

Daniel Laforest  
University of California Santa Cruz

## **Au rythme blanc des *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu**

Lire ou relire le premier Barthes procure des éblouissements :

Ce qui fait la tragédie, ce n'est pas le masque, l'iambe ou le cothurne, c'est l'espace largement présenté à l'annonce d'un Malheur qui vient des dieux, de la Nature, de l'Histoire, mais jamais des autres hommes. Dans toute vraie tragédie, la « psychologie » n'est qu'un accident situé à la périphérie du rite dramatique<sup>1</sup>.

Barthes savait bien que le tragique est devenu une épithète déconnectée de toute représentation dans nos sociétés. Il n'est plus d'art où la pureté dans l'assemblage des signes puisse prétendre à l'équivalence avec une douleur univoque et universelle. L'événement sur lequel s'appuie (explicitement – témoin la « note documentaire » des dernières pages) le livre *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu n'aurait donc pas la qualité d'une tragédie. Et pourtant. On dirait qu'y subsiste une humeur de cet ordre. « L'expropriation d'un territoire immense », les « vies brisées » par la construction de l'aéroport Mirabel, « invraisemblable monument à l'ineptie

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, « Le prince de Hombourg au TNP », *Œuvres complètes, tome I (1942-1961)*, Paris, Seuil, 2002 [1953 pour l'extrait], p. 252.

Daniel Laforest, « Au rythme blanc des *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu », Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 17, 2007, p. 141-153.

gouvernementale et bureaucratique<sup>2</sup> », font persister l'idée d'une puissance aveugle, dont le vaste geste qui balaie les existences n'appelle aucune justification, se situant au-delà, ou en deçà, du monde des signes. On trouve donc dans *Lignes aériennes* ce qu'évoquait Barthes, « un espace largement présenté à l'annonce d'un malheur », mais à la différence près que le malheur est déjà survenu. Il a produit l'image qu'offre Nepveu d'une « terre sans arbres / et pure de ne dresser aucun obstacle. » (*LA*, p. 32) Ici la nouvelle scène tragique est sans limites, et surtout sans tumulte. À ce titre un poème comme « Paix sur la terre » vaut son pesant d'ironie. Il évoque une existence ayant perdu de vue ses limites, et par conséquent dépourvue de sens : « on ne se possède plus ni le monde, / on ne sait plus ce que veut dire / le mot paix / tellement elle s'étend / loin au dehors. » (*LA*, p. 62) L'erreur serait de penser que *Lignes aériennes* est le livre d'une absence. Une absence qui serait causée par la désaffection de l'ancien tissu communautaire d'avant l'aéroport, et qu'investirait le poète avec des vers ayant valeur d'élégie. Il n'en est rien. L'espace est occupé. Il l'est par la subsistance du tragique dans un monde qui l'a oublié, ou qui lui a donné d'autres noms. Autant dire qu'il est occupé par un problème posé directement à la poésie.

### Persistence de l'espace tragique

Si l'on commence en citant Barthes, c'est parce que sa conception de la poétique et de la scène tragique ne doit à l'Antiquité que ses références, et qu'en réalité elle est le fruit d'une lecture bien moderne. La tragédie ne fut un art que dans la mesure où tout en elle était tendu vers l'immobilisation des corps et l'épuration du langage sur un espace où l'on visait par là à exprimer sans reste la blanche évidence du destin des Hommes. Cela ne s'accomplissait finalement qu'à la tombée du rideau, dans l'évanouissement du cri fatal. Toute scène tragique faisait donc se refermer la circulation de ses signes et

<sup>2</sup> Pierre Nepveu, *Lignes aériennes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2002, p. 111. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *LA*.

l'agitation de ses figures sur l'impression d'une *connaissance* totale, « l'énigme humaine dans sa maigreur essentielle<sup>3</sup> », au-delà de laquelle on suggérait qu'il n'y avait plus rien à ajouter. Ne subsistait que l'espace brut de la scène, sur lequel le langage avait montré qu'il pouvait s'éteindre par un excès de transparence. Il est probable que l'espace comme élément tragique se soit prolongé jusqu'à nous. Et il est en tous les cas assuré que la mise à mort du langage dans l'immobilité des lignes claires et des formes sans ombres est quelque chose qu'une modernité toute proche de nous a reconduit avec passion. On aura compris que Barthes lui-même y a imaginé pour un temps la clarté délétère des structures. Et l'on remarquera que la poésie, avant lui chez Mallarmé, avait approché le même résultat en essayant pourtant de se déprendre de la transparence tragique du langage. Mais c'était au prix d'un retrait du monde, à savoir précisément la négation de l'espace commun au nom de celui du poème.

