

De la résonance à la parole

Michel van Schendel

Volume 24, numéro 1 (70), automne 1998

Yves Préfontaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201409ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201409ar>

[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

van Schendel, M. (1998). De la résonance à la parole. *Voix et Images*, 24(1), 98–122. <https://doi.org/10.7202/201409ar>

Résumé de l'article

Après un rappel des données d'une histoire culturelle qui accompagne l'oeuvre poétique d'Yves Préfontaine à ses débuts, l'article propose de suivre les mutations de cette oeuvre jusqu'en ses retournements. Elle est d'abord saisie en tant que lecture dynamique, c'est-à-dire en tant qu'écriture produisant un intertexte qui transforme un ou plusieurs textes lus. L'amplification est l'une des modalités de cette production. On l'observe à travers la mise en parallèle de plusieurs séries textuelles appartenant à l'oeuvre de Préfontaine et, notamment, à celle d'Alain Grandbois. L'amplification trouve son espace dans l'art du verset, dont on examine l'esthétique relativement récente dans les orientations poétiques de langue française, bien que son rapport à un certain rite (chrétien) de la répétition, de la délégation et de l'équivalence soit d'une tradition plus ancienne. Une réflexion sur les avatars du coordonnant et permet d'aborder les positions discursives d'une certaine logique de l'identité. Toutefois, en tant qu'écriture de la parole oralisée, la poésie de Préfontaine devient une parole au sens plein du terme lorsqu'elle parvient à se mettre en doute, à conduire sur elle-même l'épreuve de la négation. Cela se joue dans une oeuvre de la maturité, *Le désert maintenant*.

De la résonance à la parole

Michel van Schendel, Université du Québec à Montréal

Après un rappel des données d'une histoire culturelle qui accompagne l'œuvre poétique d'Yves Préfontaine à ses débuts, l'article propose de suivre les mutations de cette œuvre jusqu'en ses retournements. Elle est d'abord saisie en tant que lecture dynamique, c'est-à-dire en tant qu'écriture produisant un intertexte qui transforme un ou plusieurs textes lus. L'amplification est l'une des modalités de cette production. On l'observe à travers la mise en parallèle de plusieurs séries textuelles appartenant à l'œuvre de Préfontaine et, notamment, à celle d'Alain Grandbois. L'amplification trouve son espace dans l'art du verset, dont on examine l'esthétique relativement récente dans les orientations poétiques de langue française, bien que son rapport à un certain rite (chrétien) de la répétition, de la délégation et de l'équivalence soit d'une tradition plus ancienne. Une réflexion sur les avatars du coordonnant et permet d'aborder les positions discursives d'une certaine logique de l'identité. Toutefois, en tant qu'écriture de la parole oralisée, la poésie de Préfontaine devient une parole au sens plein du terme lorsqu'elle parvient à se mettre en doute, à conduire sur elle-même l'épreuve de la négation. Cela se joue dans une œuvre de la maturité, Le désert maintenant.

Je reviens de si loin
Il me faut renommer chaque chose

Le désert maintenant

Mon regard sur l'œuvre de Préfontaine est d'abord rétrospectif. J'ai été l'un des tout premiers lecteurs de ses textes, à l'époque de leur jeunesse. Entendons : l'un des tout premiers lecteurs critiques. Il venait d'avoir vingt ans, j'en avais huit de plus. Il publiait cette année-là, en 1957, un premier livre, *Boréal*, et quelques mois plus tard, à l'automne, *Les temples effondrés*, tous deux aux Éditions d'Orphée, petite maison montréalaise fondée, dirigée, manouvree dirais-je, par un maître artisan imprimeur qui a beaucoup compté dans l'histoire des lettres et de l'édition québécoises, le sieur Goulet, André de son prénom. Je tenais, pour ma part, la chronique de poésie à la *Revue des arts et des lettres* réalisée à la radio de Radio-Canada par André Langevin, le grand romancier. C'est ainsi que je désirai

signaler ces nouveaux livres dès la sortie des presses. C'est ainsi que, par la suite, nous fîmes connaissance, Préfontaine et moi.

Le rappel des circonstances informe un trajet de lecture. L'époque était à la fois lourde d'audace et de peur, renseignée et curieuse de savoir mais réticente et soupçonneuse, prête à châtier. J'en parlerai à la première personne, en qualité de témoin, non d'historien. Le mot époque est évidemment une facilité. Il ne recouvre pas une totalité uniforme, mais au contraire, même au Québec, des conflits d'autant plus tenaces et variés que leur objet était le plus souvent interdit. On comprendra peut-être que, pour le poète et l'analyste que je suis, naguère très actif sur les divers terrains de la critique sociale et de l'organisation, l'écriture de mes amis poètes de la même période autant que la référence à ma propre écriture ne puissent être détachées de leur inscription dans une histoire dont nous avons été des acteurs. Un tel éclairage n'atténue pas la réflexion poéticienne. Il l'accroît en en précisant les conditions.

Du côté des dominants, une sainte alliance que peu de monde évoquait aurait dû garantir pour longtemps le contrôle des situations publiques et privées, c'est-à-dire l'étouffement de tout langage de liberté. L'Église, appuyée sur un capitalisme de rente et sur son expression politique réactionnaire locale, cherchait par l'entremise de celle-ci à étendre le réseau des liens et protections déployés par un capitalisme nord-américain de grande industrie et de haute finance dont l'hégémonisme accentuait le caractère durement répressif. C'était le temps du coup de force américain contre la jeune démocratie guatémaltèque. C'était le temps de l'«endiguement» (*containment*) et de la chasse aux sorcières. C'était, en toute cohérence au Québec, le temps de la proscription des luttes syndicales et de la «loi du cadenas». D'une certaine façon, Robert McCarthy, Alan Dulles et son frère John Foster Dulles remplaçaient avantageusement et dans le même sens les cautions idéologiques que le duplessisme, ses nationalistes et ses cléricaux avaient trouvées dans l'invocation à Salazar, à Franco, à Pétain.

L'audace et l'inventivité, c'est — comme il arrive toujours — du côté des dominés qu'on peut en découvrir les marques. Elles foisonnent en ces années-là, bien que leur signification opère par déplacement et que celle-ci, en certaines occasions insistantes, paraisse accorder un privilège à l'ésotérique, au mystique, voire à une mythologie du tellurique total. Du moins est-ce évocable en ces termes dans le domaine du poétique dont j'esquisse les larges entours socio-historiques. Ce ne l'est pas dans le champ de la vie sociale que des organisations prennent en charge. Je pointe évidemment la vie sociale des dominés et des organisations qui leur sont propres. Leur langage est directement fonction d'une orientation stratégique, de buts à atteindre à court et à plus long terme, de moyens associatifs parfois d'autant plus retors que l'objectif revendicatif, voire

politique, est éloigné ou peu clair. La scène est d'abord syndicale, quand elle parvient à l'être, et elle l'est durement. Neuf ans se sont écoulés, en 1957, depuis la grève des mineurs d'amiante. Celle des ouvriers de Louiseville, qui a duré plus d'un an et pendant laquelle la police provinciale n'a pas hésité à tuer, vient à peine de se terminer. Les tisserands des quatre usines de la Dominion Textile ont débrayé l'année précédente, et cette année la grève des mineurs de Thetford Mines a mobilisé sur le carreau le ban et l'arrière-ban des défenseurs des droits de l'homme et du droit d'association, des syndicalistes et permanents, des socialistes, des sociaux-démocrates et même des libéraux de gauche, cette dernière nuance aujourd'hui anachronique ayant alors la qualité d'une couleur. Sur une telle scène, l'urgence assigne le discours à une référentialité immédiate. Elle ne devrait pas, normalement, conduire les organisateurs et militants à la compréhension des symboliques médiates de l'art. Mais, en ces temps difficiles, la lutte pour les libertés élémentaires croise de nombreuses actions dirigées contre le conformisme totalitaire d'un régime réactionnaire et d'une société soumise, et l'art est en conjoncture, fortuitement ou par nécessité, le principal vecteur de ces initiatives. Plusieurs responsables syndicaux font d'ailleurs le lien entre les champs d'intervention. C'est ainsi que, dès 1958, Michel Chartrand siège au comité de rédaction de *Situations*, aux côtés notamment de Jacques Ferron, de Fernande Saint-Martin et d'Yves Préfontaine. Cette nouvelle revue, qu'éditent les mêmes Éditions d'Orphée et André Goulet, accueillera quatre ans plus tard la première version d'un grand essai de refondation et de liaison entre les scènes de l'émancipation, *La ligne du risque* de Pierre Vadeboncoeur, autre syndicaliste, autre socialiste¹.

Néanmoins, les liens entre formes d'action n'étaient pas fréquents. Ils l'étaient d'autant moins que l'intervention dans le champ social et politique se heurtait à des obstacles considérables, confortés par la peur et l'inertie instituées. En revanche, la période était riche d'inventions fortes, voire déterminantes, dans les lettres, en peinture, en musique. En ces années-là, des formations musicales de haute culture et de fine aptitude exécutent les premières grandes œuvres concertantes de Clermont Pépin, de Pierre Mercure, de Serge Garant; un compositeur superbement ingénieux, hélas presque oublié aujourd'hui, François Morel, avec qui — comme Yves Préfontaine — j'ai eu le plaisir de travailler, s'intéresse à l'au-delà des limites conventionnelles et contribue à l'expansion de la

1. Pierre Vadeboncoeur, «La ligne du risque», *Situations*, vol. IV, n° 1, Montréal, Orphée, 1962. La revue est alors dirigée par Patrick Straram. Transcrit en majuscules sur la page couverture, le nom de l'auteur est écorché en «VADBONCEUR». Son texte constitue le seul article du numéro. Augmenté et accompagné d'autres essais, notamment de «Projection du syndicalisme américain», il fera l'objet d'une édition définitive l'année suivante sous le titre *La ligne du risque — essais* (Montréal, HMH, coll. «Constantes», 1963).

