National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

NL-339 (r. 88/04) c

Canada

L'Interrogation de soi et de l'autre chez quatre poètes français contemporains

Michael Brophy

© Copyright by Michael Brophy, 1990

Thèse
écrite sous la direction du docteur Michael Bishop,
du Département de français, et présentée devant la
Faculté des études supérieures comme exigence partielle
pour l'obtention du grade doctoral de Ph.D.
de l'Université Dalhousie

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the Ph.D. degree
at
Dalhousie University,
Halifax, Nova Scotia
May 1990

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64563-6

Canada

To my mother, in her strength and kindness, and to the memory of my father who remains ever present.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé		vi
Abstract		vii
Remerciements		viii
INTRODUCTION		1
I	JACQUES DUPIN	25
	Une apparence de soupirail	53
	Les Mères	91
II	YVES BONNEFOY	126
	Ce qui fut sans lumière	146
III	BERNARD NOËL	254
	Bruits de langues	290
	L'Eté langue morte	310
	La Chute des temps	339
IV	EUGÈNE GUILLEVIC	368
	Motifs et "La Mer"	406
	Creusement et "Sauvage"	428
CONCLUSION		454
BIBLIOGRAPHIE		484

Résumé

Voulant explorer la double interrogation de soi et de l'autre dans les oeuvres poétiques récentes de Jacques Dupin, d'Yves Bonnefoy, de Bernard Noël et d'Eugène Guillevic, cette étude s'intéresse spécifiquement aux livres qui ont paru depuis 1980, livres tantôt acerbes tantôt consolants qui témoignent d'une écriture toujours à la recherche de ce qu'elle n'est pas encore--écriture inachevée, inachevable, porteuse d'un sens errant et indécidable. Dans une forme qui s'effrite et se renouvelle sans cesse pour devenir mutation et mouvance, éclatement et parcours de pulsions fébriles, ces poètes mettent en question toute intégrité du moi pour opérer un mouvement vers l'autre et un renversement incisif de tout modèle d'intellection ou d'identification pré-donné, de toute pré-conception qui rejette la fugacité de l'être au profit de la stabilité idéale, mais en vérité négatrice et aliénante, des structures cérébrales.

Il est question ainsi de saisir chez ces quatre poètes, à un niveau linguistique et ontologique, les différents modes de l'altérité qui régissent la dissolution d'un moi isolé et clos, et qui restituent à ce moi la promesse d'un devenir immédiat ancré dans un espace-temps coulant et changeant, devenir inextinguible semé des virtualités de l'être, garant d'un mouvement de rupture et de renouvellement perpétuel.

Nous examinons dans le cas de chaque poète une démarche dialectique qui est en même temps une mise en cause radicale du statut conceptuel du signe. Cette démarche entraîne une exploration de la différence, de l'opposition, de la contradiction, la construction d'une perspective éclatée et plurivalente où embrasser les possibilités partiellement étouffées de l'être et de l'expression. Le texte se transforme en site de dislocation et d'expérimentation. Son morcellement, son fractionnement, constitue le plus sûr moyen d'un processus de continuel dépassement qui amène la révélation immédiate de l'indicible et de l'ineffable, c'est-à-dire de tout ce qui s'avère autre par rapport à un monde référentiel figé en système clos. Les poètes amorcent un mouvement d'inclusion et de diversification en abolissant les prestiges de la forme et d'une harmonie purement rhétorique, et c'est ce mouvement que nous poursuivons au cours d'une lecture attentive des livres choisis, lecture guidée par certaines approches critiques d'ordre formel et sémantique mais ouverte, flexible, soucieuse de ce qui distingue ces quatre poètes autant que de ce qui les réunit en une seule voix collective puissamment dialogique.

Abstract

This study seeks to explore the two-fold interrogation involving self and other(ness) in the recent poetic works of Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Bernard Noël and Eugène Guillevic. Selected works published since 1980 are given close attention in an effort to examine at once the harshness and the alacrity of a writing that endeavours to uncover all that it is not, and that commits itself only as unfinished, unfinishable composition whose sense remains shifting and elusive. In a form that alternates between rupture and renewal, provoking ofttimes the pulsing onslaught of elements merging and scattering, these poets call into question the supposed wholeness of the self in order to highlight the role of the other and quash all models of conceptual thought that deny the fleeting character of being in favour of a purely cerebralized and thus alienating stability.

Under examination then, at a linguistic and ontological level, are the different modes of otherness that determine in the case of each poet the abolition of an isolated, closed self, and that restore to the self the promise of an immediate becoming in the limiting and shifting coordinates of space and time--a becoming which is an uncombing, an undoing, linked paradoxically to being's vast potential as each moment dissolves and renews the intensity of human presence.

The dissertation highlights the dialectical process which these poets embrace, a process which challenges radically the conceptual (im)position of the sign. This process involves an exploration of difference, opposition, contradiction, the construction of a shattered and plural perspective in an attempt to unearth the stifled possibilities of being and expression. The text is transformed into a site of dislocation and experimentation. Its divided and riven elements express the urge to refute all boundaries and limits, and to touch all that remains excluded or other in relation to a purely conceptual world functioning as a closed, inert system of reference within discourse. The poets set off a movement of inclusion and diversification by abolishing the niceties of form and the artifice of rhetorical orchestration, and it is this movement which is focussed upon through a close reading of the selected works, a reading guided by a number of approaches to formal and semantic analysis but, above all, open, flexible, attentive to what distinguishes each poet as much as to the tendencies that unite all four as a powerfully dialoguing collective voice.

Remerciements

Je tiens à remercier tout premièrement mon directeur Michael Bishop, du temps qu'il a mis si généreusement à ma disposition, de ses conseils et de son encouragement qui ont aidé à transformer ma tâche en aventure et ouverture, et de cette amitié qui a su illuminer les moments les plus exigeants de mon parcours. Grâce à lui, j'arrive a la fin. Grâce à lui, je me rends compte que très peu s'achève...

Je voudrais remercier également les autres membres du département de leur soutien, et l'Université Dalhousie pour les bourses qu'elle m'a accordées, bourses sans lesquelles je n'aurais pas pu accomplir si rapidement, si efficacement, les recherches et la rédaction.

Je suis très reconnaissant de l'accueil que m'ont réservé individuellement Jacques Dupin, Eugène Guillevic et Yves Bonnefoy--leur intérêt a contribué énormément à la ténacité de mes efforts.

A Phil et Margie, merci, tout simplement, d'avoir toujours été là.

A Ghyslaine, merci d'avoir veillé si fidèlement à mes côtés.

Finally, for my family, I knew with your support these four years would turn out the way they did. Thank you.

INTRODUCTION

Si, dans la poésie contemporaine, la forme n'a jamais autant visé les traces de son propre inachèvement, voire la nécessité d'un rauque éclatement, c'est que, de nos jours, face à la conscience post-saussurienne d'une langue en rupture avec le réel, d'un système d'expression en quelque sorte préétabli qui, s'assimilant aux modèles proposés par la pensée conceptuelle, s'immobilise et meurt justement comme expression du vivant -- face, en somme, à l'écart désolant entre les mises au point de la linguistique et la crise de la parole individuelle, entre la signification (construction scientifique) et le sens (recherche ontologique), il n'y a plus lieu de se fier à la totalité du texte comme la totalité accomplie de ses propres intentions.

Là où l'écrivain vise par le truchement de la langue l'immédiateté d'un acte en cours, il ne trouve souvent que le ronron oppressif de cette langue qui se replie sur elle-même comme système clos fonctionnant à vide. André Frénaud parle d'une "machine inutile" qui fait battre dans l'oreille, "à grands coups d'ailes inutiles", la vacuité de ce qu'elle produit[1]. Voulant cerner verbalement ses impressions d'un verger d'amandiers, Philippe Jaccottet déclare qu'"il fut un temps où quelques mots simples auraient suffi à dire cela",

que "ces mots, nous en disposons encore, mais ils n'ont plus ce pouvoir", bien que les arbres, eux, "gardent le leur" à l'encontre de cet échec verbal[2]. De même, Yves Bonnefoy, témoignant de cet étiolement atroce de la langue, parle du "langage, noir", de "l'écriture, en hâte/Engrangée de nuit", des "mots éteints/Avant même l'aube", signes de notre aveuglement et de notre fourvoiement[3]. L'incapacité de l'être de se frayer un chemin à travers l'opacité ou l'inanité des mots se rattache en outre pour ces poètes à notre incapacité foncière de nous diriger dans le monde, de nous penser, de penser le réel, car comment donner un sens à notre existence quand l'instrument de ce projet nous trahit à chaque instant, nous enferme dans la tyrannie de sa propre extension et efface le réel au lieu de l'élucider?