Une scène, une structure, ou encore la page d'un Livre impossible, sur lesquelles l'idée d'une connaissance absolue est offerte par métonymie, ont toutes parti lié avec l'immobilité, le silence, la mort. Les poèmes de Pierre Nepveu, dans *Lignes aériennes*, retrouvent dans l'histoire et la géographie québécoises ce problème que présente la possibilité d'un espace épuré comme subsistance du tragique. Et du même coup, comme par opposition, ils s'avèrent la recherche d'une idée de la poésie, de sa puissance et de sa nécessité. Mirabel depuis 1969 n'est pas seulement le nom d'une expropriation et d'une injustice. Qu'un regard poétique en réinvente l'espace apparemment dépouillé, et l'endroit se révèle une boîte de Pandore. Mirabel devient la douleur de tous les départs, pour les cieux comme pour la terre, et aussi des arrivées, des passages, des flux et reflux de l'immigration, des intégrés, des refusés, des « bruits de voix slaves » et des « sanglots

---

3 Roland Barthes, « Culture et tragédie », *Œuvres complètes, tome I (1942-1961)*, op. cit., p. 29.

italiens » (*LA*, p. 51). Au bout du compte Mirabel, malgré son échec gestionnaire et comptable, résume le moment où le Québec a entrepris une gigantesque agitation qui n'était autre que son entrée dans l'impermanence mondialisée, c'est-à-dire avant tout dans une nouvelle pensée de l'espace commun. S'il est une lutte dont rend compte *Lignes aériennes*, elle se trouve là, dans l'aplanissement du monde au profit de réseaux de sens qui désormais dépassent l'horizon, et au milieu desquels la poésie est contrainte de réapprendre à parler. Nepveu montre cela comme on soulèverait des strates : « Nous cherchons les traces / de ce qui est sans mémoire et sans voix. » (*LA*, p. 50) Et il précise de la sorte ce qu'il appelle ailleurs sa « lecture des lieux<sup>4</sup> » : il s'agit ni plus ni moins d'un acte poétique. Une transformation du monde certes, mais qui s'accomplit par le biais d'un décentrement de soi, le tout modelé dans la langue. Au coeur de *Lignes aériennes* se trouve l'« immense cage claire » (*LA*, p. 32) de l'aérogare qui requiert toute la vue et brouille la mémoire. En regard d'un tel espace bloqué, Nepveu s'essaie au beau travail d'inventer sa difficulté à dire : « l'espace m'a tout enlevé et je reprends / là où chaque pierre pourrait exploser / sous ma semelle et les fleurs s'embraser / derrière mon corps au souffle court » (*LA*, p. 93). C'est le dépouillement même du lieu campagnard qui devient une manière de parler pour le poème. Demander, à l'instar d'Henri Meschonnic, ce que le poème, alors, « fait<sup>5</sup> », revient à demander à quel *pensable* il donne corps. Qu'est-ce qu'un espace tragique conjuré par un acte poétique nous permet de dire quant à la poésie? Mais aussi, quelle campagne nouvelle l'arpentage poétique de Nepveu fait-il exister dans le paysage québécois, en lieu et place du drame muet de Mirabel?

---

4 Pierre Nepveu, *Lecture des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, 270 p.

5 Henri Meschonnic, « Le théâtre dans la voix », *La Licorne*. n° 41, Faculté des Lettres et langues de l'Université de Poitiers, « Penser la voix », 1997, p. 27.