«musique concrète» (ainsi que Pierre Mercure, à peine quelques années plus tard, peu avant sa mort accidentelle). L'exposition *La matière chante* en 1954 a signalé moins le crépuscule du mouvement automatiste que le début de nouvelles explorations sensualistes, critiques ou très ouvertes à la coopération de l'art et des connaissances. Depuis, les plasticiens investissent systématiquement la perception de l'espace; Jean-Paul Mousseau — autre ancien ami — commence à allier l'expression picturale et la recherche de supports qui la modifient; Marcelle Ferron accroît et agrandit bientôt jusqu'aux verrières (non, je me trompe, ce sera vers 1965-1967) la puissance inattaquable du plaisir intelligent, et cela sur de larges surfaces dans les années 1957-1960; quant à Léon Bellefleur, ses huiles, ses encres de Chine, ses lithos, ses pointes sèches de 1955, 1956, 1957 font aujourd'hui l'envie des collectionneurs pour leur sûreté de métier, le rayonnement de leur fantasmagorie, leur espiègle et folle sérénité. Oui, la période est fastueuse. Et elle reçoit une poésie souveraine. Roland Giguère, qui vient de publier en 1956 *Sur fil métamorphose* de Claude Gauvreau² et *Au catalogue des solitudes* de Françoise Bujold³ dans la collection de la Tête armée de ses splendides Éditions Erta, sort de ses presses l'année suivante deux autres ouvrages de haute importance: le premier en septembre, de Jean-Paul Martino, *Osmonde*⁴, l'un des plus beaux livres-objets du temps et l'un des plus remarquables textes (où il ne faudrait pas lire une «influence» d'Antonin Artaud, mais entendre une voix singulière qui entre en polyphonie avec *L'ombilic des limbes* ou avec *Le pèse-nerfs*); le second en octobre, de lui-même Roland Giguère, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, dont il existe deux tirages, l'un à grandes pages et longues marges de pied sur Artémis vergé augmenté d'une sérigraphie de l'auteur (qui serait, chaleureuse, la représentation d'une ruine si l'on n'y voyait aussi la possibilité d'un oiseau et quelques hiéroglyphes), l'autre que l'on supposera ordinaire sur Byronic mais d'une élégance comparable pour le choix du caractère et la respiration des marges latérales, les deux tirages étant pareillement accompagnés de trois dessins lucides⁵. Dans ces années-là, un peu plus tard si la mémoire est bonne, en 1958 ou plutôt en 1959, Paul-Marie Lapointe achève son grand et immense poème *Arbres* — grand par la qualité d'écriture, immense par la longueur — que les Éditions de l'Hexagone publieront en 1960 dans la collection «Les Matinaux⁶»; le comédien Robert Gadouas lui demande

2. Claude Gauvreau, *Sur fil métamorphose*, couverture et dessins de Jean-Paul Mousseau, Montréal, Erta, coll. «de la Tête armée», 1956.

3. Françoise Bujold, *Au catalogue des solitudes*, avec trois gravures de l'auteur, Montréal, Erta, coll. «de la Tête armée», 1956.

4. Jean-Paul Martino, *Osmonde*, avec un frontispice de Léon Bellefleur, Montréal, Erta, 1957.

5. Roland Giguère, *Le défaut des ruines est d'avoir des habitants*, avec une sérigraphie pour le tirage restreint et trois dessins de l'auteur pour les deux tirages, Montréal, Erta, 1957.

6. Paul-Marie Lapointe, *Choix de poèmes — Arbres*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Les Matinaux», 1960.

d'en donner lecture à son théâtre de poche du centre-ville, et je me rappelle Lapointe debout sur scène dévidant à mesure l'infinie traîne verte du rouleau de télétype sur lequel était dactylographié son poème, dans l'admirable et juste silence de la salle.

Je n'ai pas fini de planter le décor. Des galeries de peinture dynamiques, celles de Denyse Delerue, de Georges Delerue et d'Agnès Lefort notamment; une nouvelle et très professionnelle revue d'art plastique, *Vie des arts* alors dirigée par Paul Beaulieu, à laquelle nous sommes quelques-uns à avoir eu l'honneur de collaborer; des mensuels, trimestriels et périodiques ouverts à l'information critique et au débat — l'assez chrétienne *Cité libre* a fait hélas de l'ombre à *Place publique*, revue très contestataire du début des années cinquante et nettement orientée à gauche, l'hebdomadaire *L'Autorité du peuple* dérange intelligemment la grisaille officielle en 1954-1955, *Situations* apparaît en 1958, il y aura *Liberté* en 1959 —; de jeunes éditeurs de poésie qui se lancent à leurs risques, sans filets protecteurs, sans subventions, l'Hexagone et Erta depuis 1953, les Éditions Quartz et les Éditions d'Orphée à partir de 1957, plus tard Atys de Gilbert Langevin, puis la collection de poésie canadienne de la Librairie Déom de Jean Bode, enfin L'Estérel, tant d'autres maisons, boutiques ou tables tôt disparues, tous ces éléments forment un réseau, peut-être pas de solidarités, en tout cas de connivences. Ensemble, ils modifient subrepticement mais en profondeur les conditions idéologiques de l'ordre social et, au-delà, le regard ontologique que l'art et l'invention des formes découvrent sur le monde. L'un des effets en l'occurrence politiques de ce maillage, seulement l'un d'eux mais le seul habituellement mentionné, sera l'aguerissement des couches les plus informées de la population, la préparation des intellectuels au rôle d'appoint décisif qu'ils exerceront pendant la courte période de la « Révolution tranquille ». Toutefois, l'ensemble des initiatives culturelles que l'on vient d'évoquer n'aurait vraisemblablement pas eu la force, la densité, l'efficacité d'un réseau, ni le retentissement qu'elles ont connu à plus long terme, si dans l'immédiat une plate-forme commune leur avait manqué, un lieu d'échange, d'enregistrement et de communication publiquement reconnu. Les services français de la Société Radio-Canada ont été cette caisse de résonance. Il n'était pas nécessaire que les responsables de la Société et son autorité de tutelle fussent conscients de tels développements. Il valait même mieux qu'ils ne le fussent pas. « Les administrateurs du temps, ai-je écrit en 1995, tout aussi conservateurs que ceux d'aujourd'hui, ne parvenaient pas à brider l'éclat d'une parole plurielle que la conjoncture, l'obscurantisme ambiant, rendait pressante⁷. » Les directeurs de programme affichaient au mieux une respectable neutralité. Au pire et plus fréquemment, ils craignaient les écarts, s'effor-

7. Michel van Schendel, « D'une lucidité, d'une ironie et d'une tendresse », *Voix et Images*, vol. XXI, n° 1 (61), automne 1995, p. 95.

çaient de les prévenir. Il leur arrivait de céder aux pressions de la Gendarmerie royale, qui tenait la liste nominative des opinons réputées dangereuses. Ceux des employés et auteurs qui étaient réellement visés devaient redoubler de vigilance, ne pas se trahir, ne pas se compromettre non plus. La prudence est une peur contrôlée. Mais cette peur même devenait en négatif l'indice d'un mouvement multiforme qui la dépassait, en même temps qu'il avait suffisamment d'allant pour contrebalancer les menaces. La peau de tambour ne répercutait sans doute pas toutes les expressions. Il fallait maquiller un matérialisme philosophique, tourner comme on dit sept fois sa langue dans sa bouche. Le situationnisme d'un Patrick Straram, alors nouveau venu, n'avait pas non plus droit de cité. Néanmoins, les orientations artistiques, qui n'ont habituellement pas une tournure conceptuelle immédiatement reconnaissable, trouvaient toutes un écho sur les ondes. Petite anecdote : pour mes débuts à la radio, on m'avait confié la conception et l'écriture d'une émission d'une heure sur l'histoire du mouvement ouvrier au ^{xx}^e siècle ; la chose avait éveillé des soupçons, mobilisé les appareils ; le directeur du service, un type correct, avisé ou naïf je ne sais, me disait ensuite : « On va vous confier des émissions littéraires. Là, il n'y a pas de danger. » Si les arts et lettres sont acceptés parce qu'on les croit inoffensifs, ils peuvent acquérir la fonction de substituts. Ils l'ont acquise, effectivement. La peau de tambour a résonné.

La sonorité était d'autant plus nette que, dans l'établissement émetteur, les agents immédiats de la transmission, producteurs et réalisateurs, participaient eux-mêmes en tant qu'écrivains et artistes à l'intense mouvement d'émancipation par les œuvres. André Langevin réalisait la *Revue des arts et des lettres* ainsi que des lectures de grands récits ; Hubert Aquin, qui écrivait ses premiers romans mais avait perdu le manuscrit de l'un d'eux et n'avait encore rien publié, travaillait aux émissions de Radio-Collège, nom auparavant donné à un programme d'émissions éducatives de Radio-Canada ; Jean-Guy Pilon organisait et réalisait des émissions sur les grands poètes et écrivains modernes de tous pays. Au Service international de la Société, section francophone, deux autres poètes travaillaient et commandaient pareillement des textes aux nouveaux écrivains. Il s'agit de Jean-René Major, qui publierait ses premiers poèmes en France où il irait s'installer puis mourir en 1975, et de Maurice Beaulieu, poète d'une inquiète densité qui fait paraître un premier livre à compte d'auteur, *À glaise fendre*⁸, à peu près en même temps que *Boréal* de Préfontaine, et un deuxième l'année suivante aux Éditions d'Orphée, *Il fait clair de glaise*⁹. Il n'a plus rien publié depuis. C'est dommage, très dommage. Il deviendra par la suite, dans les années 1960, le premier directeur de l'Office québécois de la langue française.