Cette perception de la langue comme système qui fonctionne à part selon ses propres règles et une logique tout autre que celle de la mimésis ou d'un enchaînement greffé sur le réel, se rapporterait à une tendance plus générale dans tous les domaines de la pensée de notre siècle, tendance que note Mikhaïl Bakhtine dans son livre **Esthétique de la création verbale**[4]. Lui signale "la nature gnoséologique de la culture philosophique des XIX^{e} et XX^{e} siècles" qui privilégie "la théorie de la connaissance des actes déjà accomplis" plutôt que la saisie de l'acte en cours, néglige "l'unité de l'événement en accomplissement" au profit de "l'unité de la conscience, de la compréhension de l'événement"[5]. Il s'ensuit

que chaque fait du réel ne serait visé qu'en vue de sa transposition théorique, que la totalité de l'événement en acte doit s'éclipser pour s'intégrer aux modèles préétablis par la conscience gnoséologique, posés dans leur ensemble comme seule totalité valable. Il en résulte, comme Bakhtine l'indique, un hermétisme, un despotisme effroyable de la part de cette conscience qui ne peut admettre, en dehors d'elle-même, aucune différence, aucune déviation:

> La conscience gnoséologique, la conscience scientifique est seule et unique conscience; tout ce à quoi cette conscience aura affaire sera défini par elle-même, toute définition sera du ressort de sa propre activité: toute définition de l'objet sera définition de la conscience. En ce sens, la conscience gnoséologique ne saurait avoir une autre conscience située hors d'elle-même, elle ne saurait établir un rapport à une autre conscience qui serait autonome et qui ne fusionnerait pas avec elle[6].

Selon la perspective de cette conscience, l'autre n'existerait pas comme tel car l'acte de cognition relèverait d'une grille conceptuelle prédéterminée, génératrice de normes irréfragables: tout devrait s'assimiler à un ordre rigoureusement délimité impérieux et suprême, qui transcende le particulier en faisant abstraction du vécu dans sa qualité individuelle et rattache invariablement l'objet de son interrogation à une unité idéale pré-donnée, aussi inaltérable qu'inattaquable[7].

Est abolie en conséquence, au profit de cette unité immuable, l'immédiateté des choses inscrites dans le temps,

changeantes, fuyantes, mourantes à chaque instant. Est aseptisée et désaffectée notre participation au monde en faveur d'un plan transcendant qui nie la mort, la souffrance et l'incertitude de l'être, substituant à la fragilité de la condition incarnée une stabilité souveraine qui rejette toute limitation mais, par là, aggrave notre aliénation face à ce que nous sommes dans le monde. Pour les poètes, la langue, transformée en partenaire de la pensée conceptuelle, dissociée des fluctuations interminables du réel et risquant de succomber tout à fait aux stases séductrices de l'image, constitue le symptôme le plus choquant de ce fléau qu'est la gnose.

Refus de l'autre, de l'inconnu et de l'indéchiffrable, la pensée gnostique, abstraite et idéalisante, serait incapable selon eux d'avouer la vérité de notre condition faillible et éphémère dans le monde, et sa parole serait par définition leurre, évasion, refus catégorique de notre substance fugace et souffrante -- substance changeante, évoluante, autre à chaque moment. Existerait ainsi une immense distorsion entre la forme verbale qui, régie par la démarche gnoséologique, ferait valoir le beau mensonge de son propre achèvement comme unité close et autonome, et l'instabilité de l'être dans le monde, harcelé de doutes et soumis à l'erreur, dépositaire d'un sens qui lui échappe en grande partie, alors qu'il doit affronter sans cesse les éléments fuyants, hasardeux et insolubles de sa propre

existence.

La poésie contemporaine est justement cette tentative de rompre, sur tous les plans -- esthétique, linguistique, ontologique --, avec la clôture et l'imperturbabilité faussement sécurisantes de l'activité gnostique, et de faire face à la réalité précaire et déconcertante de notre vie pétrie de tensions et de contradictions affligeantes. Il s'agit de faire éclater l'unité impérieuse mais illusoire de cette conscience gnoséologique dont parle Bakhtine, conscience qui dément le réel en s'érigeant en seule autorité légitime, et qui nie la possibilité d'une unité autre, située en dehors d'elle-même et réfractaire à ses définitions. La poésie devient par suite explosion du centre, exploration de la marge et recherche -- au delà de toute frontière préétablie, mais sur le plan d'une précieuse immanence -- du mystère et de la munificence de l'autre. Cependant tout en visant cet autre, tout en pesant le silence et l'énigme de l'autre, la poésie opère simultanément le retour vers soi -- la découverte de soi-même dans sa différence par rapport à l'autre et, inversement, la perception de l'autre qui se prolonge activement au sein de ce qu'on est, double prise de conscience qui alterne entre la rupture et la réunion, la fracture et la communion.

C'est sous l'angle de cette perspective dialectique que nous proposons d'examiner les oeuvres récentes de quatre poètes français contemporains: Jacques Dupin, Yves Bonnefoy,

Bernard Noël et Eugène Guillevic. Poètes dont les premiers écrits ont paru pendant les années quarante et les années cinquante, mais dont les efforts n'ont jamais cessé de se diversifier et de mûrir au cours des ans pour jouir d'un véritable essor pendant la décennie qui vient de s'achever[8], ils nous intéresseront non seulement en vertu de leur diversité esthétique et éthique, mais aussi dans la mesure où bien de leurs intérêts fonciers se croisent et se complètent. Nous prendrons intérêt plus spécifiquement à la notion chez eux de ce qui est autre, d'une altérité inextinguible qui concerne à la fois l'être et la langue, la substance mutable du corps et la gestation problématique du texte -- altérité qui implique la nécessité de franchir les limites de la subjectivité par trop renfermée dans une cérébralité néfaste, et de s'aventurer au delà de la permanence et de la stabilité fallacieuses que présente le concept pour embrasser, dans la précarité de notre existence passagère, tout ce que la pensée systématisante et auto-satisfaite veut nier ou exclure: la sauvagerie des instincts, la puissance des pulsions subliminales, l'obscurité de nos origines, la terreur de notre fin, la fuite de ce que nous sommes.

Dès leurs premiers textes magistraux, la notion de l'altérité domine chez ces quatre poètes, secouant la conscience, portant atteinte aux catégories pré-fondées dont dépend justement la cohérence de la pensée conceptuelle. Dans **Cendrier du voyage** (1950), Jacques Dupin évoque une

activité souterraine et secrète qui refuse de se livrer à la conscience lucide, qui ne remonte que comme "écho étouffé" et qui "ébranl(e) les fondations sans déraciner les secrets des dessous de la vie"[9]. Pour Yves Bonnefoy, Douve est cette "ouverture tentée dans l'épaisseur du monde"[10], tentative de saisir l'autre dans toute son instabilité ("Village de braise, à chaque instant je te vois naître, Douve,//A chaque instant mourir"[11]) et de substituer à la fixité de l'image l'immense vulnérabilité, mais également la ténacité émouvante, de la présence déchirée à chaque instant par la mort (Douve est perçue à la fois comme "blessée confuse" et comme "complice encor du vivre"[12], comme figure autant "ravagée" qu'"exultante"[13]). Dans **Extraits du corps** (1958), Bernard Noël, à l'affût d'un "ailleurs", prétend qu'"il suffit de se digérer soi-même/pour y aller"[14] et, se situant à la fin du texte en dehors du moi attaqué et dévoré, se médite anxieusement comme autre: "Alors, l'écorché regarde son squelette et dit: qui est-ce?"[15]. Enfin, Eugène Guillevic explore dans **Terraqué** (1942) à la fois une altérité néfaste (ce qui va "contre l'humain"[16] et qui prend la forme de monstres et de bêtes hideuses dans le recueil) et une altérité réconfortante ("se serrer plus fort contre l'autre/Et sourire" souhaite le poète plus loin, envisageant cette fois non la destruction mais le triomphe de l'humain grâce au contact avec l'autre[17]).

