

Jacqueline Michel

Université de Haïfa

Un récit poétique au féminin: La demande de Michèle Desbordes

C'est en 1978 que Jean-Yves Tadié soulevait la question de l'existence d'un genre littéraire autonome qu'il désignera par le terme de "récit poétique"¹. Phénomène de transition entre roman et poème, forme d'écriture d'un texte hybride... des définitions se tentent, se formulent pour cerner la facture d'un texte qui se présente comme un lieu d'échange entre récit (considéré en tant qu'épure du roman) et poème. Un tel récit, stipule Jean-Yves Tadié, "conserve la fiction d'un roman (...) mais en même temps des procédés de narration renvoient au poème"². Ceci laisserait donc supposer, au sein de cette sorte de texte, l'existence d'une tension entre le travail de représentation référentielle, et celui opérant sur la forme même du message par les pouvoirs dominants du symbole, de l'image et de la musicalité; une tension ou un conflit tel qu'on peut le ressentir avec ces tableaux "où la représentation lutte avec l'abstraction"³.

Les caractères spécifiques attachés au récit dit poétique, attentivement décelés et étudiés dans des œuvres du XX^{ème} siècle par Jean-Yves Tadié, vont s'estomper, "se brouiller" quelque peu avec l'abondante production romanesque contemporaine qui, comme le souligne Jan Baetens,⁴ témoigne d'"un affaiblissement structurel du discours romanesque". On observe que le romancier actuel a tendance à passer d'un genre ou d'un type d'écriture à l'autre. Pourtant, de ce roman "multiple", se détachent des textes dont la structure est plus nettement ressentie comme ce qu'il faudrait appeler des "variations poétiques sur le romanesque" où, à l'instar du romanesque revu par Jean-Claude Pirotte, "la beauté, menacée par le sordide, paraît capable de sauver notre univers qui hésite entre le désastre et la merveille"⁵. Telle est bien l'impression qui se dégage de la lecture d'un roman tel que *La demande* de Michèle Desbordes qui nous conduit à poser la question d'un nouveau récit poétique creusant son propre chemin d'écriture dans cette

¹ J.Y Tadié, – *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1ère édition, 1978.

² *Idem*, pp. 7-8.

³ *Idem*, p. 12.

⁴ Jan Baetens et Dominique Viart – *Etats du roman contemporain*, Paris, Lettres Modernes, 1999, p.13.

⁵ *Etats du roman contemporain*, op.cit. p. 79. Il s'agit d'un passage cité de *La légende des petits matins* de Jean-

“nébuleuse”⁶ du romanesque où il semble bien difficile de discerner des lignes directrices.

Le récit proprement dit de *La demande* est précédé de deux avant-textes. Le premier: avant-propos? incipit anticipé? seuil spéculaire de l’histoire? Le lecteur s’interroge sur le rôle conféré à ce texte court qui apparaît, isolé sur la page blanche, et se détache tel un poème en prose. L’enchaînement des phrases fortement rythmé par les *il et elle*, et plus particulièrement par la récurrence accélérée des *elle*, marqué par un effet d’écho venant de la redondance des verbes *voir et regarder*, compose l’ébauche d’un mouvement d’approche entre deux êtres. Imprégnée d’une poésie qui pourrait faire penser à celle forgeant des haïkus, une scène brève, simple, dépouillée, s’anime avec lenteur et recueillement; il semble qu’elle nous soit donnée comme la quintessence du premier mouvement du récit à venir, identifié à un premier moment de rencontre:

*il la regardait sans la voir (...) et puis elle vit son visage s’animer,
un vague sourire paraître sur les lèvres. Un mouvement vers elle. (...)
Alors elle lui sourit à son tour.
D’un geste lent elle montra le jardin et la maison (...)
Ce fut tout ce jour-là au manoir de Clan, et il était fatigué du long voyage.⁷*

De ce texte-seuil que nous avons été incités à considérer comme une sorte de poème en prose, les derniers mots: “*un long voyage*”, appellent à monter la “toile de fond” du récit. C’est précisément ce que va faire le deuxième avant-texte avec ses quelques pages en italique qui maintenant s’offrent à notre lecture, tels des feuillets détachés d’une chronique de voyage, constituant comme une suite du texte-seuil. Ainsi se donne à lire un prologue qui décrit le voyage d’un vieux maître et de ses compagnons⁸ vers le pays d’exil, pays de Loire, “*Le dernier pays*” (titre donné à ce prologue). Mais en ces feuillets de voyage, ce qui se relate en vérité c’est simultanément un cheminement vers *elle*, et l’annonce implicite de l’avènement d’un récit dont on peut déjà dire que, d’une certaine façon, le narrateur se définira comme celui qui raconte/écrit sous “la dictée” du personnage qu’il crée: *elle*, la servante.

