sur un lac de flammes sèches» (TE, 73) constate le dernier texte des *Temples effondrés*. Et tel autre poème désagrégé, dans *Nuaison*, exhibe l'extrême réduction d'un parole anorexique:

Rien que le bruit la fureur éparpillée
rien que
le rien dans l'éparpillement l'effritement
Notre parole pèse sur des feuilles rongées des aiguilles gelées
immense *et* *vide (NU, 393)*

Une certaine monotonie thématique pourrait certes découler de cette inlassable reformulation. Cependant, pour résister à l'anéantissement qui la guette, la « parole de rien » consent à parler d'elle-même, à se désigner comme motif métatextuel et poétique : quitte à exacerber tout le champ sémantique de la voix, quitte à se déployer selon toutes les modalités sonores, de la plainte au cri, du tumulte au hurlement, jusqu'à se faire advenir, générative, comme une sorte de matière première, comme une véritable « chose vocale » (Michael Delisle) et élémentaire.

Le cri bruit

C'est bien en ce sens que le poète, dans un poème de *Nuaison*, peut affirmer : « Je suis rumeur dans le bruissement — » (*NU*, 407). Car on aura, dans le cours des livres, assisté à la nomination de toutes les forces expressives que possède une « langue sans parole ». Il y a le rythme : « Rythmes hurlant au long des mondes / Je porte en moi de pierres le signe des rythmes » (*TE*, 57). Il y a la plainte : « Mais la plainte de glace / Mais le cri / Mais la plainte croissant parmi les lianes luisantes de l'horreur / [...] / Plainte devenue cri vomissant des monstres de cuivre sonore » (*TE*, 72). Et le cri : « Désormais, je remonte le cri jusqu'aux racines de la rage. » (*EP*, 90) Enfin, il y a le bruit, forme sauvage et originelle du langage, amorphisme sonore, expression ultime de la résistance au silence et au néant :

Les bruits pâles les bruits-rocs nourrissant
Ton cri nourrissant mon cri nourrissant le tumulte (*TE*, 71)

À ainsi s'exacerber dans la répétition, à se proclamer selon des formes acoustiques diverses, tout se passe comme si le bruit en venait à se constituer en pur signifiant, à se rêver comme une durable onomatopée qui se formulerait dans la seule nudité de sa force imitative : « Les bruits au bout des nuits de craie » (*TE*, 71). Bel alignement de monosyllabes pour créer ici une émeute miniature de la sonorité, une littérale explosion figurative du son.

Cette nomenclature — cette tessiture —, qui dispose de toutes les variantes de l'expression vocale s'assortit, dans la texture poétique d'Yves Préfontaine, d'un goût pour l'agrégat phonique, pour l'ubiquité allitérative. Afin de « tenir parole », le poème, à profusion, produit du son :

Du bras rebrousse la brousse
Broyant des débris de braise
En lourdes cataractes dans la mer (*TE*, 66).

Ce nivellement de la signification dans l'homophonie induit ailleurs un fondu des choses, des substances, des saveurs les unes dans les autres, par l'activité d'une détermination qui s'appuie sur l'identité de la syllabe inaugurale. C'est ainsi que, chez Préfontaine, les choses sont autres choses et mêmes à la fois, comme sans cesse sollicitées par l'alchimie acoustique, l'indétermination ou l'osmose substantielle. Ainsi de cette « Brise de bronze » (*TE*, 62), de cette « fièvre de fougère » (*TE*, 65), de ces « bruissements de braise » (*TE*, 67), de ces « franchises de feu » (*TE*, 70), de ces « bombes de basalte » (*EP*, 86), de ce « rire des ruines » (*EP*, 89) qui témoignent, à l'infini, d'un double vœu de solidarité matérielle et d'indifférenciation. Permutation alternative du pareil et du même.