Pour tous ces poètes, la saisie de l'autre nécessite

préalablement une exploration souvent angoissée de la langue qui, appuyée par le concept, tend à se figer en système clos. A bien des égards, la langue serait pour eux ce qui empêche un contact fidèle et fructueux avec l'autre, ce qui s'écarte de l'ici-maintenant sous l'influence de la gnose en se retranchant dans la fatuité des images. "Nous étions tapis/Dans un lieu sans figure,//Bien au-dessous de la parole" proclame Guillevic en désignant dans **Terraqué** les racines de l'être qui demeurent indicibles, le mystère de l'origine qui se refuse à la parole[18]. De même, Bonnefoy parle de détenir la précieuse altérité de Douve "à une profondeur où les images ne prennent plus"[19]. Se servant de la langue, ces poètes se rendent compte ainsi de tout ce qui échappe aux mots, de tout ce que cette langue exclut au profit de ses propres fictions et figurations qui se cristallisent gracieusement pour soulever, dans l'excès de l'image, la vaine promesse d'une existence étrangère à la mort, achevée et introublée. L'enjeu de la poésie consiste en grande partie à combattre cette clôture de l'image et ces prestiges de la forme pour accéder à la diversité changeante et chaotique du monde que le concept veut taire et que le verbe a trop longtemps dévalorisée. Cependant, comme Bonnefoy le signale dans un entretien avec John E. Jackson en 1976, cette tâche reste infiniment problématique car l'instrument de cette conversion de l'aspiration transcendante en satisfaction immanente, de l'évasion

paradisiaque en acceptation de l'immédiat, se montre simultanément objet de l'interrogation en progrès, complice des tendances prises en défaut:

> L'attitude gnostique [...], c'est de substituer à tout, et à autrui en particulier, une image, qu'on tient pour le seul réel: si bien qu'il y a gnose, à mon sens, en tout cas risque de gnose, dès qu'il y a écriture, puisque l'écrivain s'attache à des faits, des objets, des êtres qu'il aime, qu'il investit donc de son désir, qu'il abolit donc dans leur être propre, qu'il divinise, en somme, selon les lois de son propre ciel, alors pourtant qu'ils sont de ce monde[20].

C'est contre ce mouvement d'abstraction et d'idéalisation que les poètes essaient de réagir dans l'espoir de réintroduire dans l'écriture un contact immédiat avec la réalité mortelle et fugitive de l'autre ancré dans le temps. Eux réfutent les prestiges de l'image et sa magnificence spectrale en voulant démanteler tout procédé sclérosant de l'écriture, tout parachèvement du réseau verbal organisateur d'une vision inaltérable et imperturbable (et, par là, foncièrement mensongère) du monde. "Les écrits théoriques sont au fond, les plus narcissiques, ceux où l'on projette l'image de soi la plus inattaquable, la plus bouclée, tandis qu'un roman, un poème, une pièce sont toujours discutables, jamais définitifs" déclare Noël en attribuant à la forme littéraire la capacité de briser l'univocité mise en vigueur par la pensée conceptuelle et d'y substituer une pluralité de perspectives opposées privée

d'une seule solution unificatrice[21]. Pour Noël, la poésie française contemporaine serait l'instrument par excellence de cette rupture avec les modèles appauvrissants du concept dans la mesure où elle opère un retour aux conditions immédiates de sa propre production, se voulant incarnation plutôt qu'abstraction, et se penche sans cesse sur sa propre extension dans un espace-temps qui l'envahit maintenant, l'informe, la redonne au provisoire et au périssable: "La poésie française aujourd'hui redevient [...] primitive -- ou originelle car elle oppose au langage utilitaire et uniforme, les formations concrètes d'une langue, qui conjugue pour la première fois la temporalité de son inscription et la spatialité de son souffle"[22]. Cette langue qui prend conscience de sa propre inscription dans le monde serait pour Noël, aussi bien que pour les autres poètes, celle à même de s'ouvrir à autrui, d'avouer tout ce qui n'est pas elle et de partir activement à la recherche de ce qu'elle exclut encore.

"Le poème/Nous met au monde" déclare Guillevic[23] mais cet acte de réconciliation qui rapproche soi et l'autre sur le plan d'une fragile immanence n'a lieu dans la poésie contemporaine qu'à force d'une constante mise en cause de la langue et d'une interrogation incisive des formes qu'elle revêt. Pour contrecarrer toute clôture de la forme verbale, tout déploiement de l'image qui fige et symétrise ce qui demeure en principe changeant et évasif, ces quatre poètes établissent, chacun à sa façon, une démarche scrupuleusement

dialectique qui fait ressortir une abondance de différences, d'oppositions et de contradictions dans le but d'assurer une perspective éclatée et plurivalente par où saisir les possibilités inexplorées de l'être et de l'expression, la vérité de ce qu'on est en soi et vis-à-vis de l'autre.

"La conscience de soi n'est possible que si elle s'éprouve par contraste" prétend Emile Benveniste en examinant le fondement de la subjectivité dans la langue au moyen de la polarité des personnes "je" et "tu", termes postulés comme complémentaires (selon une opposition intérieur/extérieur) et réversibles[24]. C'est à cette vérité, autant ontologique d'ailleurs que linguistique, que les poètes adhèrent: comme Benveniste, ils constatent une réalité dialectique englobant à la fois le moi et l'autre, le "je" et le "tu", et les définissant par relation mutuelle sans qu'un seul terme de l'opposition établie soit privilégié au détriment de l'autre. De même que, dans le cas du "je" et du "tu", "aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre"[25], le moi et l'autre ne composeraient pas deux entités cohérentes et rigoureusement distinctes mais plutôt deux unités fragiles et dissolubles, unités aptes à se briser, à se modifier et à évoluer dans l'échange, vouées toutes les deux à la fuite et à la mort. Ainsi le moi ne s'affirme que grâce à l'autre, le texte qui emploie "je" doit partir à la recherche de l'autre grâce auquel ce "je" revêt un sens, et la quiétude de l'image cède à la fébrilité d'une quête qui,

se penchant sur l'agitation du monde, rejette toute frontière préétablie pour incorporer dans la forme écrite des cassures et des points de fuite innombrables inscrits comme ouverture difficile sur l'autre -- sur son exclusion, son silence, son insurrection comme appel.

"JE est un autre" déclare Rimbaud en condamnant ceux qui n'ont "trouvé du moi que la signification fausse", signification qu'il rattache à l'écriture transformée en forme cadavérique, en des "millions de squelettes" qui s'accumulent comme héritage pesant et accablant[26]. A l'instar de Rimbaud qui abandonne tout effort de représentation et propose au nom de l'autre de sonder le silence, l'obscurité, l'indicible, tout ce qui contredit et interrompt le déploiement des mots en un sens progressivement accumulé, délimité, et réifié, les oeuvres de Dupin, de Bonnefoy, de Noël et de Guillevic s'érigent en site d'expérimentation et de contestation. Chez eux, l'écriture reste nécessairement provisoire, inachevée, rompue, mais son morcellement, son fractionnement constitue le plus sûr garant d'un processus de continuel dépassement qui amène la révélation immédiate de l'indicible et de l'ineffable, c'est-à-dire de tout ce qui s'avère autre par rapport à un monde référentiel figé en système clos. Les fentes, les lacunes du texte constituent le refus d'une continuité discursive car il est question d'amorcer un mouvement d'inclusion et de diversification en abolissant les prestiges de la forme et d'une harmonie

purement rhétorique. Cette fragmentation et cette aération du texte, régies en partie par l'axe dialectique d'un "non-oui oscillant"[27], par les revirements de la contradiction "disant non dans oui"[28], n'aboutissent à aucune solution définitive, à aucune version fixe, mais engendrent plutôt un parcours multi-directionnel, décousu et désuni, dont l'inachèvement et l'indécidabilité exigent un continuel recommencement, et une perpétuelle réorientation des signes saisis tantôt contre, tantôt avec, l'autre qui nous appelle comme clef paradoxale de ce que nous sommes.