## L'avancée en terre conquise

Nepveu a écrit avec *Lignes aériennes* un livre qui manifeste à parts égales deux conceptions complémentaires de la poésie dans la modernité. D'abord l'invention d'une poétique propose chaque fois un déplacement dans nos connaissances de la poésie et de sa valeur. On le sait depuis Baudelaire; depuis que le poème est devenu le lieu d'une subjectivité critique. Deuxièmement, et par extension, la production poétique est une façon de ne pas représenter le monde, mais d'en inventer pourtant des figures d'appartenance à travers l'inscription d'un rythme singulier dans la langue. C'est le réinvestissement de la modernité baudelairienne par Henri Meschonnic. Celui-ci conçoit le sujet critique de la poésie comme un continu langage-poème-éthique-politique<sup>6</sup>. En d'autres mots, un sujet capable d'agir *dans le monde* en inscrivant dans la langue une connaissance originale des relations entre les choses, les êtres, les pouvoirs, etc.<sup>7</sup> Une telle connaissance mise en voix dans la langue est donc déjà un agir. Et la poésie est toujours, à partir de là, le lieu d'une controverse. C'est l'ébranlement du soi mondain qui fissure l'ordre des discours. Jean-Michel Maulpoix y voit une conception du lyrisme :

Inspiration et lyrisme ont en commun de placer une *crise du langage* à l'origine de la création poétique. Crise biographique aussi bien que crise formelle, elle remet en question et en jeu le rapport du sujet à sa propre capacité articulatoire : c'est la façon dont il se relie au monde extérieur, aussi bien que sa manière de relier les objets du monde dans la syntaxe de la

---

6 Voir Henri Meschonnic, *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, Mouton & Larose, 2002, 311 p.

7 « La modernité est la prévision de ce que c'est qu'être au présent. Le présent, pour la plupart, est tenu par le réseau des intérêts et des pouvoirs » (Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994 [1992], p. 13).

## AU RYTHME BLANC DES LIGNES AÉRIENNES

langue, et d'imprimer à celle-ci un « style », qui se recompose alors<sup>8</sup>.

Il n'y a pas de crise biographique sans crise formelle, et inversement. Le poème est bien la trace laissée par un débordement du monde en soi suivi d'un débordement de soi dans le monde. Il est la trace d'un mouvement continu qui en inventant des états de la pensée propose des états nouveaux du monde. La connaissance chaque fois singulière ainsi produite par le poème entre en conflit, chez Nepveu, avec l'autre connaissance qui voudrait que tous les mouvements éventuellement se figent dans la lumière de la raison et de sa représentation. Ce conflit est l'articulation principale de *Lignes aériennes* :

Ce lieu fut arpenté, scruté, ausculté, remué jusqu'en son tréfonds. [...] Un silence intégral fut décrété, dans un périmètre de cent mille arpents à l'intérieur duquel s'élèverait le sifflement très pur de l'ascension des hommes [...]. (LA, p. 38)

Mirabel est un lieu qui en s'ouvrant à l'espace globalisé a perdu toutes ses équivoques. Il est toutefois frappant de voir à quel point l'établissement de l'espace aéroportuaire chez Nepveu est semblable à la mise en place traditionnelle d'un espace poétique. En effet « le poète, écrit François Paré, fait taire, puis déplore ce “ faire-taire ” qu'il vient d'instituer dans l'écriture comme une condition originelle de la culture<sup>9</sup>. » De part et d'autre, on a besoin de déclarer un silence préalable. C'est pourquoi Mirabel n'est pas une disparition, mais un remplacement. « Il y a passablement d'espace vide / entre ces murs de verre, / assez pour se déverser hors de soi / dans un air pur de toutes formes » (LA, p. 49), écrit Nepveu dans le poème « Transparence ». On peut choisir d'exister au long des

---

8 Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Éditions José Corti, 2000, p. 146.