On retrouve, au plan des dynamismes, semblable travail de l'abolition mimétique, par dédoublement, par superposition identitaire. Ainsi en est-il quand « [...] ma soif foudroie la foudre même » (*EP*, 89), lorsque « Ton cri nourrissant mon cri nourrissant le tumulte » (*TE*, 71) se déploie, quand encore « [...] le bond d'étoiles folles épouse mon bond » (*EP*, 97), jusqu'à ce que « L'abîme naufrage l'abîme — » (*EP*, 164) et qu'advienne, comme par un effet de saturation des doubles, la figure conciliatrice et énergique de l'oxymore: « Ô Froid plus feu que froid » (*EP*, 188).

Chez Yves Préfontaine, pour résister au rien et au vertige abyssal, l'imaginaire effectue, par la poésie, un vaste remplissage verbal, en nommant jusqu'à saturation les matières (« Certes il y avait l'orgie des matières », *DE*, 314), dans le mouvement simultané de leur émergence et de leur combustion. L'œuvre procède à l'installation effrénée d'un monde de mots et de choses agglomérés qui, selon ce désir qui s'avoue dans tout livre et dans toute écriture, constituerait le monde même. Et cet univers, ici, oscille entre la genèse fabuleuse et la spectaculaire apocalypse.

Voix haute

Ce sont sans doute les textes des *Épousailles* qui, dans leur théâtrale véhémence, dans leur éloquence déclamatoire, disent avec le plus de ferveur ce désir que détient le langage, le « Verbe », de dire et, simultanément, de réaliser le vaste maelström planétaire: « Une frénésie de genèse tourbillonne au loin puis à perte d'au loin bondit sous les crises telluriques. » (*EP*, 110). Le monde est perçu comme en un état de transe et de convulsion, soulevé par une frénésie de métamorphoses: « Tandis qu'au loin d'aveugles genèses irradiant parmi le saignement des nébuleuses. » (*EP*, 113)

Impérieuse, imprécatoire, la voix requise pour interpeller le vaste tourbillon cosmique:

Foudre vivante!

Tuez l'absence. Creusez l'envers et l'endroit. Mêmes instants sitôt fuyants que sus. Cuirassez lumière d'une ampleur intarrie. Arrachez à l'ortie céleste ses proies. (*EP*, 162)

Le poème convoque l'injonction, le ton de la prophétie et de l'adage ; la parole se compare au flux démesuré, à la lave torride, au jet libérateur. À la fusée :

La parole fuse

Et si grondante et si tordue aux lisières extrêmes

la Parole fuse où la chair devient forge de signes (EP, 178).

Pareille exaltation, entre l'emportement rhétorique et la sentence sapientielle, participe, au plan vocal, à la démesure même de la dévastation cosmique que le poème tente de traduire en embrassant «[...] l'étendue même de l'étendue» (EP, 186).

Il faut parler dans l'excès, dans le paroxysme, dans l'énergie de cette utopie, remplir le néant de paroles : «Les ciels renversés en blessures de feu sur ma poitrine sans bornes / [...] / Tandis qu'une écharde brûlante de pierre te sculpte le torse / tandis que ton souffle trop large immerge une carcasse de paroles» (EP, 173).

Ce vœu d'une solidarité du discours poétique avec toutes les effervescences cosmiques confère à la poésie de Préfontaine une atmosphère de grouillement perpétuel. Le langage entend simuler l'intense activité de tous les éléments confondus, le pullulement de toutes choses en fusion. La parole ici est indéfectiblement liée par un pacte avec le paysage. Peu de «fabricats» humains dans cette poésie qui préfère «[...] écouter lentement germer la grande sentence des matières» (AL, 212). Le poète reconnaît d'ailleurs croire à une connivence quasi physiologique entre sa voix intérieure et les secrètes énergies de la nature :

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*, de stupeur créatrice. (EP, 205)

Entre la fascination matérielle et la conscience d'une viduité, trouvent place, dans cette poésie, des matières premières indécidables, comme encore nouées en leur état de matières informes, promises à la forme future. Ici, l'humus et la tourbe, la bourbe et les broussailles, toutes substances malléables, liées, qui disposent de la faveur d'un enchevêtrement ou d'une mixture, apparaissent comme des antidotes à l'inimitié du bloc, friable, fissible :

Et lui l'Espace qui nous dresse nous hérisse explose
à fendre blocs d'espace
monstre pulsant qui dégorge ses mondes pour en parfaire
la bourbe diluviale (EP, 187).