Dans cette étude, nous avons choisi de consacrer un chapitre individuel à chaque poète en nous concentrant sur les oeuvres publiées depuis 1980, oeuvres remarquables de par leur nombre et leur puissante diversité. Notre choix en ce qui concerne les poètes eux-mêmes ne constitue aucunement un geste d'exclusion en vue d'un regroupement décisif (nombreuses sont les différences entre les quatre poètes choisis, nombreux sont les liens entre les oeuvres de ces poètes et celles, par exemple, de René Char, d'André Frénaud, de Philippe Jaccottet, de Francis Ponge, d'Henri Michaux) mais plutôt une tentative d'explorer certaines tendances principales de la poésie française contemporaine en nous reportant à la spécificité de quatre entreprises diversement représentatives de cette période de révision et de revigoration constantes. Nous ne visons, en outre, aucune typologie, aucune schématisation des tendances perçues,

voulant respecter la prodigieuse multiplicité des approches et des optiques adoptées par chaque poète, mais tenons à examiner de près des exemples concrets et précis de cette interrogation dialectique de soi et de l'autre qui nous intéresse dans le cas de chacun. A cette fin, nous avons décidé de nous pencher spécifiquement sur la riche pluralité des livres récents que ces poètes nous ont offerts, et d'opérer parmi ces livres une sélection même plus restreinte en faveur d'une analyse détaillée de ceux qui ont surtout capté notre attention vis-à-vis du sujet que nous proposons. En même temps, nous avons cherché à situer la particularité de nos exemples non seulement par rapport à l'ensemble des livres parus pendant les années quatre-vingts mais aussi par rapport à tout ce qui a précédé cette décennie -- périodes de silence et de révision, ruptures et renouvellements --, afin de tenir compte, avec quelque recul, de l'évolution de chaque entreprise et de rattacher ainsi le détail de nos analyses à une perspective plus large de ce qui change et de ce qui reste en jeu au cours du développement et de la maturation sensible de chaque oeuvre poétique prise dans sa totalité.

Nous avons également voulu reconnaître dans chaque chapitre les nombreuses études déjà consacrées à ces poètes, livres, articles, diverses contributions dont la différence d'approche et l'optique plurivoque concourent à une savante élucidation des oeuvres en disposant de toutes les voies d'investigation propres à la critique. A notre tour, nous

cherchons à élaborer une approche de l'oeuvre poétique généreusement ouverte, réceptive à la multitude d'impressions contradictoires qui compose cette écriture en dissidence avec elle-même, et capable d'approfondir, sans recours à une seule méthode d'interprétation ou d'explication, les tensions formelles et sémantiques inscrites dans l'unité fendue et éclatée du complexe textuel.

La base de notre approche critique tient compte des données de deux mouvements linguistiques et philosophiques opposés: le structuralisme et la déconstruction. Le premier essaie d'établir une perspective scientifique, de décrire le texte poétique comme un objet linguistique obéissant à un réseau de lois rigoureux; le deuxième réfute la notion du réseau en relevant les contradictions et les apories du texte. D'après la perspective structuraliste, chaque élément prend sa signification selon sa situation dans le système qu'est le texte mais, selon Derrida, le signe n'existe que par sa différence; il n'y a pas de système, seulement des chaînes de signifiants où le signifié reste flottant et instable, victime de contextes changeants et inépuisables[29]. Ce double point de vue critique s'accorde bien en fait avec les complexités d'une écriture rigoureusement auto-réflexive où le poète devient son propre critique et opère avec acharnement la déconstruction de ce qu'il écrit, démolit et rebâtit inlassablement les leurres et les repères qu'offre la langue.

Pour nous, l'approche structuraliste, celle par exemple de Chiss, Filliolet et Maingueneau qui décrivent le texte poétique comme un réseau cohérent, "une structure à fonctionnement globalisant", et procèdent à sa décodification systématique[30], s'avère utile dans la mesure où elle nous permet de relever la récurrence de certains traits stylistiques dans le texte et l'organisation d'une thématique née d'une pluralité d'interactions formelles et sémantiques. Par contre, la déconstruction qui réfute toute cohésion intentionnelle du texte et explore la dérive incessante du sens, nous aide à éclairer le méta-langage qui, inscrit dans le texte poétique, veille incisivement à sa gestation difficile tout en régissant la possibilité de sa destruction et de son effacement futur. Or, prévalent à ce dernier égard, à la fois pour le critique et pour le poète, le démantèlement de tout logocentrisme (qui pose la certitude de l'origine et l'autorité de la présence conçue comme autonomie de la chose en soi, comme intégrité qui se suffit parfaitement à elle-même), la notion du sens constamment différé et généré par la différence, la possibilité d'une infinie régression dans le grouillement des dérivations qui sous-tendent l'assemblage des greffes hétérogènes qu'est le texte, et l'acte de repérer les nombreux points de disjonction et de rupture aptes à faire éclater au sein du texte tout achèvement, toute unité verbale. En effet , il est évident que la déconstruction, tout en réfutant le

logocentrisme, porte atteinte par là même à la gnose et embrasse, dans tout ce qu'il y a de paradoxal, d'arbitraire et d'indéterminé au sein du texte, le caractère autre de la langue, altérité de prime importance pour les poètes et qui atteindra chez eux son plus grand paroxysme.

En outre de la dichotomie fructueuse que ces deux mouvements théoriques établissent vis-à-vis de notre conception du texte et de ses modes de (dys)fonctionnement, nous désirons intégrer à notre approche une dimension phénoménologique, indispensable selon nous à la compréhension de cette langue dont parle par exemple Noël, langue qui cherche à prendre la mesure de sa propre existence immédiate dans le temps et dans l'espace, à sonder ses propres dimensions concrètes comme forme inscrite, voire incarnée, dans le monde, et à s'immanentiser à ces dimensions pour se ranimer comme parole vivante, comme battement et souffle délivrés de l'injustice des abstractions cérébrales. Une telle langue, s'ancrant dans la finitude, sera, comme Guillevic le note, capable à son tour de nous mettre "au monde" et de nous libérer de la tyrannie du concept qui, s'organisant en circuit sans issue, déréalise notre perception du monde.

En fait, à la problématique de l'innommable et de l'innommé s'ajoute chez ces poètes une problématique de l'informe, de l'indistinct et de l'imperceptible. Dans son livre **La Chute des temps**, Noël évoque la conscience qui,

tournée vers le dehors, réconciliée avec la vérité tangible du corps et dissociée de toute clôture cérébrale, se situe "au bord d'une chose immense et floue"[31] -- de l'altérité indicible (elle est tout simplement "chose"), visuellement fuyante (elle est "floue") et pourtant énorme, indéniable, que constitue pour l'être la vie enfin saisie en dehors de toute abstraction, de tout modèle cognitif pré-donné. La recherche du sens s'accompagne ainsi d'une réévaluation du monde sensoriel et nous nous intéresserons à cette association en nous reportant par exemple aux oppositons érigées par l'imagination matérielle telle que Jean-Pierre Richard en parle (lumière/obscurité, transparence/opacité, fluidité/solidité, tremblement/éruption, douceur/dureté)[32] et à celles qui relèvent du plan exotopique élaboré par Mikhaïl Bakhtine (dedans/dehors, immanence/transcendance, achèvement/inaccomplissement)[33].

Puisant dans ces ressources de la théorie critique, nous voudrions privilégier autant les préoccupations éthiques et esthétiques de chaque poète, et faire ressortir la tonalité affective, la puissance émotive de leurs écrits individuels inspirés par des valeurs et des visées hautement personnalisées. De cette façon, nous espérons élaborer une analyse aussi informée que flexible, susceptible de dépasser toute rigueur éventuelle des cadres critiques adoptés pour mieux cerner les intentions des poètes eux-mêmes -- les ambitions qui fondent le texte, la frustration qui peut

signaler son échec. Ainsi considérons-nous la tâche critique comme une tâche de collaboration, de même que ces poètes, critiques eux-mêmes, ont collaboré à leur propre critique en participant à des entretiens, à des colloques et à des interviews. Nous désirons surtout respecter l'irréductibilité de chaque oeuvre (la multiplicité de sa forme, la pluralité de son sens) et interroger le fondement individuel de chaque entreprise; explorer les liens de cette poésie avec le passé (son évolution depuis le surréalisme) et découvrir son cheminement actuel, mais sans négliger les actes puissamment volitifs et la motivation généreusement humaine qui dirigent sa force, déterminent son envergure et lui procurent son sens. En effet, nous cherchons même à occuper en partie la place que ces oeuvres réservent pour l'autre, à répondre à l'appel qu'elles font à l'autre et à initier à notre tour "le rapprochement, au cours de cette recherche, d'êtres chacun mais à sa façon en chemin"[34].