8. Maurice Beaulieu, *À glaise fendre*, poèmes, Montréal, Imprimerie Saint-Joseph, 1957.

9. *Id.*, *Il fait clair de glaise*, Montréal, Orphée, 1958.

*
**

Tels sont les entourés et les circonstances. Les deux premiers ouvrages d'Yves Préfontaine paraissent. Ils entrent certainement par une fierté d'écriture dans la production poétique la plus caractéristique des éloquentes années cinquante. Cela, il me semble l'avoir écrit dans l'une ou l'autre chronique du temps, et l'avoir reproduit dans mes *Rebonds critiques II* quelque trente-cinq ans plus tard¹⁰. Je ne veux pas vérifier. Je préfère relire à neuf aujourd'hui le texte de Préfontaine, quitte à tomber à certains moments sur des notes manuscrites en marge des éditions originales et dont les chroniques subséquentes ont pu ne pas retenir la matière interrogative. Ainsi, j'avais griffonné dans la marge de la page 27 de l'édition Goulet de *Boréal*, à la fin du «Paysage cauchemar I» une remarque peut-être non pertinente sur une «vision moderne de l'enfer catholique». Voulais-je dire «catholique» ou «catéchistique»? L'élément textuel qui suscitait la question était et est toujours le suivant, à l'exception d'une virgule dont le correcteur d'épreuves de l'édition de 1990 n'a pas aperçu la présence signifiante :

Soudain, un grand mur noir devant, qui se perd dans l'espace, un mur noir et transparent, comme si les nuits s'étaient massées là ne pouvant plus progresser à cause du feu. On hésite un instant pour s'apercevoir tout à coup que l'on n'est plus qu'une braise agonisante, une cendre à force de brûler. Alors, on plonge dans le mur d'ombre¹¹. (BO, 19)

Mes questions de lecteur ingénu étaient parfois justifiées. À la page 39 de l'édition Goulet de *Boréal*, dans «Paysage cauchemar III», j'avais ourlé d'un trait de doute et accentué d'un qualificatif en marge une séquence où il y avait un mot en effet malencontreux, presque trivial en contexte, trop évident ou sémantiquement réduit, d'autant qu'il y avait à peine plus loin un «orgasme d'aube» qui fixait ce «venir»-là souligné dans le texte. L'édition 1990 modifie d'une élégante «venue» le passage entier : «Là, peut-être qu'un semblant de ta venue éparsée s'incarne sous la poussière des nuits englouties, peut-être le toucher comme un orgasme d'aube d'une écorce partout le corps sec et noué...» (BO, 22).

Sur le moment, je m'en souviens, la poésie du jeune Préfontaine m'avait quelque peu intrigué, irrité, gêné et tout de même avait entraîné mon estime. Il y avait là, indéniable, un tumulte de courants qui venaient se jeter l'un dans l'autre, pour former la modernité postromantique de cette écriture et l'inscrire dans une tradition de révolte démiurgique, les traces de Rimbaud et de Lautréamont se laissant à la fois assimiler, emporter, séduire par le mouvement d'autres lectures, celles vraisemblablement de Saint-John Perse et certainement d'Alain Grandbois. J'entendais par

10. Michel van Schendel, *Rebonds critiques II*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1993, p. 97-101.

11. La virgule qui suit le mot «devant» manque dans cette édition.

exemple, j'entends encore aujourd'hui, une proximité avec certains textes des *Îles de la nuit* en cette troisième strophe du poème intitulé «Le temple de la mer» dans l'édition Goulet des *Temples effondrés* (poème non repris dans l'édition 1990):

Iles comme larmes que j'absous de présence
 Iles comme nuées hurlantes parmi l'écume morte
 Et les soirs en pourpres blasphèmes de rage cosmique
 Iles de mes mains cibles du dieu borgne debout
 Dans le crime rituel de son lieu sacré et pervers¹²

L'apparemment n'était pas d'ordre lexical, malgré les «îles» à l'initiale de la strophe: nul hurlement, nulle «rage», nul «crime» et je ne me rappelle aucun emploi violent du mot «blasphème» chez Alain Grandbois — ni dans *Les îles de la nuit*, ni dans *Rivages de l'homme*, ni dans *L'étoile pourpre* dont Gaston Miron publiait l'édition originale cette année-là. Le rapprochement que je persiste à établir — j'y reviens plus loin — tenait au rythme, à une scansion propre aux premiers poèmes de Grandbois, du moins à leur version de 1944, à une forme de répétition et à une tendance du vers à se déployer dans le verset.

C'est précisément cela qui me frappait, m'étonnait: le rythme, non pas une simple aptitude à y couler la matière phonique, mais une conscience de sa force et déjà une grande maîtrise. Yves Préfontaine avait lu, bien lu, beaucoup lu, il avait surtout été un lecteur dynamique et inventif, c'est-à-dire capable de prolonger le livre, désireux de le transformer en une écriture nouvelle et y parvenant. Il devenait ce lecteur-là, cet écrivain parce qu'il parvenait à intégrer et unifier plusieurs séries rythmiques.

Trois de ces séries me paraissent essentielles: premièrement, les rythmes associatifs de la vie culturelle existentiellement immédiate et historiquement médiante, compte tenu de leurs supports verbaux et non verbaux sémiotiquement distincts auxquels cette histoire confère une structure idéologique commune; deuxièmement, les rythmes divers des ouvrages de bibliothèque, vraisemblablement tous lus en une seule et même langue d'origine ou de traduction, en l'occurrence le français, qui en organise la symbiose éventuelle, quelle que soit la culture d'appartenance de ces ouvrages; troisièmement, une histoire des pulsions du sujet et de leur rapport à l'éducation. Chacune de ces séries est complexe. Leurs articulations internes et leurs relations d'ensemble se prêtent à la description, donc à une conceptualisation. Mais la réalisation d'un résultat matériel ou d'une forme singulière qui les coalise suppose l'intervention de l'art. Un écrivain ou un artiste est celui ou celle qui découvre, par invention des formes du constat ou par prémonition, une nouvelle figure du mouvement de ces séries rythmiques.

12. Yves Préfontaine, *Les temples effondrés*, Montréal, Orphée, 1957, p. 44.

Le jeune Préfontaine réunit ces conditions. Il a grandi dans un milieu intellectuel finement informé ; il a découvert tôt la riche bibliothèque de son père, scientifique renommé (le texte écrit en postface de *Parole tenue* [PT, 495] le rappelle) ; parallèlement à sa culture littéraire et scientifique, il développe une culture musicale précoce qui fera de lui, dès l'âge de 18 ans sur les ondes de Radio-Canada, un commentateur averti du *modern jazz*. Adolescent, il participe donc aux initiatives de la répercussion et du retentissement culturel, il est sur la « peau de tambour » dont je parlais plus haut, quand son premier accomplissement poétique, son premier ouvrage agencé et achevé, son premier livre paraît, signalant une singularité, déjà une voix. Il a écrit celui-là, *Boréal*, et *Les temples effondrés* dans la même période, deux à trois ans plus tôt, en 1954-1955, entre 17 et 18 ans.

Ce cas n'est évidemment pas nouveau. Arthur Rimbaud était un peu plus jeune à ses brefs et fulgurants débuts. Germain Nouveau et Isidore Ducasse avaient sensiblement le même âge. Raymond Radiguet aussi, au lendemain de la Première Guerre mondiale. Ce sont des météorites. Leur œuvre est intense, durable mais peu nombreuse, et leur temps de production bref. Préfontaine a plus de longévité. Plus près de nous, au Québec, Claude Gauvreau avait 19 ans en 1944, lorsqu'il a écrit les objets scéniques des *Entrailles* ; et Paul-Marie Lapointe pareillement en 1948 lors du *Vierge incendié*. Le phénomène est si peu rare que, dans les lettres canadiennes-françaises du passé, la production poétique était habituellement le fait de très jeunes gens qui cessaient de (se) publier et même d'écrire après un ou deux recueils. Nous n'avons pas affaire à cela avec Gauvreau et Lapointe, et pas davantage avec Préfontaine qui offre en 1957 les prémices d'une abondante production littéraire ultérieure. Le remarquable n'est pas la juvénilité mais d'entrée de jeu, dès la première œuvre de jeunesse, un effet de signature, une singularité nette, quelque chose qui supporte la comparaison et qui, la supportant, ne se confond avec rien d'autre.