Si l’on réunit le commencement et la fin du prologue, on voit s’inscrire un jeu de tracés, lignes de contour d’un paysage se constituant en un itinéraire qui sera celui même du parcours maintes fois emprunté par *elle*; de sa “marche” qui fait aller le récit:

*Ils étaient arrivés par les coteaux, par la route qui après les derniers villages
et les vignes rejoignait le fleuve (...)
Il demanda qu’on reprît la route jusqu’au manoir de Clan. Ils longèrent le bas
du fort et à gauche après l’église prirent à travers bois sur la falaise.⁹*

“La route vers le fleuve, par les coteaux, passant dans les derniers villages; route du manoir de Clan, à travers bois sur la falaise”. Un réseau de lignes forme en quelque sorte le canevas sur lequel l’écriture va “broder” méticuleusement le processus d’une recon-

⁶ Expression employée par Jan Baetens – *op.cit.*

⁷ Michèle Desbordes – *La demande*, Paris, Folio/Gallimard, 1998, p. 7.

⁸ Nous sommes au début du XVI^{ème} siècle. Il s’agit d’un maître italien, peintre, sculpteur, architecte et anatomiste. On pense à Léonard de Vinci sans qu’il soit pour autant explicitement nommé dans le récit.

⁹ *La demande, op. cit.*, pp. 11-20.

tre entre deux êtres (*elle* la vieille servante et *lui* le vieux maître): un double mouvement de rapprochement et d'accompagnement. Ainsi, ce prologue installe, pourrait-on dire, l'avancée vers *elle* et avec *elle*, en plaçant le récit qu'*elle* fera exister, sous le signe de sa marche, avant même que ne s'en tracent les premiers pas.

“*Elle savait ce que c’était que marcher*”.¹⁰ Insérée dans les dernières pages, cette phrase retient l’attention du lecteur alors qu’il vient d’effectuer avec et par *elle* la majeure partie du parcours du récit. Lourde d’allusions et de non-dits dans sa simplicité, la phrase donne l’impression de signer le texte qui va s’achevant, d’entériner l’aventure du récit qui n’aurait cessé d’exprimer, à travers *elle qui sait*, une manière d’être à la vie. Parce que nous sommes en présence d’une mise en récit, à cette manière d’être à la vie fait écho une manière d’être à l’écriture.

On constate que le déroulement du texte est ponctué par des verbes de mouvement récurrents, qui caractérisent une marche propre à *elle* qui fait le récit. Ainsi, dès la deuxième ligne s’inscrivent *aller et venir* auxquels vont s’adjoindre dans ce chapitre initial, *tra- verser et longer*, des verbes qui réapparaîtront régulièrement dans le cours du récit:

elle allait et venait (...) elle traversait la terrasse, longeait les murs (...)
*venait vers eux à petits pas dans les futaines grises*¹¹

Récurrents également, sont ces verbes partir, *s’éloigner*, accordant plus directement la marche à des lointains en rapport à la ligne du fleuve (horizon essentiel de l’itinéraire présidant au récit) qui va inexorablement se perdre dans la mer:

plusieurs fois elle partit (...) Sans se retourner elle dit qu’ il lui fallait partir.
Il la voyait s’éloigner vers le fond du parc (...) sans rien dire elle s’éloignait (...)
*Elle disait que le monde n’était qu’une longue bande de terre sous le ciel, au bout
si l’on marchait longtemps on trouvait un gouffre sans fond.*¹²

Remarquons que, parfois, des verbes tels que *trébucher*, *boîter*, viendront s’inscrire en faux dans l’avancée, comme des entraves à la marche sans pourtant jamais l’arrêter.