Chaque chapitre se divise plus ou moins de la même façon: une vue d'ensemble, concise et concentrée, destinée à embrasser la totalité de l'entreprise poétique en question et à y relever certaines tendances et stratégies primordiales qui ont trait au sujet qui nous intéresse; un examen sommaire des études critiques déjà élaborées; une exploration un peu plus approfondie des livres publiés à partir de 1980 et la détermination d'un choix décisif parmi ces livres en vue des analyses nettement plus détaillées qui composent la partie

principale de chaque chapitre. Quant à l'ordre des chapitres, il se justifie par notre désir de donner une juste mesure de relief aux efforts particuliers de chaque poète en séparant les entreprises souvent âpres et violentes de Dupin et de Noël pour les faire alterner avec celles, plus sereines, plus stables, mais non moins pondérées, de Bonnefoy et de Guillevic.

Procédant de cette manière, nous espérons faire valoir la diversité foncière de cette poésie, saisir son énergie multiforme tour à tour rauque et lyrique, rompue et renouvelée, et discerner en même temps, dans cette riche pluralité d'objectifs et d'optiques qu'elle organise, la tentative commune, fragile et faillible, de s'aventurer au delà de toute clôture protectrice -- celle du moi, celle des images, celle d'une nocive cérébralité et des prescriptions cognitives derrière lesquelles l'être se retranche et s'isole -- pour embrasser joyeusement l'autre qu'on devient dans le monde, qu'on devient contre ou avec, dans une unité fugace où on retrouve éternellement sa place.

NOTES

1. André Frénaud, "Machine inutile", **Il n'y a pas de paradis**, Gallimard, Paris, 1967, p.85.

2. Philippe Jaccottet, **A travers un verger**, Fata Morgana, Montpellier, 1975, p.13.

3. Yves Bonnefoy, "Dans le leurre du seuil", **Poèmes**, Gallimard, 1982, p.257-8.

4. Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique de la création verbale**, traduit par Alfreda Aucouturier, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1984.

5. Ibid., p.101.

6. Ibid., p.101.

7. Selon Bakhtine, ce qui intéresse la projection gnoséologique, "c'est la transcendance des formes de l'objet (et non du vécu) et leur unité idéale (prédonnée)", ibid., p.124.

8. Pour apprécier cette abondance relative de la production dans le cas de ces quatre poètes, voir la bibliographie à la fin de la thèse. Nous reviendrons d'ailleurs à cette multiplicité en nous penchant de plus près dans les chapitres suivants sur la succession des oeuvres publiées par chaque poète depuis 1980.

9. "La Femme armée", **Cendrier du voyage**, G.L.M., Paris, 1950, p.17.

10. **Du mouvement et de l'immobilité de Douve** (1953) dans **Poèmes**, Gallimard, Paris, 1982 (p.43-113), p.63.

11. Ibid., p.48.

12. Ibid., p.51.

13. Ibid., p.56.

14. Voir **Poèmes 1**, Flammarion, Paris, 1983 (p.29-73), p.64.

15. Ibid., p.73.

16. **Terraqué** suivi de **Exécutoire**, Gallimard, Paris, 1968, p.43.

17. Ibid., p.125.

18. Ibid., p.159.

19. **Poèmes**, p.57.

20. "Entretien avec John E. Jackson sur le surréalisme", **Entretiens sur la poésie**, La Baconnière, Neuchâtel, 1981 (p.109-128), p.122.

21. "La Violence et l'acte du regard", entretien avec Odile Quirot, **Faire part**, no. 12/13, 1989 (p.227-231), p.231.

22. Entretien avec Chawki Abdelamir, ibid. (p.32-37), p.37.

23. **Art poétique**, Gallimard, Paris, 1989, p.153.

24. Emile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale**, t.1, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966, p.260.

25. Ibid.

26. Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, dans **Poésies/Une saison en enfer/Illuminations**, Gallimard, Paris, 1973 (p.201-6), p.202.

27. Jacques Dupin, **De singes et de mouches**, Fata Morgana, Montpellier, 1983. Sans pagination.

28. Bernard Noël, **La Chute des temps**, Flammarion, Paris, 1983, p.34.

29. Voir **De la grammatologie**, Editions de Minuit, Paris, 1967.

30. Jean-Louis Chiss, Jacques Filliolet, Dominique Maingueneau, "Poétique", **Linguistique française: intitiation à la problématique structurale**, t.2, Hachette, Paris, 1978, p.114-159.

31. **La Chute des temps**, p.74.

32. Jean-Pierre Richard, **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, Paris, 1964.

33. Voir surtout la première section, "L'Auteur et le héros", **Esthétique de la création verbale**, p.25-210. Nous réserverons pour notre conclusion une considération plus détaillée des apports de Bakhtine vis-à-vis de l'ensemble final de nos analyses.

34. Yves Bonnefoy, entretiens avec Bernard Falciola, **Entretiens sur la poésie** (p.11-53), p.36-37.

I

JACQUES DUPIN

"Le tirant d'obscurité du poème/Redresse la route effacée" déclare Jacques Dupin dans **Gravir**[1]; "tant que ma parole est obscure il respire" réaffirme-t-il dans **L'Embrasure**[2], sans que nous puissions identifier avec certitude cette présence représentée par le pronom "il", entité flottante et vibrante qui s'insère dans la chaîne librement associative des je/il/elle/nous/vous. Ainsi, dès ses premiers grands textes, ce poète signale une entreprise qui s'engouffre dans le noir et en tire son souffle. Dans son premier livre, **Cendrier du voyage** (1950), il avait parlé de "l'audace et (de) la passion d'incarner [...] le pire" pour que soit conjuré et rendu respirable le mal, et que triomphe "un noir exorcisé"[3]. Trente ans plus tard, cette lutte reste toujours inachevée: le texte rompu et saccadé de **De singes et de mouches** (1983), ponctué d'un blanc lacunaire et lacérant qui afflue entre les mots, évoque "le foisonnement/d'un néant//intérieurement actif"; si le poète y respire, c'est d'une "mauvaise haleine" qu'il tire "des arrérages de la peur"[4].

Dupin a toujours désiré incorporer dans les détours et retours d'une parole agressée et mise à nu tout ce qui nous fascine, rebute et apeure à la fois. Il poursuit avec acharnement dans son écriture l'écho étouffé d'un autre âge

qui remonte dans la conscience en restant pour la plupart indéchiffrable. Il tâche de repérer les traces confuses de ce qui reste normalement en marge de la parole mais qui, une fois éclairé, s'affirme comme hantise ou obsession foncière de l'être, enracinée au plus profond de la conscience et la conditionnant à notre insu. L'obscurité dont il parle constitue une partie essentielle de la vérité que nous sommes car elle se rattache à nos origines, à la préhistoire, au battement sauvage et élémentaire dont nous sommes l'émanation distante. La creuser, c'est tenter de rejoindre et de capter l'énergie revitalisante de la source dont nous sommes le jaillissement lointain mais c'est risquer également de nous plonger dans un chaos total, dans un afflux effréné d'instincts barbares et ataviques qui, prolongeant "ce mal qui s'étire dans la longue saignée des siècles"[5], font surgir une vision de viol, de meurtre et d'inceste, la destruction et la mutilation affolées de soi et de l'autre. Depuis le début, les nuances oedipiennes s'annoncent très fortes; bien des textes vont passer de la censure à la transgression dans un fol accomplissement du désir qui implique une brutalité meurtrière; toujours seront présentes cette "monstrueuse mémoire maternelle" et "nos mains incestueuses" qui la ravaudent et la prolongent[6].

En accord avec cette double perspective de régénération et d'anéantissement, le texte, souvent pris entre l'effroi et la jubilation, devient fracture et rupture, garde à peine

parfois le fragile équilibre d'un "non-oui oscillant"[7], mais recherche toujours avec obstination la possibilité d'une transformation fondamentale de tout empêchement ou obstacle en accès abrupt. Dupin voudrait qu'un "nous" collectif, historiquement déterminé, "liasse noircie de frustrations et de torpeurs"[8], se libère d'un pesant héritage d'angoisse et de répression, que nous nous ouvrions, en prenant conscience de notre conditionnement néfaste, au vaste potentiel de ce que c'est que d'être. "Briser le réseau de nos peurs entrecroisées, monter de notre rire, de notre mort": voilà l'objectif du poète tel qu'il l'exprime dans **Dehors** (1975)[9].

