

« 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 « anbumanité 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^{SC} 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'antre 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 clause :

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 exemplairement dans un poème dont le titre est «Non-lieu», voir *DM*, p. 481-483.

Une poétique 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 fomenté 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'effrite**¹³

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 .ãtR 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 taries** de **contrée** depuis l'**homme qui s'effrite**

sk m l tRi k tR i l m k i s Rit

UU-(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

UU-(U)UU—

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

s s s

Les sonorités des deux premiers vers opposent le temps décadent de l'entropie naturelle (**taries**, **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 taries**» 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**

se ā i d wa se 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 se l sēkl k lkspyls l s d se 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 subjunctifs, 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 **fruit** 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 **naïssons** 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.