La marche propre à *elle*, passe et repasse/écrit et réécrit inlassablement sur des lignes qui n’en demeurent pas moins fuyantes: lignes des côteaux embrumés et du fleuve aimanté par la mer. En effet, soit qu'*elle* se les approprie comme orientation de sa marche, soit qu'*elle* les suive du regard en vaquant à ses occupations, ces lignes se profilent en lisières de *son* espace, et cadrent le lieu du récit. Il en résulte que l’histoire prend corps dans et par cette marche menée, tracée par *elle*; une marche qui, graduellement, va pénétrer, réveiller ce qui reste de vie/d’art à réaliser chez *lui* - le vieux maître. On serait même tenter de dire que c’est le rythme et la résonance de cette marche d’*elle* vers *lui* se convertissant en une marche d’*elle* en *lui*, qui fonde l’histoire:

Il la voyait traverser (...) trébucher (...)
Il la regardait boîter, continuait d’écrire (...)
Il la regardait comme on regarde ce que l’on découvre.
Il la suivait des yeux quand sans rien dire elle s’éloignait.
*Il dessinait des allées vers la rivière et il la voyait remonter les allées.*¹³

¹⁰ *Idem*, p. 138.

¹¹ *Idem*, pp. 23-24.

¹² *La demande*, op. cit., pp. 53- 134; pp.57- 66- 80.

¹³ *Idem*, pp. 45- 54- 66- 69.

Dans cette perspective, on est amené à se demander si, dans le discours descriptif qui se saisit des divers avatars de la marche propre à *elle*, ne se réfléchirait-il pas une démarche d'écriture singulière avec un narrateur qui "marche" vers le personnage qu'il fait exister, et laisse ce personnage "marcher" en lui, lui "dicter" l'histoire, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner. Avancer, revenir sur ses pas, longer des murs, trébucher, boîter... le regard tendu vers une ligne qui ne cesse de fuir, celle du fleuve aimanté par la mer; dans cette progression discontinue mais orientée, ne voit-on pas là se dessiner, se mettre en représentation l'aventure d'une écriture qui se rythme dans l'attente laborieuse (une attente au travail, difficile et acharnée) d'atteindre à un accomplissement? Ne serait-ce pas ce qui nous est donné à lire en filigrane dès que le récit s'amorce lorsque, aux verbes *aller*, *venir*, se juxtapose le verbe *attendre* dans une composition narrative significative dont *elle* est l'agent:

*elle allait et venait (...) elle les attendait depuis longtemps, les attendait
chaque jour en vérité*¹⁴

On notera d'ailleurs que, tout au long du récit, reviennent des allusions à ce lien entre *sa* marche et l'attente:

*elle marchait sur le chemin devant la maison, ils se disaient qu'elle attendait*¹⁵

Plus fondamentalement, dans *sa* marche se joue l'avancée vers une rencontre ultime: celle avec la mort:

*à la regarder aller et venir (...)
attendre calmement et sans cesser de travailler la mort qui venait,
il se demandait si quelque chose d'autre avait encore de l'importance.*¹⁶

A travers le regard du maître en art, la démarche d'écriture qui se dessine dans cette marche se trouve reconduite à un essentiel: traduire cette attente indissociable du vivant, à savoir l'attente de la mort.

Placée sous le signe d'une marche de l'attente, *La demande* témoigne d'une mise en récit menée par une pratique recherchée de la répétition. Cette pratique s'impose à la lecture en tant que stratégie narrative choisie et assumée par le narrateur, qui détermine une cadence obsédante au sein même du rythme de la marche. Pour une telle stratégie, il faudrait, nous semble-t-il, parler d'un art de la répétition qui agence et maîtrise, avec ingéniosité et justesse, de nombreuses reprises, dans le corps du texte, d'un élément littéral, d'un fait ou d'une situation. Le lecteur est simultanément provoqué et mené par ces compositions répétitives charpentant et scandant l'écriture d'un récit situé dans un temps lui-même répétitif: le cycle des saisons dont les phases, explicitement mentionnées, sont déterminantes des étapes du développement de l'histoire.

Avec la répétition fortement accusée du verbe *regarder* et, dans une moindre fréquence, du verbe *voir*, ce qu'on pourrait appeler "un avènement du regard" se multiplie dans l'espace du texte. Autour de ces deux verbes présents dès le texte liminaire, des structures répétitives d'énoncés quasi-identiques vont s'insérer dans le discours narratif propre à chaque chapitre, et tendre à faire coïncider le façonnement du récit avec un

¹⁴ *Idem*, p. 23.