9 François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001 [1992], p. 138-139.

lignes aériennes; beaucoup le font. Elles permettent également une sortie de soi. S'il est vrai que la poésie comme puissance « moderne », au sens où l'entend Meschonnic, est « ce qui fait des inventions du penser, du sentir, du voir, de l'entendre, des inventions de formes de vie<sup>10</sup> », alors Mirabel, à l'instar d'un poème monstrueux qui parlerait la langue de la raison, est l'imposition d'une *autre forme de vie* : la production, et surtout, l'imposition d'une *autre subjectivité*. En construisant l'aéroport, on a conçu un lieu habitable selon les seuls critères du son. Nepveu a soin de nous le rappeler avec l'extrait d'une étude municipale qui a précédé les expropriations : « *les sites résidentiels devront être choisis surtout en fonction des niveaux de bruit* » (LA, p. 30). La rationalisation du son est le stade ultime dans l'appropriation de l'espace humain puisqu'elle sous-entend le contrôle — et pourquoi pas la suppression — des voix. C'est en prenant acte de cela que *Lignes aériennes* retrouve l'espace tragique dans la campagne québécoise, pour ensuite y inscrire la présence poétique comme ce qui à la fois s'en inspire et le déconstruit.

« L'accident » subjectif que Barthes appelait « psychologie » pour mieux le balayer hors de la scène tragique est ici, à vrai dire, tout ce qui compte. Même si la poésie est bien au-delà de l'individu, *Lignes aériennes* n'est pas moins la reconquête affichée d'une singularité, c'est-à-dire, comme je le soulignais plus haut, d'un réseau original de relations ayant valeur de controverse. Dans l'espace conquis par le bruit des avions puis par le silence de leur disparition, il faut qu'une voix poétique s'avance. Entre les première et dernière parties du livre, intitulées « approches » et « retour », les poèmes se confondent ainsi avec une marche solitaire. « J'avais à voix basse » (LA, p. 18), écrit Nepveu. Cette marche prend initialement la forme d'un dérèglement des sens qui remplace le classique envol de la conscience poétique : « et marcher même, marcher, / un vertige immobile, un enfoncement / dans la terre osseuse, / comme en rêve on

---

10 Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, op. cit., p. 13.

## AU RYTHME BLANC DES LIGNES AÉRIENNES

s'englué / dans des souliers de plomb. » (LA, p. 16) Il y a clairement une trajectoire qui correspond aux poèmes, mais celle-ci est douloureuse; elle frôle l'égarément. C'est que les lignes aériennes du ciel aéroportuaire ont dessiné un envers identique au sol campagnard dépossédé. On a ravi les cieux au poète; il ne peut plus que traîner son égarément au ras de la terre. L'acte poétique, sur l'espace de Mirabel, n'est pas libre ni réellement *inspiré*, mais paraît plutôt comme un scandale qui vibre jusque dans la langue. Ce scandale permet au poète de donner une forme reconnaissable au sentiment tragique de la nudité spatiale. On trouve d'une part la nostalgie d'une concordance avec soi :

en d'autres temps le monde était une grille  
heureuse, une toile dont chaque fil faisait synapse  
ou cordon par un discours de structures et de  
clarté, en d'autres temps l'écheveau fabuleux  
des routes nous déportait sans douleur vers la  
rencontre de nous-mêmes [...]. (LA, p. 77)

Le contraste est fort avec le sujet d'un futur cartésien qui se montre ailleurs dans le livre :

et nous vivrons dans la récitation  
des arrivées et des départs, dans la grâce  
des horaires respectés et des contrôles de  
mouvements,  
et la beauté sidérante des carlingues et des  
chromes  
(LA, p. 32)

La transparence de la langue administrative impose une transparence des choses, un état du monde qui, depuis Baudelaire encore, a été considéré comme la négation de la poésie. *Lignes aériennes* ne déroge pas à cette conception :

ce serait la chance de déployer  
une conscience à la puissance moins vingt  
et de s'offrir l'allégresse des neutrinos

DANIEL LAFOREST

qui ne connaissent nul obstacle  
et vont leur vie d'un infini à l'autre,  
et pour qui les humains sont des ombres  
(LA, p. 49)

Le poème peut bien mimer la langue de la science, et même la détourner, mais c'est au seul profit d'une métaphysique vide proche de l'angoisse tragique, ou au mieux d'une mélancolie stérile. Nepveu précise ainsi son éthique du poème par retranchements successifs. Le transport vertical de l'inspiration n'a plus lieu d'être; désormais le silence éternel des campagnes infinies effraie tout autant que l'azur comptable qui les surplombe. De même la voix poétique qui jadis, chez d'autres, que ce soit avec exaltation, circonspection ou spéculation, dessinait résolument l'espace commun de la culture québécoise, se trouve ici bien seule et insignifiante parmi les fantômes vrombissants des transits internationaux.