Il me faut prendre sur ce point d'infinies précautions. Si l'écrivain est un lecteur dynamique qui, respectant les textes lus et les choisissant, les convoque à d'autres rythmes, d'autres séries, et ainsi les transforme en une autre écriture ; si, procédant de la sorte et mû par une pulsion qu'ont instruite ces lectures et d'autres événements vécus en empathie, il parvient à écrire en toute liberté par intégration des réminiscences, et donc avec ingénuité ; alors cette ingénuité implique une propension incidente à la reproduction de certains textes lus, reproduction sélective mais caractérisée par un certain degré de littéralité. Cette manière d'aborder la question de l'influence des lectures dans la formation d'un texte n'a pas seulement de la délicatesse, elle autorise l'exactitude. Elle éclaire l'ensemble d'un processus jusqu'en des détails où l'inattentif ne voit assez grossièrement qu'une imitation, voire un délit de copiage. Il est arrivé à Aragon de vanter le plagiat. C'était sans doute une provocation comme il aimait en

commettre, à moins qu'il n'ait voulu défendre, sous l'effigie du plagiat, la représentation péritextuelle - l'imitation proprement dite — ou la reproduction contretextuelle que Julia Kristeva, en 1969, analysera comme l'une des variantes de l'intertexte : Lautréamont répète les *Pensées* de Pascal et nie ce qu'il répète en y introduisant en des lieux stratégiques une simple négation¹³. Jorge Luis Borges, qui n'a jamais rien publié qui fût empreint d'une imitation ou de l'un de ses styles, a tout de même imaginé des situations narratives où, par simulation de circonstances différentes, la reproduction littérale d'un texte signifie la production d'un autre : Pierre Ménard, auteur du Quichotte...

Il n'est question ni de plagiat ni même d'imitation dans les premiers ouvrages de Préfontaine, et pas davantage dans les suivants. Ses lectures induisent un autre phénomène, une tendance à l'écriture par amplification. Je qualifierais ainsi l'une des modalités de la saisie du texte de la réminiscence par l'écriture intertextualisante. Les théories bakhtiniennes, aujourd'hui canoniques, de l'intertexte n'indiquent pas les formes d'un semblable déploiement. Celui-ci paraît pourtant correspondre à une pratique assez courante. Une description rhétorique le réduirait en vain, l'ancienne à une figure, la moderne à une métabole. Le trope de l'hyperbole (si l'on accepte l'extension à laquelle Pierre Fontanier soumettait la notion de trope) n'en résume pas plus le mouvement que ne le fait l'explétion, figure dite de construction par exubérance ou métataxe par adjonction. Quant à la notion approximative de reprise, elle oriente elle aussi vers des abords latéraux mais aveugles. L'écriture par amplification que je lis et entends en certaines transcriptions sensibles de l'enthousiasme lectoral peut, certes, procéder par répétitions, redondances, redoublements et autres adjonctions morphologiques ou syntaxiques. Mais ces traits ne sont eux-mêmes que les effets de surface d'une itérativité plus large que caractérisent une prolifération de la cellule rythmique et un déplacement de la signification. Nous entrons ici dans le champ de la réflexion sémiotique ou d'une poétique étendue à la sémiotique ; le trop-plein des notions rhétoriques signale une carence conceptuelle qui, précisément, la réclame. Je me borne toutefois aux seules indications que requiert un premier examen des textes de jeunesse de Préfontaine, ou de quelques-uns d'entre eux considérés comme exemplaires d'une tendance.

Une « cellule rythmique » serait l'élément textuel matérialisant un temps ponctuel de profération ou d'énonciation dans la chaîne de l'énoncé, cet élément ou ce temps étant délimité par toute portion d'énoncé comprise entre deux pauses, deux syncopes ou même, au regard d'une analyse plus fine de la découpe, entre deux ictus. Elle peut correspondre à un mot, à un syntagme ou à une phrase entière, à toute

13. Julia Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1969, p. 194-196.

articulation syntaxique un peu complexe ou à une simple interjection, un cri. Sa mesure n'est pas syntaxique, elle est rythmique : elle désigne un mouvement intonatif de la voix — ou de l'image qui la présente — entre deux pauses d'oralité ou entre deux blancs scripturaux, le texte pouvant étendre la valeur de poéticité aux signes diacritiques de ponctuation bien que ceux-ci n'en aient pas ordinairement la fonction. Sa mesure n'est pas syntaxique, elle n'est pas non plus sémantique dans l'acception restreinte du terme. Mais elle est essentielle à l'organisation du sens : elle en informe la matérialité, la sensualité.

Lorsqu'elle saisit le ou les textes de la réminiscence et les intègre par transformation à son propre parcours, l'écriture intertextualisante retient tel ou tel aspect, lexical, narratif, thématique, ou la dominance de l'un d'entre eux. Si la dominance porte sur le mouvement quasi pulsatoire de l'énoncé, en quelque sorte sa respiration, l'écriture intertextualisante « reprend » la cellule rythmique commune à divers passages du ou des textes de provenance. Elle la « reprend » : elle reproduit la cellule de base, elle la répète à intervalles en tant que telle, elle la répercute en protases et apodoses de période, en d'autres mots elle l'*amplifie* — sans jamais trahir, en chacune des stases du trajet énonciatif, la dynamique de la forme initiale. Celle-ci ordonne, en nombre indéterminé, des séquences dont chacune est composée d'une ou plusieurs cellules rythmiques. Il se peut — comme il arrive fréquemment dans les poèmes-cri ou poèmes-expressions de Henri Michaux — que la séquence soit unicellulaire. Lorsqu'elle est bicellulaire, cas le plus simple ou le plus ordinaire, la brève, préposée ou postposée, détermine généralement la consistance et la capacité de la longue, lui conférant le statut d'une réponse anticipée ou consécutive, ou encore celui d'antiphrase, de phrase ou de périphrase rythmique. En de telles instances, le mouvement du poème laisse pressentir une signification dialogique. Chez Grandbois, du moins dans *Les îles de la nuit*, et par reproduction chez Préfontaine en certains passages de *Boréal*, la brève est préposée et désigne, par sa position ordinale, les éléments primitifs d'une signification éventuellement dialogique. Si la forme initiale du texte de la réminiscence se donne à lire selon ces orientations rythmiques, l'amplification exercée par l'écriture intertextualisante consistera, soit en une répétition-multiplication de la « formule » de base (la séquence bicellulaire, par exemple, est répétée une ou plusieurs fois dans une séquence étendue), soit en un nouvel allongement ou redéploiement de la cellule longue, la brève restant inchangée. Ce qui ne change pas dans cette brève, c'est évidemment la durée rythmique, peut-être aussi la modulation des hauteurs. Les choix lexicaux, quant à eux, demeurent variables, bien qu'il se puisse que la répétition les englobe (toujours dans le cas où l'invariance porte sur la brève).

Ainsi le poème « Rivage » de *Boréal* adapte-t-il à son propre mouvement la découpe rythmique insistante de plusieurs textes des *Îles de la*

nuit, notamment du poème 19, «Ces murs protecteurs». Je reproduis ci-dessous un fragment, à gauche de «Rivage», à droite du poème 19 :

Rivage

Mais *voilà* que s'en vient le frisson du monde sur une barque de brouillard. *Voilà* que passe le murmure à l'avance éteint des grands goélands pourpres flottant sur les marées futures. *Voilà* les parfums d'algue et de mort certaine qui montent sur mes bras dans l'attente du vermeil, la bouche. *Voilà* soudain la scintillation d'astres obscurs sur l'onde écrasée d'épouvante.

Et moi, je ne suis plus que poursuite de la barque, poursuite et course absurde dans la mémoire laiteuse de la mer.

Et moi, je bois aux coupes de quartz la mousse opiacée des clapotis éternels¹⁴.

Poème 19

et moi moi mes morts dans mon dos *et leurs* doigts lourds
et ce nombre fatal
et leur bruit dans mon silence
et leur effrayant silence dans mon désert
Et moi cherchant la clarté comme un homme de faim
moi cherchant parmi la chevelure des larmes mon propre jour
moi criant mes cris glacés dans ce vide inhumain
et moi ne trouvant dans mes cris que la nuit décédée¹⁵

Je retiens à dessein le texte de l'édition Goulet. Dans l'édition de 1990, Préfontaine a supprimé le dernier paragraphe (BO, 32). On peut comprendre pourquoi. Ou plutôt, on est en droit de supposer que le poète, en son âge mûr, s'est agacé d'une image de prime jeunesse qui, d'un paragraphe sur l'autre, venait brouiller la splendide «mémoire laiteuse de la mer»: les «clapotis éternels» bus dans le quartz et opiacés de surcroît, ça fait un peu la grimace à la mer. Mais en effaçant ce bruit, cette entropie, il a rompu le rythme sans compenser la perte, il a estropié une table prosodique: elle était peut-être traditionnelle, elle avait tout de même le mérite d'exister. Car à l'instar du poème 19 et d'autres textes de Grandbois dont elle intertextualise un aspect, la première version de «Rivage» dépend pour l'essentiel, en raison de la valeur initiatique de tout son long début, d'une esthétique de la répétition. Celle-ci, en ses représentations les plus fréquentes qui sont parfois les plus augustes ou les plus vénérées, se soutient d'une matrice initiale, cellule rythmique brève formée d'une ou deux syllabes, généralement deux, et répétée en même position, au début ou à la fin de l'ensemble ou sous-ensemble considéré comme support, paragraphe, strophe ou verset, phrase syntaxique. Ici, la répétition de la cellule matricielle de deux syllabes porte sur les mêmes éléments lexicaux, «voilà» dans le premier paragraphe du passage cité et au début de chacune de ses phrases, «et moi» au début des deux paragraphes suivants, tous deux monophrastiques. Le dispositif du passage prolonge à l'identique celui des trois premiers paragraphes non cités du

14. Yves Préfontaine, *Boréal*, Montréal, Orphée, 1957, p. 72-73. Je souligne.

15. Alain Grandbois, *Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1960, p. 58. Je souligne.

poème : soit un long, deux courts, un long, deux courts, où chaque paragraphe polyphrastique commence par un élément lexical que chacune de ses phrases répète en même position, et où chaque série de deux paragraphes monophrastiques commence par un autre élément lexical répété en même position au paragraphe suivant (avec une très légère variante, négligeable, à l'initiale des deux premières phrases non citées). Quant à la longueur variable des cellules rythmiques longues qui sont postposées aux brèves, elle n'altère pas la régularité de l'agencement séquentiel que norme la répartition à intervalles d'une brève rythmiquement, lexicalement et syntaxiquement identique. Par conséquent, le système des répétitions et de leurs régularités étant étroitement conditionné par une tradition rituelle (religieuse) du même, de son délégué et de leurs reproductions, la suppression d'une seule des séquences du poème a pour effet, dans l'édition de 1990, de briser l'équilibre prédéterminé sans donner forme à un autre texte — malgré l'accroissement d'image localement obtenu du fait de cette suppression.