¹⁵ *Idem*, p. 92.

¹⁶ *Idem*, p. 109.

processus de fascination.

De “elle le regardait” à “elle semblait chercher son regard” en passant par “elle le regardait dessiner”¹⁷, l’avènement répété du regard de *elle* crée une succession d’effets de rapprochement entre *elle* et *lui*. De “il la voyait”¹⁸ “il la regardait” “il la suivait des yeux”, à “il la regardait consentir”,¹⁹ l’avènement répété du regard de *lui*²⁰ se décline en approches de plus en plus précises d’une découverte de l’autre. Dans ce regard multiplié, s’esquisse, prend forme, *elle*, observée, scrutée peu à peu de plus près par l’artiste et, en quelque sorte, récupérée par l’art: “il dessinait des allées vers la rivière et la voyait remonter les allées ses jupes dans le vent”; “*Elle le regardait dessiner, il dessinait l’ange – l’ange fermait les yeux, les ouvrait, se détournait*”.²¹

Parallèlement à cette double chaîne d’avènements du regard, se profile la récurrence d’un regard porté sur les lisières, sur les lignes d’un paysage des bords de Loire, et plus spécifiquement sur le fleuve; un regard sur une découpe d’espace fuyante qu’ils (*elle* et *lui*) ont en partage dès les premières pages du récit. Or, ce regard que chacun porte séparément, mais par lequel chacun intériorise un même paysage, les fait “se correspondre”: “il voyait le fleuve”, “elle regardait le fleuve s’en aller vers la mer”.²²

C’est ainsi que dans le cours du texte, au rythme des répétitions du regard, s’inscrit subtilement un questionnement des profondeurs de l’humain. On a le sentiment que le discours narratif se construit, se modèle dans ces effets du regard qui gagnent progressivement en intensité, jusqu’à ce point ultime où cesse la répétition parce que les avènements successifs du regard se sont fondus en un unique événement: le don du récit qui est *elle* se donnant. C’est le moment où, en sa fin, le récit s’accomplit en un prolongement infini dans le regard d’*elle*:

*elle le regardait, ne cessait plus de le regarder (...)*²³

Un accomplissement qui se fait parce que ce moment c’est aussi celui où le regard de *lui*, le maître vieillissant, l’artiste se situant “en vue” de la mort, n’en finit plus de *la* voir se dessiner, de *la* dessiner en lui, n’en finit plus de *l’immortaliser*, *elle*, la paysanne, la servante, en des possibles inépuisés et inépuisables de l’art, en un “récit” inachevable:

*il voyait de grandes jupes dans leurs plis (...) et parfois une lumière plus haut sur le corsage et le bras. Des mains, des mains. Des nuques pâles sous la coiffe, une natte grise qui tombait dans le dos. (...) Il demandait qu’on lui portât du papier ; il essayait encore de dessiner Mais la main n’obéissait plus. Il voyait un ange aux yeux clairs.*²⁴

Cet art de la répétition opère également au travers d’une forte récurrence de l’imparfait dans l’ensemble du récit. Les gestes, les situations, les relations à l’autre... tout ce qui

¹⁷ *La demande*, op. cit., pp. 41- 64-111.

¹⁸ Le verbe voir s’inscrit dans la plupart des répétitions concernant le regard à *lui* qui observe en artiste.

¹⁹ *La demande*, op. cit., pp. 45-53-59-62-66-94.

²⁰ On notera que la fréquence du regard propre à *lui* est pratiquement double de celle du regard propre à *elle*, dans le récit.

²¹ *La demande*, op. cit., pp. 69-64.

²² *Idem*, p. 60-92.

²³ *Idem*, p. 27.

²⁴ *La demande*, op. cit., p. 140.

fait le tissage de cette histoire, dits à l'imparfait, se voient pris dans un processus sans fin, comme si rien ne pouvait s'arrêter, ni le génie créatif du maître, ni les tâches de la servante, ni surtout cette complicité "à l'œuvre" entre *elle* et *lui*, "à l'œuvre" d'un texte qui ne cesse, précisément, de refléter sa marche dans la marche de l'histoire qu'il met en forme.²⁵ Ceci est plus fortement ressenti à la lecture de passages à l'imparfait qui, normalement, auraient demandé à être écrits au passé simple. Ainsi:

Un samedi qu'elle revenait de nones il lui offrait le collier de perles.