En même temps qu'elle décrit une nature souvent agitée de pulsions sauvages, entraînée dans la furie annihilante des éléments, la poésie sait aussi s'exercer au sens de l'observation du botaniste, à la simplicité épanouie d'une histoire naturelle. Préfontaine trouve alors des formules d'une

parfaite transparence pour dire comment «La pierre bleuit sous l'hiver à midi» (*EP*, 97), comment «les lichens lèchent le temps» (*EP*, 126), enfin comment «La lumière fendille sur la longue nudité de l'eau» (*EP*, 173). Minuscule traité de science naturaliste alors que la phrase même devient paysage miniature.

À perte de sens

Cette justesse du trait noté, cette précision verbale attentive au moindre effet synesthésique à l'œuvre dans la nature, constitue la tonalité même de *Pays sans parole*, sans doute le livre le plus achevé du poète, le plus douloureux dans sa retenue; le plus «naturel» aussi, au sens où, coïncidence intime entre le propos et le procédé, il dispose d'une «nature morte» en même temps qu'il désigne, dans un langage justement réduit à ses arêtes les plus vives et à sa plus extrême tension, un paysage qui ne parle pas: «Il n'y a, ici, qu'un verbe en naufrage, un peuple de troncs d'arbres, sans l'orgueil des branches, sans la face des feuilles.» (*PSP*, 248) Et être sans parole, c'est ne pas être: ou c'est être en cette vaste viduité, en ce rien, contre lesquels s'érige, et sans cesse s'annule, la vertigineuse abondance d'une œuvre qui se dépense à perte de sens: «*parole nulle* / et blessure à la poitrine des mots naufragés» (*OT*, 351).

Il ne faut pas se surprendre que le drame collectif d'un peuple aboli, au verbe naufragé, soit mis en scène dans le contexte d'une nature qui se trouve toujours, en cette poésie, offensée, mutilée, doublet même du corps meurtri: «*Une blessure de forêt saigne dans mon sang / Torches d'arbres [...] Une forêt de blessures / s'effeuille dedans l'octobre de mon sang*» (*PSP*, 225). Investi d'une forte charge symbolique, le motif de l'arbre se donne d'ailleurs, dans le paysage imaginaire et naturel de Préfontaine, comme un emblème de la totalité du paysage désolé, comme analogon de la parole impossible, aussi comme icône du peuple impuissant à être: «Peuple comme un arbre / Et mes paroles sont des feuilles.» (*DE*, 305) À ce constat, répondra plus loin cet autre, fidèle au contrat de la redondance, de l'insistance: «l'arbre est un mot / qu'on ébranche / et les mots sont transis / [...] / arbre / le silence des feuilles / ma parole natale.» (*OT*, 341)

La conscience dramatique, qui sous-tend l'œuvre entière de Préfontaine, trouve dans *Pays sans parole*, des accents à vif, accusés par le découpage incisif des poèmes; aussi par la lancinante solidarité thématique et formelle qui les assortit encore les uns aux autres sous le mode du refrain analogique ou de la chaîne verbale.

Ainsi, tel couplet désolé qui dit l'abolition du peuple absent:

Il n'y a plus qu'un peuple absent
qui n'en finit plus de s'éteindre
dans l'eau froide
et la maigreur de ses os (*PSP*, 279)

trouve-t-il son proche écho dans la filature métaphorique et acoustique d'un triolet qui assortit les «eaux», les «os», et les «tombeaux» :

Car leur mort est de parler comme les tombeaux

Comme les os dans les tombeaux qu'ils se forgent en parlant (*PSP*, 287).