C'est pourquoi le poète ne trouve plus aucune effervescence intime dans l'idée d'un déplacement à travers la campagne québécoise. C'est un effort, un soulèvement de soi qu'il lui faut déployer contre l'inertie : « aujourd'hui – / je me suis penché / sur mes chaussures noires / leur ai parlé comme à des chiens / on commande d'aller dehors / derrière la maison où l'air froid / râpe déjà l'herbe mouillée... » (LA, p. 11) Cette conception de la subjectivité poétique n'est cependant pas inédite chez Nepveu. Quelques années avant *Lignes aériennes*, il affirmait que le poème s'inscrivant dans l'espace québécois doit être envisagé dans la tension entre « le texte du Nouveau Monde [...] trop souvent écrit d'avance » et « ce qui vise non pas la domination du monde extérieur au nom d'une *vérité*, mais l'approfondissement d'une conscience et d'une pensée, dans le doute et l'angoisse<sup>11</sup>. » L'enchâssement d'un discours dans un autre donc, à travers lequel le poème n'apparaît jamais en tant que volonté ferme, mais plutôt comme un geste inquiet, témoin

---

11 Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 43-44.

## AU RYTHME BLANC DES *LIGNES AÉRIENNES*

d'une subjectivité nord-américaine essayant d'inventer des voies de correspondance entre son univers intime et l'ampleur stupéfiante de l'espace extérieur. Mirabel, en sa qualité funeste, est paradoxalement un lieu très hospitalier pour la poésie de Nepveu. Parce qu'au final on le voit bien : c'est tout de même le poème qui arrive à « dire » le scandale de la rationalité. Il y arrive parce que le souffle de l'espace américain devient une arme qui force la Raison à s'agenouiller, et la ramène à sa subjectivité. En effet le poète prête son *je*, dans la seconde partie de *Lignes aériennes*, à la connaissance non poétique qui, suppose-t-il, a arpenté avant lui l'espace Mirabel :

J'avance sur une terre qui ne m'appartient pas.  
Je mesure des bosquets condamnés, je trace des  
limites déchirantes qui échappent encore aux  
habitants des lieux. Chirurgien sans scalpel, je  
devine dans mon dos les regards qui tuent quand  
je m'éloigne, à cinq heures, parmi les ombres  
allongées des feuillages et la lumière elle-même  
étirée à faire claquer la corde des nerfs. (*LA*,  
p. 25)

L'arpenteur, recréé dans le poème, devient une sensibilité cafardeuse. Ce qu'il nie avec sa fonction sociale lui revient dans la langue : « moi le voyageur inconnu prêt à poser sa tristesse sur le seuil d'une porte, en rêvant au calme sec des granges pleines de foin et de mouches. » (*LA*, p. 25) Le poème ne l'emportera que s'il peut amener les signes, le ton et le rythme de la Raison sur son propre terrain. En reprenant, plus loin dans le livre, le point de vue du sujet poétique égaré dans sa marche, Nepveu offre un contrepoids manifeste aux paroles de l'arpenteur :

même l'orée du bois me parut soudain  
comme une râpe qui me voulait  
en lambeaux et surtout pas  
en souverain tranquille

## DANIEL LAFOREST

qui confondrait sous un même ordre  
oiseaux et feuillages  
et bifferait d'une seule parole  
la campagne en bataille  
et les colères de ce temps. »  
(LA, p. 86)

Il demeurerait donc quelque chose dans le paysage en mesure de brouiller les repères subjectifs et de confondre les lignes droites de l'aérogare? C'est en fait ce que la voix de l'arpenteur suggérerait déjà en parlant des ombres qui accompagnent les regards assassins portés sur lui – sur Mirabel où l'on est parvenu à rationaliser jusqu'à l'étendue sonore, on n'a pas pu empêcher la lumière d'exercer son empire désordonné.