*Elle le mettait et le remerciait, puis descendait au jardin chercher des herbes.*²⁶

Le don du collier ne s'est produit qu'une seule fois et doit donc être considéré comme un fait unique dans la toile du récit. Mais du fait qu'il soit relaté à l'imparfait, ce geste du maître donne l'impression de se prolonger dans l'acheminement du récit vers sa fin. Il engendre un surplus de sens aux approches réciproques qui progressent entre *elle* et *lui*, et prend toute sa dimension dans les dernières pages de l'histoire, suscitant cette image emblématique de "la demande": *Elle*, mourant "la main sur le collier de perles".²⁷

Au sein de cette profusion d'imparfaits, les rares inscriptions du passé simple sont reçues un peu comme des anomalies du discours narratif, et demandent à être interprétées en tant que signalement de courtes dérives dans le processus mené par les stratégies de la répétition. Avec des phrases telles que: "plusieurs dimanches elle partit" ou "elle montra ces jours-là une retenue (...) les gestes se firent plus lents", se créent de brèves focalisations sur des moments nettement circonscrits, teintés d'inhabituel voire d'insolite dans un discours dominé par la répétition; des phrases qui donnent l'impression d'opérer une sorte d'arrêt ou de ralentissement dans la marche fondatrice du texte. Il faut attendre le dernier mouvement du récit, lorsque la répétition tend à s'effacer devant l'écrit de l'instant, pour que le passé simple devienne plus fréquent. Il en est ainsi, par exemple, lorsque la phrase récurrente "*elle le regardait*", se trouve remplacée par "*elle le regarda*", lorsque la formule répétitive "*elle disait*" se trouve remplacée par "*elle dit*". C'est là, nous semble-t-il, dans ces substitutions inscrivant des glissements de l'imparfait de la marche au passé simple de l'instant - substitutions pour ainsi dire "dictées" par *elle* par qui existe *La demande* - que s'accomplit (au sens fort du terme) le récit en sa fin:

quand elle eut fini de parler, quand elle eut dit le dernier mot et qu'elle sut qu'aucun autre ne viendrait, ne pourrait venir, doucement elle se mit à pleurer.

(...)

*Sans se retourner, elle dit qu'il lui fallait partir.*²⁸

Attaché à celui du regard et de l'attente, le dire d'un silence tend, tout au long du récit, à se faire lancinant, oppressant, lorsque, récupéré et exploité par l'art de la répétition, il acquiert un relief particulier. De fait, des premières aux dernières pages, va s'inscrire l'émergence répétitive d'une référence à un silence s'imposant comme élément de base du discours de l'étrange communication qui s'établit, peu à peu, entre *elle*, *lui* et *eux* (les dis-

²⁵ Cf. p. 4.

²⁶ *La demande*, op. cit., p. 117. (On notera que tout le paragraphe focalisé sur cette offrande du collier est à l'imparfait, alors qu'on pouvait s'attendre à ce qu'il soit écrit au passé simple).

²⁷ *Idem*, p. 139.

²⁸ *Idem*, pp. 129-134.

ciplés du maître). On relèvera, à titre d'exemple, la répétition littérale de l'expression "sans rien dire" accompagnant, tel un leitmotiv, la narration des occupations et des allées et venues de la servante.²⁹

Il nous apparaît important de souligner que la majeure partie des silences sont liés au jeu des regards qui, par là même, tendent à se faire "jeu de silences", engendrant l'espace de résonance d'un dialogue réduit à l'essentiel, ou maintenu en suspens, ou encore rendu en partie muet par le poids de ces "choses à ne pas dire".³⁰ Il s'en suit un récit dont le discours dialogique direct est absent: le texte transmet indirectement des paroles dépouillées d'intonations, qui ont été prononcées, échangées à "voix basse",³¹ comme si elles ne devaient laisser aucune trace, comme si elles étaient vouées à n'exprimer que leur absorption par le silence:

*Elle parlait doucement, n'élevait pas la voix, quand elle parlait
c'était comme si le silence continuait
Quand elle parlait c'était comme si le silence continuait, comme
si de toutes ses forces elle tendait vers le silence, vers l'obscurité³²*

C'est ainsi que les structures répétitives du silence étroitement soudées à celles du regard, constituent ce qu'on pourrait appeler le thème architectural de l'histoire d'une marche de l'attente.