On pourrait croire que le poème n'a plus rien d'autre à dire que le manque à être d'un peuple, que son manque à parler, cela qu'il déclame dans la fracture et la scorie : «Nous nous cherchons en des débris de mots.» (*DE*, 306) Cela qu'il exorcise encore, hésitant, entre lyrisme et lachisme :

ô large large le chant
qui épouse l'hymne de mes terres
et vaste pleine venteuse
l'onde de lumière anordie
m'embrase et m'enneige de mots
dans l'espace de mes terres (*DE*, 331).

Belle strophe qui pourrait faire office d'art poétique au regard de toute l'entreprise de Préfontaine et dont la musique discrète tient tout à la fois de l'incantation et de la consolation.

Parole nue

Dans les livres qui suivent *Pays sans parole*, plusieurs traits réflexifs au regard de la poésie formulent un vœu d'ascèse, de dépouillement, d'extrême ténuité verbale : «Or je ne parle plus que pour le ténu plaisir de sentir / la feuille proche de mes mots» (*NU*, 388). La quête de la parole semble désormais s'effectuer dans une plus calme intimité avec les choses et les essences : «Je ne dis rien de plus mais je vous parle à travers espèces et choses.» (*NU*, 412) À la luxuriance, à l'éloquence, la poésie avoue préférer le désencombrement, la pauvreté : «À travers l'avalanche immobile, je n'aspirais qu'à cette pauvreté de paroles et de gestes. Je n'aspirais qu'à ne plus dire la violence des parfums quand j'y chavire, terrassé d'innommable.» (*NU*, 418) En certaine phrase ombreuse, nocturne, pourrait s'entendre même l'aveu d'une fatigue qu'exprime merveilleusement ces vers inoubliables : «et nos années s'effritent / dans une fatigue de fougères déjà rousses / un étranglement lent de rouge-gorge» (*OT*, 339). Peut-être aussi, une extrême lassitude ou une démission : «Je m'en vais mourir où rien enfin ne me rappelle qui je suis, / où rien enfin ne ressemble à rien.» (*DM*, 471) Obsédant nihilisme dont on a vu qu'il constituait le lieu même de cette parole, espace tenace de sa résistance, de sa persévérance :

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).

Perdre le verbe être : envoi

Soit cette anecdote. En 1993, je faisais paraître aux Éditions de l'Hexagone un recueil de poèmes intitulé *Le verbe être*. Au moment où le livre était sous presse, je reçois un appel téléphonique d'Yves Préfontaine ému d'un intense désarroi, entre dépit et colère. À mon insu, me disait-il, je venais de le léser d'un titre dont il souhaitait coiffer le travail de poésie auquel il était en train de s'adonner. Sous ce même titre, des poèmes de lui étaient d'ailleurs déjà parus en revue...

Ce titre-là, je l'avais moi-même emprunté à une phrase de Michel Schneider, *Voleurs de mots...*, que je citais en épigraphe à mon livre : « Penser, c'est faire face au verbe le plus terrible, le verbe être. » Imbroglio.

Le livre était en cours, le titre était ravi. Avec une extrême courtoisie, Yves Préfontaine me l'a concédé, donné. Et nous avons parlé de l'Isle-Verte, de ses souvenirs, de mon pays.

Ouvrant *Parole tenue*, je lis, en incipit de l'« Indice » :

Verbe.

C'était au temps où les mots fusaient à la source même du volcan. Je veux dire de l'être. (IR, 9)

Et puis, au fil des pages : « Tout est perdu, fors le Verbe. » Et le Verbe est (était) le moteur du monde, tant celui des forces, des archétypes, que celui des robots à visage d'homme... » (EP, 206). Et encore, toujours selon la force d'attraction mimétique de cette œuvre, selon la répétition qui est, chez le poète, une conviction : « Récupération inconditionnelle, furibonde, totalitaire, excluant toute mesure, d'un Verbe matriciel qui me fut ôté, dont je fus *collectivement et personnellement* castré [...]. Le Verbe est dans l'homme, émane de lui et de quelque antérieure blessure qui lui fut faite. » (AL, 211)

À la lecture de ces lignes, j'ai pu constater à quel point ce titre lui appartenait en propre. Car perdre le verbe être, quand on tient parole pour obstinément résister au rien, c'est vraiment tout perdre.