C'est la langue, instrument à la fois traître et prodigieux, qui ramène le poète vers le mystère et la terreur de l'origine. Elle communique directement avec toute "une vie antérieure/Impatiente comme la houle" et permet que cette énergie primordiale "goutte à goutte, injecte son venin/Aux feuillets d'un livre" (**L'Embrasure**, p.94). Imprégnée de ce poison lourdement capiteux, la substance de la langue s'enfle de tout ce qu'elle cerne et retient d'un passé immémorial, et risque d'intoxiquer l'écrivain devenu victime des fragments empoisonnés et quasiment imputrescibles d'une affreuse préhistoire transmise par le verbe. Pourtant, bien que la langue, en se pénétrant de l'incohérence foncière d'une "préhistoire/titubante, et louche" (**De singes et de mouches**) et de l'immense dysfonctionnement que celle-ci engendre, menace d'opprimer, dans sa folie et sa férocité, celui qui

s'en sert, elle assure en même temps une délivrance éventuelle de tout ce qui entrave notre être et nos rapports multiples avec le réel.

L'enchaînement saccadé et tensionnel des mots en bribes et en sporades, aussi brisée et aussi morcelée que soit sa ligne, devient chez Dupin piège qui attire sa proie, noeud ouvert qui, serré au bon moment, entraînera l'étranglement des forces nocives qui y entrent. Dans **Gravir** le poète perçoit que ce qui était auparavant inaccessible ou à peine une sourde rumeur est devenu la "saisissable proie du vertige de la page"[10] et dans **L'Embrasure**, tout en reconnaissant le lien étroit entre le verbe et le viscéral, entre les mots et le silence de l'origine, il se demande "de quelle plume trempée/dans les menstrues de quelle monstre" procède le chemin que trace son écriture dans le présent (p.172). Dans **Dehors** il va même plus loin: il veut que le souffle effrayant du passé, langue mêlée à la sienne ("langue" prise au sens physique mais aussi en tant que système langagier qui s'articule dans les structures figées et ressassantes du mythe), soit conduit aux "anciennes histoires" et aux "bribes de fictions remémorées" qui le prolongent et, puis, que le noeud du texte qui les renferme tous se resserre "jusqu'à l'étranglement" (p.110).

La puissance osmotique d'un langage déployé en structure ouverte et accueillante, sa capacité justement comme "tirant d'obscurité", fait du texte un site de chasse et de meurtre,

de déchirement et d'embrasement, d'où vont jaillir finalement une vigueur et une fraîcheur inouïes. Décidément, Dupin ne nie pas l'aspect cauchemardesque et repoussant d'une entreprise qui exige "la torsion du pus/de la langue" (**De singes et de mouches**), "la descente oblique" dans un langage sanglant et excrémentiel (**Dehors**, p.104), mais l'attaque qu'il lance contre un langage imprégné de venin, et tendant à chaque instant vers une fixité carcérale, devient le garant pour lui d'un processus de renaissance future: comme il le constate dans **L'Embrasure**, "de ce ramas de mots détruits/Entre les ais de la mort imprenable/Naîtra la plante vulnéraire" (p.94), image qui n'est pas sans rappeler les "Aromates chasseurs" de René Char[11].

Son oeuvre poétique constitue donc un face à face acharné avec un passé enfoui dans les strates de l'inconscient, passé qui exerce toujours dans le présent une "atroce extension tentaculaire" (**Dehors**, p.30) et qui promeut une peur primitive de la mort présente dans le texte comme blessure, viol et meurtre. Le poème devient appel, défi, lutte, arrachement, s'efforçant de rompre avec cet obscur héritage dont, paradoxalement, la langue elle-même fait partie. Le poète vise à établir une écriture qui deviendrait "l'axe du renversement du réel, la puissance de dislocation qui féconde. Et relance" (**Dehors**, p.31), et tente d'éliminer un langage dégradé qui ne fait plus que charrier et renforcer nos peurs. Mais, surtout, il cherche à restituer à l'individu la

conscience lucide des pulsions vitales et infiniment mobiles qui l'animent ainsi que l'idéal d'un langage qui, dans sa souplesse et sa légèreté de chant, rejoindrait le plein dynamisme et l'effervescence sensuelle de l'être saisi comme élan.

C'est sous cet angle que nous examinerons deux livres principaux de Jacques Dupin qui témoignent de la diversité et de la flexibilité de son travail récent. Le premier, **Une apparence de soupirail**, publié en 1982[12], plonge encore dans "la sauvagerie de la langue" (p.50) mais dans l'espoir d'atteindre à un mode d'expression joyeusement allégé, sorte d'épanchement lumineux et musical dont la matérialité s'effacerait en étreignant la pulsation élémentaire de soi et de l'autre pour faire que ces deux élans deviennent un dans une "itération de l'autre à soi" (p.38) sans cesse régénérée. Le deuxième, **Les Mères**, qui a paru en 1986[13], se déchire entre deux pôles du féminin: celui de la mère-amante incestueuse qui dévore et celui d'une tendresse maternelle alliée à la largeur exubérante du cosmos. Le pluriel du titre signale en effet un foisonnement d'impressions et d'identités irréductible à une seule image décisive. L'oeuvre puise sa force à la fois dans le conflit et l'emmêlement, dans l'opposition et l'imbrication, des forces et des sensations qu'elle évoque: "Mère alpha, mère omega" (p.12), "l'arabesque malgré la cassure" (p.13), la "danse immobile" (p.16), "l'allégresse d'une agonie" (p.33), "la ronce douce-amère"

(p.35).

Ces deux livres s'ajoutent aux écrits précédents de Dupin en poussant toujours plus loin l'interrogation du verbe qui, surgissant de la nuit primordiale et de son silence énigmatique, dévoile les traces de l'origine et la venue première, donc la vérité, du corps. En fait, chez Dupin, le verbe paraît même faire partie du processus générateur qui a déclenché le premier battement de l'être, le premier écoulement de sève et de vigueur, et souvent il s'assimile à l'intime corporalité et à l'érotisme vital de l'être. "Corps vivant et corpus écrit, leur étreinte soulève le sol" déclare le poète dans **Dehors** (p.32) et plus loin dans ce même recueil il prend conscience des mots qui se forment et s'enchaînent en lui comme "un corps dans le mien que je sens tressaillir, se ramasser, s'apprêter à bondir--/se jeter DEHORS" (p.108).

Cependant le retour à l'origine par les détours d'un langage constamment surveillé et mis à l'épreuve constitue également pour lui un passage vers le non-être et vers la mort, le retour au ventre carcéral d'une mère-marâtre qui reprend et dévore: dans **Les Mères** nous voyons l'image d'un "ventre énorme, extasié" qui, au lieu de donner naissance, "expulse un torrent de sable, et la mort..." (p.23). Il s'agit, à cet égard, d'une véritable descente aux enfers où les plis ambivalents d'un langage "maculé de sperme, de sang, d'excréments" (**Dehors**, p.104) deviennent labyrinthiques et étouffent celui qui y erre. Ce n'est souvent qu'après avoir

traversé un univers peuplé de figures monstrueuses, celui même qu'engendre la figuration déroutante de l'écriture, que le poète sort victorieux, sûr du pouvoir miraculeux du verbe. "A peine a-t-il souffert, à peine a-t-il su qu'il aurait pu vivre" prétend Dupin (**Dehors** p.105): le supplice détient finalement pour lui la force d'une nécessité et, l'accompagnant, la peur qui "nous donne l'allure légère, le détachement, le regard avide" (**L'Embrasure**, p.156), jalonnerait notre chemin vers les obstacles qu'il faut franchir pour vivre au sommet de nos forces.