Cela dit, la comparaison de l'édition définitive du Poème 19 de Grandbois et de l'édition Goulet de « Rivage » de Préfontaine éclaire la manière dont opère l'amplification. Précisons-la rapidement en quelques traits. La transformation lectorale ne retient pas les apparences immédiates de la fatalité mystique (« ce nombre fatal »), le repliement sur la mort (« mes morts dans mon dos »), la sorte de grâce janséniste à jamais cherchée et perdue (« cherchant la clarté [...] criant mes cris glacés dans ce vide inhumain ») qui travaillent le poème 19. Elle en écarte la ténuité lexicale. Elle paraît aussi éviter le dualisme rude et primaire sujet/objet, *me/ce*, de ce texte superbement navrant, ou sans doute le reçoit-elle autrement. L'évite-t-elle ? À travers ce qu'elle relègue tout en ne le refusant pas, elle entretient un penchant voisin pour le sens d'un certain espace, une parenté dans la mise en scène du grandiose, de l'effrayant, de l'« inhumain », du « naturel », de l'excessif, de l'atroce. Quant à l'amplification proprement dite, elle conserve les mêmes courbes mélodiques, une même périodicité des hauteurs et des durées, les mêmes scansion à l'intérieur et aux limites des cellules longues étendues ou multipliées qui font l'allongement des séquences rythmiques. L'insistance dramatique que Grandbois avait mise à accroître la fréquence des brèves répétées à l'initiale de vers, l'écriture de « Rivage » — et de tant d'autres textes de *Boréal* — la conserve en la déplaçant et l'enregistrant sur la caisse de résonance que détermine l'extension des longues. Il serait fastidieux de le montrer plus avant. Informé de mes catégories et protocoles, le lecteur a loisir de poursuivre l'exercice.

L'empreinte laissée par l'écriture de Grandbois sur celle de Préfontaine semble assez constante, remarquons-le. Elle excède en tout cas la chronologie des ouvrages de jeunesse. On la retrouve avec une particulière netteté, trois décennies plus tard, non pas au détour mais au

principe même et dans la structure de l'un des poèmes du *Désert maintenant*, livre publié en 1987. Je cite les deux premières strophes de «Les mots toujours dits par tous», dans l'édition rétrospective de 1990, et prends la liberté de souligner en italique certains vers et mots :

Les mots,
 les mots toujours dits par tous,
et moi, parmi les spectres je les criais sans savoir.
 Je les criais à toute femme aux images lourdes.

Et moi spectre à moi-même j'évidais des formes
et j'œuvrais des chants de grande raucité,
et je m'épuisais en des guerres très anciennes,
 des rites oubliés. (DM, 445)

Même rythme, celui d'une précipitation haletante, même fréquence des répétitions, appartenance des mots clés à une même orientation sémantique, cette fois jusqu'à une même définition lexicale : «spectre», «criais», «moi» liés par la forte insistance d'un «et» de scansion. Ce très haut degré de littéralité atteste le débordement d'une écriture sur l'autre, un débordement de la réminiscence. Soyons plus exact encore : à travers la proximité des positions oratoires, le transfert d'une anamnèse : l'empreinte reproduite d'une communauté rituelle (sacrificielle) de célébration.

Un transfert, cette reproduction. Et d'abord cela. Qu'elle soit consciente ou non n'importe donc pas. Elle ne l'est probablement pas. Elle le serait, au moins dans l'aspect ostentatoire de l'acte, si nous avions affaire à un pastiche, lequel procède en première instance d'une décision et d'un contrôle de l'aptitude à l'effectuer. L'écriture de Préfontaine a de l'habileté et du savoir-faire, mais pas de la sorte qui foment le pastiche. Elle a une luxuriance et un sérieux que le pastiche n'exige pas, qui vont même à l'opposé de son humour ou de sa dérision, de la distance dont ce genre joue plaisamment. Pas davantage, répétons-le, ne s'agit-il d'imitation. Si quelque chose de l'ordre de l'extase ou d'autres attitudes peu ou prou assimilables à des postures religieuses («et mes paumes ouvertes frissonnent / d'une impossible offrande», DM, 436) se profilent à l'horizon de cette écriture, on ne peut les restreindre à des procédures d'imitation qui traînent avec elles, en effet, l'histoire idéologique d'une réduction. Le siècle d'or de l'éthique chrétienne a fait plus que les vénérer en les inculquer sous le titre et le modèle d'un comportement soumis (*L'imitation de Jésus-Christ*) : du même geste d'imposition, il a durablement défiguré la grande mimésis des anciens sur un suaire de l'ipséité grossière et il a ramené le vaste appareil rhétorique aux seules catachrèses convenues de l'écart dérivé¹⁶. Non, il ne

16. Je parle du Siècle d'or français et de la rhétorique qui s'y enseignait, celle du Père Bernard Lamy notamment. Le caractère global de la remarque ne s'applique pas au Siècle d'or espagnol, plus précoce et d'une tout autre richesse. Bien qu'il fût jésuite lui aussi, Baltasar Gracián avait conçu une *agudeza* de la *transformación*, de la *dubitación*, du mouvement et de la «belle antithèse», très éloignée des harmonies préétablies

s'agit pas de cela dans les textes de Préfontaine, bien qu'une certaine tradition chrétienne, presque la même, y ait sa forte part. La question est autre, car l'accent est différent. Elle est d'un transfert. Pas l'ordinaire transfert psychique. Par image, on évoquerait une translation des cendres. Mais les cendres sont animées. La question concerne le corps de la voix, le corps des voix, et le passage de témoin entre elles.

Examinant le mouvement d'un poème, je décrivais plus haut la consistance de divers « paragraphes ». C'était une commodité de langage, ou bien une prudence, une façon neutre de reporter à plus tard l'entrée dans la prosodie du *verset*. Le moment en est venu. À vrai dire, le doute est permis, les frontières ne sont pas évidentes entre paragraphe et verset, elles se déplacent à l'intérieur de la forme même du verset. Le doute persiste jusqu'à ce qu'enfin nous admettions ceci : le déplacement des frontières — de genre? d'espèce? de quoi donc? — constitue cet hybride. Le verset est le transfert, le passage, il est ce corps des voix où les mouvements distincts de vers et de phrase commencent à consonner suffisamment pour rendre audibles leurs dissonances. Il sert néanmoins de support à une tradition idéologique de forte univocité. Cette tradition est chrétienne. De grands scribes savent ou ne savent pas qu'ils y consentent. Voilà toute une broussaille de propositions. On voudrait détacher des ramilles.

Certains versets s'entendent comme une simple extension du vers ancien. D'autres en débordent au point d'intégrer à titre de constituant du texte poétique la forme phrase que continue de valider pourtant sa structure syntaxique prédominante. Entre les deux cas, il arrive que le verset corresponde à une séquence complexe dont le mouvement rythmique particulièrement large trouve appui sur la répétition de syntagmes de même valeur, le fragment de phrase demeurant suspensif. Le verset claudélien relève ordinairement tantôt de la première, tantôt de la troisième instance. Ainsi, les trois versets du passage suivant de « Strasbourg »

Ah! de ceux ou de celles-là que nous étions faits pour comprendre et pour
aimer,
Ce n'est pas la distance seulement, c'est le temps qui nous tient séparés,
L'irréparable temps, la distance qui efface le nom et le visage :
Un regard seul pour nous seuls survit et traverse tous les âges¹⁷!

ont une structure apparentée aux vers réguliers du contemporain Péguy dont ils élargissent la cadence, tandis que les deux premiers versets du « Jour des Rameaux » des *Poèmes de guerre*

Plus tard les cierges et l'encens, plus tard le voile de soie et la montrance d'or
et le dais qui est au-dessus comme un drapeau et comme une tente,

et des hiérarchies de la délégation du sens qui seraient censées régir l'univers du discours, trente ans plus tard en France (Baltasar Gracian, *Art et figures de l'esprit [Aguadeza y arte del ingenio]*, traduit et présenté par Benito Pelegrin, Paris, Seuil, 1983).