A la lumière de cette lecture de *La demande*, on est amené à penser que c'est par le truchement de tout le travail de cet art de la répétition mettant en forme un discours narratif singulier, que le récit présente un caractère éminemment poétique. Dans ce cas précis, en effet, répéter est synonyme de rythmer et sonoriser, et donc instaure la partition d'une musicalité dans l'espace du récit.

A cause de la forte récurrence de l'imparfait, la sonorité commune aux terminaisons pour les personnes du singulier: [è], confère au texte une densité sonore. [è] "le plus gris, le plus voilé des sons vocaliques"³³ joue comme un point d'orgue grave, assourdi qui obsède la voix du texte. La multiplication quasi-excessive des il (ils) *elle*, fait passer par l'allitération du [l] une vibration légère tel un halètement discret. C'est à haute-voix qu'il faut lire des phrases telles que:

*ils arrivaient elle marchait sur le chemin devant la maison,
ils se disaient qu'elle attendait³⁴*

Dans cette perspective viennent s'ajouter les échos engendrés à l'intérieur des phrases par les reprises d'un ou plusieurs mots qui déterminent une structure rythmique soulignant la densité sonore. Écoutons les échos intérieurs à ce court passage relevé à titre d'exemple:

*et tout le temps qu'il la regardait il se rappelait le passé, derrière les regards et les odeurs
cherchait la tiédeur et l'odeur de sa peau, les images, les images, un sourire un jour,*

²⁹ *Idem*. Voir, par exemple, les pages 24-66-74-77-103-110-119.

³⁰ *La demande*, *op. cit.*, pp. 88-99.

³¹ *Idem.*, p. 51.

³² *Idem*, pp. 83-124.

³³ "Le coup de langue de Michel Volkovitch", *La Quinzaine Littéraire*, n° 869/2004.

*lequel comment le dire*³⁵

Cette musicalité issue d'un jeu très particulier des répétitions comme nous venons de le voir, se fait accompagnement de situations revues encore et encore comme au ralenti. Le lecteur est porté, pourrait-on dire, par une mélodie inhérente au récit qui ne serait autre que la version sonore du thème architectural; une mélodie dépouillée de modulations saillantes ou d'artifices, mais dont la lenteur quasi envoûtante ne cesse d'imprégner l'avancée de l'histoire d'une tension incisive. Pris en charge par cette musicalité, le lecteur a le sentiment que l'action perd de son relief, tend à s'effacer au profit d'un message à déchiffrer que recèle la structure même de l'écriture.

Or, le vecteur de ce message c'est *elle*. En effet, l'acte par lequel le narrateur crée ce personnage coïncide avec l'acte par lequel, le créant, il lui délègue son autorité sur le récit à mener jusqu'à son accomplissement. Dans cette perspective, *Elle* prend la dimension d'un être-d'écriture en qui et par qui s'élabore l'histoire, se décrit un paysage spécifique, s'invente un langage, s'enchaînent des instants...se met en place tout ce qui engendre et compose le message que draine la marche de l'attente - axe du récit. *Elle* ordonne, aménage un espace d'écriture qui est celui d'une quête du partage se transmuant en celle d'un don de soi jusque dans la mort et par delà la mort (puisque *sa demande* est l'offrande de son cadavre pour les études anatomiques auxquelles se livre *lui*). C'est précisément ce que viennent entériner quelques lignes apparaissant dans les dernières pages du récit; des lignes où l'on ne manquera pas de remarquer, du point de vue de la structure, le glissement significatif de l'inscription du *elle* vers celle du *il* et réciproquement, pour fusionner dans celle du *ils*:

Son corps elle le donnait, elle l'offrait, (...)

Ils se taisaient, ils se turent longtemps, quand il se tourna vers la fenêtre il vit le ciel blanc derrière les terrasses, elle était assise sur son tabouret et baissait le visage. (...)

*Il pensait au temps qui restait, se demandait qui d'elle ou de lui mourrait le premier. C'était comme s'ils attendaient, quoi ils ne savaient pas vraiment, ce qu'ils savaient c'est que quelque chose venait .*³⁶

La demande, un récit modelé dans une poésie du *simple* (au sens fort de vrai et pur), par un être-d'écriture au féminin.

³⁵ *Idem*, p. 68.