Tel est l'axe principal qui nous intéresse ici, axe bi-directionnel et polarisé qui, s'associant intimement à la dynamique d'un langage heurté et elliptique, oppose une plongée régressive et vertigineuse dans un noir abyssal à un mouvement joyeusement ascensionnel et lumineux vers l'avenir. La "dévoration" et la "renaissance violente" qui ont lieu dans **Cendrier du voyage**[14], l'alternance continuelle de la cime avec le gisement dans **Gravir**[15], l'acceptation dans **L'Embrasure** de "la détresse de (la) nuit pour qu'elle chemine vers son terme et son retournement"[16] et l'écriture de **Dehors** qui selon les directives du poète, "n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion"[17], s'agglomèrent tous autour de cet axe et, faisant partie de ce que Dupin nomme la double "allégresse, crève-coeur, du recommencement" (**L'Embrasure**, p.192), se prolongent, en tant que circuit obsessionnel sans cesse réactivé par la peur, dans

tous les livres postérieurs à **Dehors**, dont **Une apparence de soupirail** et **Les Mères.** Ces deux derniers se rattachent en effet à une écriture qui, depuis **Dehors**, et dans sa continuité et dans ses perpétuelles révisions, ne cesse d'arracher à l'engluement d'un langage quotidien quasiment réifié et paralysant les traces progressives d'un essor futur qui y gît toujours en puissance, inentamé, séditieux et follement libérateur.

Avant de passer à l'analyse détaillée des deux livres choisis, examinons les différentes approches critiques du texte dupinien déjà élaborées et leur rapport avec la nôtre; puis situons brièvement les deux livres en question dans l'ensemble des oeuvres récentes de Dupin afin d'établir une vue globale de cette période et de justifier notre choix.

Le dernier chapitre de **Onze études sur la poésie moderne** de Jean-Pierre Richard constitue une des premières études critiques de l'oeuvre poétique de Dupin[18]. Se concentrant sur **Cendrier du voyage** et sur **Gravir**, et se référant également aux textes de Dupin qui se penchent à leur tour sur l'oeuvre de Joan Miró et d'Alberto Giacometti[19], il éclaire bien des aspects fondamentaux de cette étape initiale de l'entreprise: la valeur de l'abrupt, le "prestige imaginaire de l'écroulé" (p.280), le lien entre les images de l'éboulement, d'une présence féminine illuminée et d'un mode d'expression poétique brusquement désentravé. Richard médite le sens de chaque

image matérielle, note sa réitération et mesure les résonances de sa portée affective. Lui perçoit l'importance de "l'univers souterrain", univers qui figure selon lui "le site conjugué de l'abolition, de l'abri cherché contre cette abolition, et d'une possible renaissance" (p.284). Plus loin il parle de "la grande alchimie souterraine" par laquelle le mot se régénère en touchant à nos racines les plus originelles, et du rapport entre cette alchimie et "l'obscurité biologique [...] d'une chair amoureuse", celle de la femme désirée qui possède toujours "une vocation bouleversante et négatrice" (p.286-8).

Voilà déjà quelques grands repères pour notre approche: en poussant ces rapports de l'image un peu plus loin, en mettant en valeur aussi la frénésie et la terreur de la lutte qui, en tant que tremblement et fracture, parcourt l'ensemble de l'oeuvre, nous avons érigé en dialectique la double face du paysage (gouffre et sommet), de la femme (dévoratrice et donatrice) et du langage (masse figée et structure aérée, trouée du vide) tels qu'en parle cette poésie. Paysage et femme, s'associant l'un à l'autre sous des formes différentes (par exemple, le monde souterrain et la mère vénéneuse[20], le champ fraîchement retourné et le corps vivant d'une femme qui s'éveille[21]), s'avèrent inséparables du langage qui génère leur figuration, deviennent même les moyens, images constamment diversifiées et opposées, par lesquels le poète exprime le double tranchant d'un langage qui enchaîne et libère, et

contribuent au cadre rigoureusement auto-réflexif et auto-critique d une oeuvre et d'une écriture qui se pensent et s'interrogent sans cesse.

A présent il n'existe que deux livres critiques entièrement consacrés à l'oeuvre poétique de Dupin: celui de Georges Raillard qui a paru en 1974 et qui fait partie de la série "Poètes d'aujourd'hui" de Seghers, et celui de Dominique Viart, **L'Ecriture seconde: la pratique poétique de Jacques Dupin**, publié en 1982[22]. Le premier constitue une lecture attentive de **Cendrier du voyage** et des autres plaquettes qui ont composé plus tard, dans leur presque totalité, les différentes sections de **Gravir** et de **L'Embrasure**. En outre, son dernier chapitre aborde les relations entre Dupin et les artistes, peintres et sculpteurs, qui l'intéressent. Raillard souligne l'"expérience extrême de dénuement et de jonction verbale" qui caractérise le texte (p.48) et explore les images du corps qui s'y rattachent: la pulsation du sang, la plaie de "l'échancrure féminine", la coupure et la suture d'une substance vivante et mobile qui rejoint le jeu saccadé d'un langage pétri de contradictions et de revirements perpétuels. Pour lui, c'est "comme si Jacques Dupin (fils de psychiatre et lecteur de Freud dès l'adolescence) [...] avait tenté de restituer au monde son premier mouvement et dire OEdipe dans la tragédie primitive, assembler la mère et la matière, la femme et le sang au delà d'une lecture où paraîtrait un Je "minuscule"" (p.63). Le poète, en se servant d'une "parole de

fragment", avance "vers un remembrement général" dans l'espace fluide du possible (p.81), s'efforçant de remodeler sans cesse les rapports multiples entre corpus et substance corporelle, parole et pénétration intime de l'autre.

Dans son étude, Dominique Viart note la consubstantialité chez Dupin de l'écriture poétique et de l'écriture critique: pour elle, ses textes critiques consacrés à d'autres artistes "se lisent comme le plus achevé des poèmes" (p.11) et sa poésie se montre "très critique, aussi bien face à son environnement que par rapport à elle-même" (p.13). Elle démontre comment Dupin retrouve "le Tragique d'une écriture qui doute et se condamne" (p.124), et comment, à l'instar du "Nouveau Roman", il dénonce les formes et les thèmes traditionnels de la poésie, et d'une façon plus générale, "la charge de pouvoir et d'institution que l'écriture transporte" (p.127). Dans son oeuvre, elle remarque la répétition, la différence et la contradiction qui deviennent autant de procédés stratégiques par lesquels il rend le corps du langage "à lui-même et à sa plus grande vacuité", laissant place alors à un "sens second" qui devrait surgir du vide (p.130).

Viart déclare que la quête du poète est d'abord une quête de l'origine, retour à l'origine et à une rupture terrible qui est même celui du meurtre. La destruction intérieure de l'écriture par elle-même serait comme l'écho d'un autre meurtre qui fait partie de l'expérience imaginaire: "Il s'agit du parricide originel qui permet de s'emparer de la

parole comme pouvoir et qui demeure comme un fond obscur de la mémoire collective" (p.36). Du côté de la mère, Viart note en plus une "sexualité régressive": "L'enfant vit avec la peur d'être réenfoncé au ventre maternel, d'y revivre son "enfance troglodyte"" (p.82). Plus loin, elle examine l'autre face de cette hantise: "L'ouverture désirée de la terre-mère, qui suppose et accomplit la transgression d'un nouvel interdit, est une ouverture métaphorique à l'écriture, exutoire des énergies amassées" (p.105). Donc, elle signale le rapport très proche pour Dupin entre l'écriture et les archétypes de l'inconscient, la forme écrite et la régénération du mythe, et perçoit indirectement, dans le cas et du parricide (violence exercée) et de l'infanticide (violence reçue), un passage à travers la mort qui permet la renaissance.

Comme Viart, nous nous intéressons à ce "sens second", trace minime et pourtant précieuse, qui affleure et s'affine à partir d'une violence meurtrière et qui, jaillie du récit du mythe porté à son paroxysme et à son éclatement, s'insurge contre la fixation d'une parole devenue circuit et obsession. Si Dupin retourne aux archétypes de la mémoire collective, ce retour constitue en même temps une révolte et une négation de la fixité et de la réitération du mythe en tant que récit: "Deuil", publié dans **Contumace**(1986) exprime le désir d'engendrer, "par le calque/d'une légende rompue", l'allégement et le mystère d'"une feuille blanche jetée/

dont les gouttes de nuit// se volatilisent..."[23].