17. Paul Claudel, *Morceaux choisis*, Paris, Gallimard; 1925, p. 121.

Plus tard tout cela, et la colonne par derrière de dix mille cierges allumés qui se mettent en branle,

La paix plus tard¹⁸!

sont au vers ancien ce que la fresque est au tableau, si l'on suppose en outre que la fresque, partiellement détruite, n'est composée que de fragments. En revanche, pour l'exemple plus récent, tel passage d'*Exode* de Saint-John Perse oriente le verset vers la deuxième instance :

Avec l'achaine, l'anophèle, avec les chaumes et les sables, avec les choses les plus frêles, avec les choses les plus vaines, la simple chose, la simple chose que voilà, la simple chose d'être là, dans l'écoulement du jour...

Sur des squelettes d'oiseaux nains s'en va l'enfance de ce jour, en vêtement des îles, et plus légère que l'enfance sur ses os creux de mouette, de guifette, la brise enchante les eaux filles en vêtement d'écaillés pour les îles¹⁹...

Est-ce vers, ou est-ce prose? Versets, dit-on. Ces deux-ci roulent chacun sur une longue phrase avec laquelle ils coïncident. Il se peut aussi que le paragraphe dont le curieux vers a l'étendue tienne en plus d'une phrase. Le cas est fréquent chez Saint-John Perse, comme il le sera chez Préfontaine par raison de lecture, certes, surtout par goût partagé pour la transcription d'une pléthore spatiale. Enfin, le verset-strophe ou le verset-paragraphe s'articule parfois en une longue nomenclature de qualités ou d'attributs, en un long tableau d'appositions, en un long paradigme de relatives qui n'auront qu'à la fin du poème leur verbe, leur sujet ou leur principale, ainsi que les récite le poème suivant d'*Exil*, le n° 6: «Celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, celui qui marque d'une croix blanche la face des récifs; celui qui lave d'un lait pauvre²⁰...» Je m'arrête, il faudrait citer le texte entier, ce n'est ni le lieu ni l'objet. Ces citations, celle-ci et les précédentes, indiquent bien toutefois le caractère éminemment adaptable d'une forme composite et ductile. Le verset l'est autant que la prose avec laquelle, d'ailleurs, il entretient une connivence. Je ne m'attarderai pas non plus sur ce point. J'espère montrer en un essai plus ample la convergence du verset et du poème en prose dans l'histoire moderne de la poésie, du moins sur les scènes culturelles de langue française. En d'autres cultures et sur d'autres supports linguistiques, les rapports de la prose à diverses formes de l'expression versifiée sont plus étroits et surtout plus anciens, facilités qu'ils sont, ou ont été, notamment par la dynamique des libertés dramaturgiques²¹. Cela aussi doit être dit.

18. *Ibid.*, p. 161.

19. Saint-John Perse, *Ceuvre poétique I*, Paris, Gallimard, 1953, p. 218-219.

20. *Ibid.*, p. 222.

21. Le théâtre élizabéthain en fournit d'audacieux exemples. Ainsi, la pièce *King Henry V* de Shakespeare est construite tout entière sur un échange du vers épique ou satyrique et de la prose narrative ou sapientielle, émaillée çà et là de dialogues en français qui accentuent l'aspect dérisionnel de l'ensemble. Voir William Shakespeare, *The Complete Works*, London, Spring Books, 1976, p. 457 et *passim*.

Mais les divers exemples choisis ont un trait commun qui intéresse immédiatement notre propos. Un certain mode de la répétition les travaille tous, une certaine manière, proprement rituelle, de placer le nom ou ses substituts, de le décliner, de l'honorer comme élément à la fois d'une nomenclature et d'un récit, d'ainsi le nommer, d'ainsi le montrer dans sa louange. Un certain mode, c'est-à-dire un mode spécifique qui n'appartient ni aux traditions de l'ancienne Égypte, ni à celles de l'ancienne Grèce, pas plus à Lycophron qu'à Parménide, pas davantage aux diverses traditions indiennes de l'*Upanishad*, pas non plus à la mythologie scandinave de l'*Edda* d'attestation plus récente. Il relève d'une tradition judéo-chrétienne, au demeurant plus chrétienne que judaïque, disons même d'une vulgate postmédiévale des évangiles, plus précisément encore de son interprétation néo-romantique. Le modèle serait donc chronologiquement proche, bien que la matrice en soit très ancienne. Les traductions aujourd'hui fidèles des copies de textes hébreux et de leurs versions grecques la notent à peu près dans les mêmes termes. On la trouverait, inchoative, dans *Nombres*, mais aussi dans les *Juges*, dans *Exode* et dans le *Deutéronome*. Elle y figure comme clause et effet de narration et comme spasme d'une séquence respiratoire. Le chroniqueur de *Nombres* la transcrit dans le corps du poème qu'il cite par attribution à une poésie populaire plus ancienne encore, celle des tribus nomades, et il en continue le signe et la fonction dans son propre texte²². Elle serait associée au *mâshal*, à une comparaison ou sorte de parallélisme qui instruira le discours pour initiés, celui des paraboles dont les évangélistes feront ultérieurement système. Pour autant, il n'est pas évident qu'elle soit un élément nécessaire du *mâshal*, un élément sans lequel aucun parallélisme, aucune allégorie de vérité ne serait transmissible. Il est vrai qu'elle a une fonction incidente dans ce «paragraphe» ou cette stance du chapitre VIII des *Juges*: «Ainsi Madian fut soumis devant les fils d'Israël et ils ne recommencèrent plus à lever la tête. Et le pays fut tranquille pendant quarante ans, aux jours de Gédéon²³.» Elle ne sera plus incidente, elle deviendra inévitable dans les formules stéréotypées que mémoriseront, immensément plus tard, des générations de catéchistes et d'épélateurs de manuels d'«Histoire sainte». Et c'est elle que, au tournant de notre siècle pour ce qui concerne la poésie française, Claudel et Péguy exploiteront au point d'y fixer un élément essentiel, tout à la fois, de leur poétique, de leur art oratoire et de leur éthique religieuse. Saint-John Perse l'aura trouvée là, quoi qu'il en eût peut-être. Et Alain Grandbois, de même. On repère certaines des orientations discursives dont a hérité Préfontaine.

Dans le texte biblique, si l'on en juge par les traductions qui font autorité, le coordonnant *et*, ou son équivalent, conserve une fonction

22. *L'Ancien Testament*, I, traduction et notes par Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 457.

23. *Ibid.*, p. 752.

copulative de liaison et de mise à niveau des termes liés, tout en acquérant secondairement le rôle d'une marque de scansion. Quant aux répétitions de mêmes groupes de mots, elles paraissent porter indifféremment sur les syntagmes nominaux et les syntagmes verbaux et ne semblent pas avoir de distribution régulière, bien qu'elles puissent intégrer une valeur mnémonique. Peut-être peut-on dire que cette dernière valeur joue sur une symbolique des rites, à condition toutefois de ne pas oublier que la symbolique est en l'occurrence accordée au double registre de la narration et de l'énumération : narration des hauts faits de la parole et de son peuple, énumération qui est ensemble récapitulation de l'histoire contée et recensement des personnes, des générations, des biens et des actes. Il semblerait que le texte primitif des Évangiles, grec ou hébreu, ait préservé le double registre de la narration et de l'énumération auxquelles les écrits de la tradition hébraïque soumettaient les fonctions de répétition et de coordination. Malgré son hellénicité, en tout cas, l'évangéliste Luc ne paraît pas y avoir dérogé²⁴. Mais ses propres textes et ceux de ses pairs ont pris par la suite le rang de canons liturgiques et de documents officiels au service d'une politique d'appareil. Ils ont subi tant de manipulations diverses qu'on ne sait plus très bien, parfois, quels ils demeurent et quels ne font que passer pour authentiques. On est livré à l'incertitude quand la recherche conduit à consulter, par exemple, l'*Apocalypse selon Saint Jean* dans une traduction qui n'est garantie d'aucune prudence, dont les protocoles et conditions ne sont pas spécifiés²⁵. Or, à lire cette version, il apparaît que le cap est franchi. *Extrait des Lettres aux églises, II* :

Je sais tes œuvres et ton labeur et ta patience,
 et que tu ne peux supporter les mauvais,
 et que tu as mis à l'épreuve ceux qui se disent apôtres et ne le sont pas,
 et que tu les as trouvés menteurs.
 Et patience tu possèdes,
 Et tu as eu à supporter à cause de mon nom,
 et tu n'as pas refusé ce labeur²⁶.

Le coordonnant *et a*, cette fois, perdu sa fonction copulative stricte de liaison pour privilégier le suspens d'une scansion à valeur rituelle. De leur côté, les répétitions plus ou moins aléatoires de syntagmes ou de mots identiques disparaissent dans cette version pour laisser la place à des régularités de position annoncées par le même marqueur lexical de scansion et à un soulignement de leur fréquence. Il en résulte, non plus une conjonction inclusive ou une association effective qui serait préservée si la fonction copulative des particules de coordination demeurerait intacte,

24. J'en trouve notamment les indices dans une traduction pas très ancienne et selon toute apparence fiable de l'*Évangile selon Saint Luc* (traduction et notes R. P. Gourbillon, O.P., Paris, Seuil, 1945).

25. *Apocalypse selon Saint Jean*, traduction et notes du R. P. Féret, O.P., Paris, Seuil, 1945.