### Le chatolement lyrique

S'il importe de ne pas céder au lieu commun qui ferait voir dans l'espace Mirabel une « absence autour de laquelle on parle », c'est parce que la poésie de Nepveu cherche manifestement à dépasser le clivage entre absence et présence. Le poète n'a peut-être plus droit à l'envol de la conscience, mais cela n'empêche pas l'acte poétique de surplomber en quelque sorte la controverse qui lui donne naissance, et de finir par englober l'opposition entre l'ordre du rationnel et le désordre de l'égarement subjectif. C'est à ce moment qu'il nous faut essayer de considérer *Lignes aériennes* dans son ensemble, comme un *nouvel espace* où est transposé et transfiguré le contraste offert par une marche des sens sur un sol sans mystères. Partant de la forme de subjectivité imposée par Mirabel, Nepveu en conçoit une autre qui la dépasse. Pour le poète il ne s'agit plus de tendre vers la lumière. Cependant, il ne suffit pas davantage de dresser contre celle-ci les arcanes d'un langage hermétique, la magie de la métaphore ou les rhizomes du délire. Le poète doit plutôt parvenir à recréer Mirabel comme un espace *chatoyant*, c'est-à-dire comme un espace où seraient conservées à la fois l'équanimité tragique de l'éclairage raisonné qui s'est étendu sur lui (le « miroir céleste » [LA, p. 18] de l'aéroport), et la conscience poétique en demi-

## AU RYTHME BLANC DES LIGNES AÉRIENNES

teinte qui y titube. À travers cela, ce sont les conceptions classiques de la poésie qui reculent encore, et le lyrisme qui derechef s'impose comme une crise féconde, voire éthique, de la subjectivité. Tout cela se joue dans la première partie du livre. L'avancée vers le champ de Mirabel implique en fait une transition. Le poète laisse derrière lui un espace tout aussi désaffecté :

À l'équinoxe je me risquai vers la banlieue  
[vierge  
et je vis luire près des piscines déjà froides  
dans le mantra têtue des thermopompes,  
le crâne soucieux des pères sans paroles,  
et s'effriter dans un sanglot  
la substance des familles.  
(LA, p. 15)

L'éloignement, même minime, du regard poétique dévoile immédiatement une décomposition. Le poète *voit* la précarité de ce qui relie les choses entre elles dans la structure minimale (« vierge »; « crâne chauve ») et répétitive (« mantra ») de l'habitabilité banlieusarde. Et bien sûr, ce sont ces êtres liés machinalement que le projet aéroportuaire de Mirabel se proposait de faire voyager.

Le poète, entre la banlieue et Mirabel, ne ferait donc que passer de Charybde en Scylla si ce n'était du boisé dont il traverse les figures changeantes :

Perdu dans la petite forêt :  
ce n'étaient que froissements  
de tamias toujours cachés,  
et chutes de lumière  
comme du verre en miettes  
dans la chair dissolue des feuilles.  
J'avais tourné le dos  
à la conscience claire,  
aux enchaînements faciles de la vie  
(LA, p. 17)

La conscience poétique se détourne de la « conscience claire » comme on le ferait d'une tentation. C'est pourquoi chez Nepveu la lumière blanche de l'évidence n'appartient plus à la poésie. Au contraire c'est elle qui donne forme à « la grande ossature des plans de vie, / la carrure des passions anciennes / l'écran noir des crucifixions... » (*LA*, p. 13), toutes ces structures elles-mêmes rendues dérisoires par la transparence de l'utopie Mirabel. L'acte poétique, pour sa part, demeure comme un péril nécessaire, une mise en scène de l'inquiétude intime évoquée par Nepveu à propos des grands espaces, un geste de proximité dont on ignore salutairement l'issue : « Il ne me restait qu'à être / l'effet papillon créateur de chaos. » (*LA*, p. 17) Et quoi qu'on en dise, il devient difficile d'appeler encore cela une écologie, au sens où l'on espérerait mettre un peu d'ordre dans le réel. Le poème lancé dans l'espace tragique ne peut espérer qu'une désorganisation. Il ne peut viser qu'à « redonner le sens du soleil » (*LA*, p. 15), à savoir la possibilité que ce dernier puisse encore rencontrer des limites ombragées, et scander des jours qui diffèrent les uns des autres.