26. *Ibid.*, II, 2-3.

mais une sorte d'équivalent général qui valorise d'une accumulation de liste proprement litanique les diverses parties d'énoncé rendues interchangeables. Tel est le modèle. C'est lui qui s'installe durablement, au point de devenir un *Ur-code* canonique de discours — dirait Umberto Eco —, une loi de toutes les lois qui impose la révérence en des occasions réputées augustes. On supposerait qu'il a partie liée aux procédures et à l'essor de la parabole qui dirige le discours vers un prosélytisme de fable. Mais la domination de la parabole a une durée limitée et, surtout, est circonscrite géographiquement. Même si, bien sûr, l'enseignement religieux la retient et l'adapte, ni le fabliau ni la sotie de l'Occident médiéval et pas davantage le conte ultérieur, qu'il soit ou non merveilleux, n'en gardent la trace. En revanche, les petits nodules de la répétition et de la régularité croissent et se multiplient. Une tradition les protège, les nourrit. Au xvii^e siècle déjà ou au xviii^e siècle encore. Lorsque Bossuet, dans son célèbre sermon sur la mort, en vient au temps fort de l'argument et à l'apogée du mouvement oratoire, il les place avec soin, à chacun des degrés montants et descendants de la longue période. Je ne le citerai pas, Marcel Arland s'en est souvenu pour moi²⁷.

Voilà donc ce qu'après tant de nouveaux détours par le discours littéraire, parfois laïcisant, et après Saint-John Perse chez qui cela tournerait au délire si l'apparence n'en était l'effet d'un style, voilà ce qu'on trouve chez Grandbois d'abord, du moins dans les *Îles*, chez Préfontaine ensuite pendant un certain temps, un certain nombre de livres sur une quinzaine d'années. Et c'est vrai que cela, ce petit tour épideictique, est très séduisant, qu'il a notamment la vertu de poser admirablement la voix — ou de la faire entendre en ses pauses sur le registre de l'écriture qui en assure alors la transcription. Autant le dire aussi : le répétitif périodique a le rôle d'un signet ou d'un indice, il désigne en toute clarté l'appartenance des textes où il apparaît à une littérature de l'oralité immédiate et transitive dont l'écriture est l'instrument. On comprendra de même que l'originalité des textes n'est pas en cause. Je constate seulement l'imprégnation de l'institué, c'est-à-dire de ce que l'histoire a peu à peu imposé comme loi idéologique fondamentale, indépendante de la volonté des acteurs — selon une théorie que j'ai progressivement construite et dont j'enseigne les principes depuis vingt-cinq ans. La question n'est pas, de prime abord, d'échapper à l'institué, à cet impensé ou qui l'est devenu. La question est de parvenir, d'une façon ou d'une autre, à en connaître le fonctionnement de manière à négocier la tutelle, à découvrir les parades, à le prendre en défaut, et ainsi à écrire autrement. L'émancipation est ultime. Et elle procède d'une stratégie de l'écriture. Nous avons encore à découvrir et à examiner les sinuosités de son détour, de son avènement, chez Préfontaine.

27. Marcel Arland, *La prose française — Anthologie, histoire et critique d'un art*, Paris, Stock, 1961, p. 461.

*
**

Je n'entends pas ce que j'entends.
 Je n'entends rien de ce qui chante
 n'y trouvant pas ce que j'attends (*DM*, 474)

À l'époque où nous nous rencontrions avec une relative assiduité, le tout jeune Yves aimait me parler de musique. Il avait une collection de disques déjà impressionnante et, quand il m'invitait chez lui, en choisissait l'un ou l'autre, la prise portant notamment sur Wagner. Était-ce *Le crépuscule des dieux* ou *Tannhäuser* qu'il m'avait fait entendre cette fois-là? Je ne saurais me le rappeler, et d'ailleurs je n'ai jamais désiré reconnaître les différences mélodiques et orchestrales en ce genre de musique, entre deux pièces ou entre deux actes d'une même pièce. Je n'osais pas lui dire que j'avais Wagner en horreur. Je n'aimais pas la boursoufflure, en l'espèce je la redoutais aussi, elle éveillait de mauvais souvenirs. Les nazis avaient exalté Wagner, je venais d'un pays qu'ils avaient occupé, la musique de leur idole finissait par ressembler à leur culte. Je n'osais pas le dire, parce qu'à l'époque même cela me semblait dangereux à dire en cette Amérique du Nord durement réactionnaire où, contraint de vivre, je devais surveiller la moindre de mes paroles. Bien que le jeune homme me fût sympathique, je n'osais pas le lui dire, à lui non plus, puisqu'il aimait Wagner et que... passons. Mais je me faisais la confiance que, au moins par une sorte d'intempérance verbale à laquelle il lui arrivait de ne pas résister, la poésie qu'il écrivait était en concordance avec le goût qu'il prononçait pour cette musique, et que la solennité de son espace en poésie manquait tout autant de discrétion. Bref, le fantôme de Wagner et les terribles fantasmes dont on l'avait surchargé continuaient de m'oppresser, et je supportais d'autant moins les influences qu'à tort je leur prêtais que je m'efforçais de taire le secret de mes agitations. Je me trompais donc, et de toutes les manières: non seulement l'irritation aveuglait ma lecture, mais elle se hâtait de récuser ensemble un texte et un comportement. Ce soir-là, je croyais mon hôte très imbu de lui, de ses goûts et de ses livres. J'étais injuste. Tandis qu'il commentait d'extases et parfois d'approbations techniques la musique endisquée, tandis que dans le prolongement de Wagner et sans transition il écoutait sa propre voix éblouir les qualités de ses deux premiers livres et celles du suivant qui sortirait bientôt, *L'ancre du poème*, il ne disait rien d'un autre auquel il travaillait, *Les épousailles*. Il n'en dirait rien avant longtemps. Il y tenait pourtant. Il n'acceptera de le publier qu'en 1990. Tout ce temps, trente-deux ou trente-trois ans, il gardera par discrétion une exigence dont, ignorant, j'avais eu la prétention de ne pas le créditer.

L'anecdote déclare une rigueur du poète, une intégrité du poème. Elles ont leur propre cheminement. On pourrait, certes, constater en

maints poèmes et en maints passages du même poème une propension de la parole au débordement. On pourrait critiquer une incapacité à savoir s'arrêter, à rompre le poème au-delà de ce qu'il a déjà dit et qui le comble. Ainsi, lisant un texte qui date vraisemblablement des années soixante-dix, «Jusqu'à la fin du soleil», on saluerait la droite beauté des quatre premiers vers :

Mon âme brûlée en des guerres perdues
ne déborde pas d'un dégel innombrable.
Je ne suis pas le pain donné sans retour,
Et j'ai mal appris la patience des saisons. (DM, 443)

L'on regretterait que l'entour des quelques fortes vérités poétiques de la suite ne soit pas, çà et là, suffisamment élagué. L'on risquerait enfin de céder à une tentation mauvaise : opposer au poème ce qu'en un passage — et sur un autre registre — il dit lui-même : «il arrivait que le sens en moi se disloque / en débâcles de paroles» (DM, 443). Mais cette critique serait superficielle. Elle n'engagerait donc pas une véritable pensée critique. Elle masquerait l'essentiel. En ce sens, elle serait erronée.

L'essentiel est multiple, et malaisé à formuler. D'une part, la poésie de Préfontaine est, demeure et, plus encore, devient une écriture de la parole oralisée : non seulement de l'oralité au sens où l'enseigne le poète et poéticien Henri Meschonnic, d'une oralité qui n'est pas le parlé²⁸, qui est le mouvement du corps dans la voix, et le mouvement de la voix, c'est-à-dire le rythme, traversant et bouleversant le dualisme largement idéologique de l'opposition écrit/oral, mais aussi de l'oralité d'une écriture conçue pour une profération à voix haute, pour une articulation déclamatoire dans un espace physique à trois dimensions, théâtre, podium ou scène publique. Cette oralité et cet oralisé, l'écriture de Préfontaine continue tout au long de son histoire de les respirer, quels qu'en soient les avatars, les leurs, les siens. C'est là une donnée de base, sans laquelle on ne peut comprendre les diverses transformations qu'elle a opérées sur elle-même. D'autre part, proposition associée à la précédente, la parole que clame cette poésie ne se découvre vraiment en tant que telle que lorsqu'elle parvient à se mettre en doute et à récuser l'identité du même dont, assez longtemps, elle était malgré elle restée tributaire. Alors, elle atteint l'espace qu'elle requiert. Elle s'ouvre.

Cela se joue dans *Le désert maintenant*. Mais cela commence bien avant.

Revenons aux commencements. On l'a compris, un certain art du verset et un certain mode de la répétition désignent dans cette poésie, parmi d'autres indices mais à titre exemplaire, une position de la parole oralisée.

28. Henri Meschonnic, «Qu'entendez-vous par oralité?», *Langue française*, n° 56, Paris, Larousse, décembre 1982, p. 6-23.

Elle s'annonce, elle s'énonce, elle se dit en s'éloignant selon un rituel dont la tradition, indépendante des volontés, est chrétienne ou apparentée. Je ne fais référence qu'à un rituel, bien sûr, ou plus exactement aux indications d'un formulaire qui relève des mêmes déclinaisons. L'objet de ce signe en apparaît distinct. Il serait plus héraclitéen que chrétien, si l'on suit les mouvements cycliques de vie qu'il vénère. Mais il les vénère par acceptation de protocoles dont l'histoire et le sens éminent qui continue de les constituer laissent prévaloir une autre signification. *Pays sans parole* présente, en 1967, des textes dont la datation est très antérieure (1959-1961). Je cite le début de l'un d'eux, «Exode - II» :

En l'écartèlement des solstices, l'homme, ici, et puis ses chevauchées malades
dans la braise et le torrent.

En l'éclatement des viscères terriennes, le bras d'homme, ici, pour empoigner
par le tronc la gravité de survivre. Et ses doigts écorchés creusant la santé
des brindilles dans l'âtre de l'été dont les griffes bourgeonnent. (PSP, 245)

D'un verset à l'autre, même construction syntaxique et même position des petits nodules de sens, *en, ici, et*, qui règlent le dispositif d'ensemble en un geste assimilable à celui des orants, au hiératisme d'une prière rituelle — bien que ce qui est nommé célébré soit de l'ordre, non d'un dieu, mais des matières, des sensualités, des germinations. Le support de la répétition, il est vrai, n'est pas toujours le verset et, de même, le support grammatical des petits nodules de sens qui sont l'objet de la répétition varie parfois considérablement. Il peut devenir nominal et verbal, et non plus prépositif, conjonctif et adverbial, tenir aux éléments principaux de l'assertion au lieu de s'appuyer sur les positions auxiliaires habituellement propices à l'action des invariants rituels. Il en résulte, à l'occasion, des orientations apparemment différentes. Ainsi, dans *Débâcle* (1970) où sont colligés des textes datant de 1961 à 1963, le poème n° 2 des «Possédants» allie un vers bref, syncopé, à l'alternance d'une proposition verbale (commençant par «nous sommes») et d'un syntagme nominal (commençant par «peuple»). Il est court, je le cite en son entier :

Nous sommes et demeurons
à nous le privilège de la prime racine
où s'ébauchent demain la branche
les feuillaisons tendues
en oriflammes d'alerte

nous sommes et sarclons
la semence et le cri

peuple gelé

nous sommes l'écorce d'un tronc de clarté
droit debout dans la steppe des mots

peuple perce-neige

nous sommes aux paroles
qui dorment dans nos poings (DE, 307-308)

Ici, la brièveté du vers, la fréquence des pauses, la syncope, la reprise alternée de termes identiques servant à introduire des variations, l'économie du texte enfin concourent d'un même mouvement à l'établissement d'une fonction active de ralliement autour d'un thème.

Il s'agissait d'un thème unique, cette fois encore. Et son unicité, poétiquement affirmée, consonnait - curieusement, peut-être pas, remarquablement en tout cas — avec son affichage idéologique presque insistant, celui de la fameuse « racine » qui devient souche, celui de la primauté, celui de l'origine unique, celui donc d'une exclusion de tout ce qui n'est pas le même ou ne ressemble pas au même. En l'occurrence, le poème pouvait bien adopter le rythme rapide et heurté d'une action dans l'instant ou d'un cri de ralliement qui lui fait écho, cette stimulation allait à l'être, un certain être originaire, tel qu'en lui-même à travers ses délégations, celui-là ou son semblable sans doute plus solipsiste que le modèle universalisant, mais tout de même un être délégué de ce modèle que vénèrent les esprits religieux selon leurs rites.

Dès *Nuaison* (1981) toutefois, il n'en va plus ainsi, plus vraiment ainsi disons. Quelques textes indiquent une rupture possible, ou son début, une négation déjà. Écrit en 1965, le poème n° 3 de la suite « Nuaison » qui donne son titre au recueil annonce une tonalité distincte. J'en reproduis les premiers vers :

Je ne veux rien savoir de l'oiseau
 Je ne veux rien savoir d'une lumière
 sur elle-même close
 J'ignore aujourd'hui le vertige de l'aile et de l'onde
 le poignard du cri qui heurte l'ossature du cri
 spirale refermée sur un chant qui s'évide
 Je ne veux rien savoir ne rien voir (*NU*, 383)

Le moment de la négation. La négation de soi en tant qu'identité fermée. La négation du quiet, la négation du conservé qui ne se conserve pas, la négation du même. L'acte et le discours de poésie, certes, sont essentiellement affirmatifs. Mais ils le sont parce qu'ils énoncent une ouverture, une relation, une connaissance intime lancée par ce pont de figures travaillées vers une découverte, ce tiers, ce plus ouvert et généreux que seulement moi et seulement toi, cet autre donc qui n'est pas l'autre des charitables, ce solidaire. Par une négation qu'il affirme, l'acte de poésie apprend ainsi à nier ce qu'il n'est pas, ce qu'il n'est plus, ce qu'il décide de ne plus être en posant l'affirmation de ce qu'il devient. Le moment de la négation est décisif. Il ouvre le geste du passage vers l'affirmation de la non-identité à soi, il réalise le poème en tant que parole, en tant que seul dialogue exhaustif — n'en déplaise aux successeurs trop fidèles de Bakhtine —, en tant que connaissance.

Le moment de la négation est celui d'une transition difficile. Car ce moment ne découvre pas simplement l'« autre ». Quel autre ? Qui est-il ? On

n'en sait rien. À seulement le nommer ainsi, on construit autour de lui un voile qui le rend impénétrable, inconnaissable. Ou alors, puisque ce X existe d'une manière ou d'une autre et qu'il faut bien prendre langue avec lui, on projetera sur lui quelque connaissance commune que la tradition lui répute comme elle me l'impute, on le construira sur le modèle fictif d'une ressemblance, ou par appui sur un fidéisme d'image. On restera dans le voisinage de l'«autrui» des chrétiens. Ou dans une autre pure abstraction. Le moment de la négation est existentiellement malaisé, poétiquement délicat. Par audace insuffisante à certains instants, il demeure assuré des molleses de cet autre-là. Ainsi en est-il dans la «Nuit du 15 novembre 1976», lorsque «je réapprends que la lumière persiste / où la parole prend naissance / dans la parole de l'autre» (*DM*, 449). Pourtant, le texte, en sa deuxième strophe immédiatement antérieure, annonçait la grande, la tranchante et si étonnamment nouvelle simplicité par laquelle la poésie apprend à nier ce qu'elle était, à passer le mouvement :

Je reviens de si loin.
 Je reviens de si froid.
 Je ne saurais prononcer
 l'épaisseur de ce temps,
 la durée de ce froid. (*DM*, 449)

C'est de cette annonce, enfin ou déjà, qu'il s'agit quand «l'épaisseur du temps perdu me guette au détour» et que «j'ai brisé tant de miroirs où je croyais trouver l'autre» (*DM*, 471). Elle ne précède que de trois pages la déclaration d'une négation plus entière: «je ne vois pas ce que je vois» disent le titre et le premier vers de ce poème (*DM*, 474). La parole apprend à se maîtriser quand elle apprend à se nier, c'est-à-dire à récuser les évidences qui paraissent la construire dans les fonctionnements idéologiques les plus récurrents, ceux de la religion ou de ses appareils, ceux de la propagande politique ou commerciale comme ceux des mass medias. Non que la poésie de Préfontaine y cède habituellement. Mais cette fois, elle prend la mesure des oppositions nécessaires. «Je n'entends pas ce que j'entends. / Je n'entends rien de ce qui chante / n'y trouvant pas ce que j'attends» (*DM*, 474). Le passage de la négation déploie l'intelligence du langage: on noterait, sur ce texte, la construction du vers selon la découpe des propositions, ce qui correspond à l'ordre de la parole convenue, à l'ordre du bon sens prétendu qu'arrondissent des phrases «simples», des propositions élémentaires; mais on remarquerait plus finement que l'ajustement réalisé répond d'une stratégie d'imitation où la parole convenue, ce bruit de parole, est prise au piège et débusquée. Elle l'est précisément par la négation qui la montre pour ce qu'elle est et qui ainsi la combat.

On noterait aussi, à peine plus loin, qu'il en va de la parole comme des images, visuelles ou sonores; quand elle apprend à ne plus être un bruit et à ne plus tolérer qu'on la confonde avec le brouillage des voix:

«Je ne vois pas pourquoi je reviendrais à nouveau perdre ma vie de ce côté-ci des images où vous faites tant de bruit» (*DM*, 475).

On noterait enfin que la prise en charge du texte par la négation oriente une nouvelle structuration rythmique — à moins que ce ne soit l'inverse, que ce ne soit le rythme qui appelle au jeu la négation. Ce jeu est celui de l'alternance du non et du lieu, de la négation et de l'identité du même mise en question jusqu'au vertige, par répétition, contestation de la répétition, séparation et mise à plat critique des constructions syntaxiques de l'identité présentées à leur rictus. Ce beau poème, «Non-lieu» (*DM*, 481-482), ce texte résistant, je laisse à d'autres le plaisir d'en décrire et prolonger le cheminement.

J'ajouterais seulement une dernière notation, pour mon propre contentement de lecteur, pour le soulignement d'un accord avec le texte lu. À la fin du *Désert maintenant*, le poème «Non-lieu» précède une «Prière en prose naïve». On devrait lire ces deux textes, me semble-t-il, dans leur accompagnement mutuel, comme les deux volets d'une nouvelle fenêtre. Cette fenêtre-là, je dirais qu'une fois ouverte, elle proteste le monde tel qu'on le fait, elle ne proteste pas contre, cela est vain, elle le proteste comme on dit en droit d'un effet, elle le récuse, elle en a le droit et le pouvoir. J'aurais une vive gourmandise à montrer comment de même, en cet instant, l'art du verset est réapproprié, réinventé, comment il foment la révolte de l'intelligence, sa nouvelle parole et son nouvel espace, quand il devient l'espace, une sensualité de l'intelligence, mais quand l'autre espace supposé réel est du même coup à récuser :

Il aurait mieux valu que rien jamais ne devienne ce qui est. (*DM*, 486)