Signalons finalement dans le domaine de la critique le choix des articles et des chapitres qui, en élaborant de multiples approches face au texte dupinien, pourvoit le lecteur de maints accès aux "signe(s) pulvérisé(s)", aux "angle(s) écartelé(s)"[24], de cette écriture profusément elliptique et tensionnelle. Robert Greene, Roger Cardinal, Pierre Chappuis, Mary Ann Caws, Brian Gill, Jean-Michel Reynard et Michael Bishop ont contourné et pénétré, chacun à sa façon, le flux d'un sens qui surgit et meurt, renaît épuré et même plus épars pour s'acheminer encore vers sa propre destruction, meurtre nécessairement réitéré en tant que fondement paradoxal de l'acte créateur[25]. De plus, ils reconnaissent tous pour la plupart l'importance de la femme en tant que figure centrale du texte[26], présence évoquée sans cesse dont la vitalité et la sensualité se rattachent à la mobilité essentielle de la forme poétique et à une gestation constamment remise en question qui exprime le désir d'un continuel dépassement de soi. Autour de la femme s'organise une vision profondément sexualisée et du réel et de la langue, et à travers la substance féminine s'opère ce que Jean-Michel Reynard nomme "la vengeance placentaire de l'être contre la rhétorique des lectures"[27], retour à la source du mal où l'inceste devient "le fer même de l'expiation"[28]. Nous verrons bien l'importance de la mère-matrice et son ambiguïté foncière dans **Les Mères.**

Telles sont en bref les lectures déjà établies qui servent de point d'appui précieux à toute nouvelle tentative d'analyser cette oeuvre avide de révolte et de rupture, ennemie de la prescription et du modèle. A nous donc également de tenir à l'écart tout modèle psychanalytique, formaliste ou autre qui réduirait ce qui est en réalité irréductible. Ne tâchons pas d'assimiler le complexe textuel aux données fixes d'un seul point de vue. Restons plutôt sensibles non seulement aux procédés de réitération et de ressassement (images, mots, modes de figuration) par lesquels Dupin cherche à piéger et à morceler la fixité des codes traditionnels tout en poussant toujours plus loin dans le domaine du non-dit, mais aussi aux contradictions, révisions, fluctuations et retournements multiples qui donnent à l'ensemble de cette oeuvre son aspect foncièrement asystématique et décousu.

Pour Dupin le geste créateur n'entraîne pas la mise en place harmonieuse d'éléments disposés en constellation. A l'opposé de Mallarmé pour qui "l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux"[29] et qui veut que les mots "s'allument de reflets réciproques"[30], Dupin désire une sorte de réciproque annulation qui, selon le processus qu'il perçoit chez Giacometti, ferait place à la venue de l'autre (présence vitale, force régénérée, rencontre amoureuse) dans les fentes et les cassures des brèches ouvertes. Pour lui comme pour Giacometti, l'acte

créateur, sévère et rigoureux, consiste à "ajouter à chaque trait le suivant, qui le détruit, pour obtenir de leur unanime annulation le seul surgissement du visage de l'autre"[31]. Avant tout positif précède un négatif à vaincre -- le resserrement frénétique du bourreau et de la victime dans le même noeud asphyxiant, un combat féroce capable "de renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable"[32]. La symétrie, l'unité et la progression cèdent au vertige, au déchiquetage et au bafouillage, mais ce dérèglement du verbe et ce dépouillement de la forme mènent à l'instauration d'une nouvelle souplesse du langage et, de pair avec la jonction hésitante et saccadée établie, permet finalement la vision d'un contact intime avec tout ce qui reste en germe en soi, et qui appelle et devine la proximité mystérieuse de l'autre comme complément absolument nécessaire à la totalité de soi[33].

Ainsi, dans notre analyse des deux livres en question, nous examinerons sur le plan formel les procédés stylistiques destinés à renverser les modes traditionnels du récit et sa propagation du mythe, mythe devenu idéologie néfaste portée par une écriture "indissociable de la société d'oppression, dont elle est l'otage et l'ornement"[34]. A cet égard, nous avons déjà affirmé dans l'introduction l'importance, comme base de notre approche, des théories du structuralisme et de la déconstruction, deux mouvements critiques qui diffèrent radicalement, le premier qui repère les structures d'un

ensemble littéraire et qui les décrit par rapport à une grammaire des formes et de leur syntaxe, le deuxième qui rejette toute arché-structure pour relever les apories et l'incohérence de tout complexe textuel. Ces deux mouvements correspondraient au travail même du poète qui cherche à établir des repères verbaux autant qu'il veut briser tout leurre, toute symétrie factice du texte.

Sur le plan sémantique, nous considérerons l'approche métaphorique de Dupin vis-à-vis d'une auto-critique du travail en cours et d'une réflexion sur le pouvoir et les buts de l'écriture. Comme nous l'avons déjà remarqué, la femme tient une place centrale dans son oeuvre et son image se rattache tour à tour à des facettes différentes du mythe féminin; sans nous plonger trop loin dans les données contestables de l'approche psychanalytique, nous essaierons d'approfondir la pluralité des sens contradictoires qui s'attache à l'image de la femme, cette Autre indissociable de la sorcellerie de la langue et du réel, évoquée chez Dupin comme matrice primordiale et force directrice suprême.

Enfin, nous tâcherons surtout de rassembler forme et signification dans une analyse qui ne cherche aucunement à réduire et à expliquer le texte selon un modèle donné, mais qui considérera plutôt la multiplicité et la diversification d'un ensemble qui embrasse à la fois la transparence et l'opacité, le lisible et l'illisible, le sens et le non-sens, sans jamais s'offrir un repos, sans jamais refréner la fureur

de son élan.

Depuis **Dehors**, Jacques Dupin ne cesse de pousser toujours plus loin son interrogation des mots ainsi que sa poursuite acharnée de tout ce à quoi touchent les mots. Alors que **L'Eboulement** (1977)[35] et **L'Espace autrement dit** (1982) témoignent d'une entreprise qui ne se cantonne pas dans le seul domaine de la poésie, cinq livres principaux publiés entre 1981 et 1986 attestent que Dupin est surtout poète et que la poésie, ses impasses et son défi, dominent toute autre préoccupation chez cet écrivain. En effet, chacun de ces livres diffère radicalement de celui qui le précède, réorganise à sa façon forme et fond, et s'ajoute ainsi à un ensemble tissé de heurts et de contradictions, axé sur l'énigme de son propre inachèvement. Chaque fois, il est question d'une nouvelle tentative de recherche et d'élucidation qui affronte, souvent avec malaise, le double tranchant de la langue: ce qu'elle pourrait faire surgir miraculeusement à l'avenir et ce qu'elle empêche ou entrave à présent. Chaque fois, les possibilités et les bornes oppressives de la langue demeurent inconciliables et exigent un re-commencement, une réévaluation assidue des termes de l'opposition perçue. Il n'y a pas de fin, seulement la reprise et la révision d'une même problématique, des mêmes enjeux.

Dès son titre, **De nul lieu et du Japon** (1981)[36] signale

l'opposition de l'absence et de la présence: l'absence qu'incorpore le jeu perfide des mots, le "blanc", le "vide", la "cassure", le "rien", et les sites, les formes, les sons du monde oriental que tâche d'évoquer le texte. Pourtant cette opposition est en quelque sorte neutralisée, sinon inversée, du fait que chaque lacune, chaque fuite ou glissement du sens, reste à creuser comme source et accès, et que les scènes, les rites japonais évoqués, se montrent fragmentaires, elliptiques et ambigus, moins réalité que rêve qui risque de se dissiper à chaque instant. "Le vide est plénitude et la fleur/haillons de la mort légère" prétend le poète pour souligner les dimensions tangibles de l'absence qui empiète sur tout ce qui est, y compris les mots, et l'instabilité de la présence qui tend constamment vers son propre effacement. Partout c'est la mort qui semble triompher, qui s'infiltre furtivement à travers lignes, formes et mouvements, minant l'intégrité de chaque chose et l'affirmation que devrait constituer chaque acte: le potier ne tourne que "l'instant différé de sa mort", un ver file peu de soie "seul/comme s'il allait mourir", les "jardins du Prince", malgré leur volonté d'ordre et d'harmonie, se transforment en "jardins/du Vide", et d'autres images, plus irréelles, plus fantasmatiques, comme celles du caillot de sang, du singe et des typhons, renvoient au "théâtre de becs et griffes" fondé par le seul jeu de l'écriture qui, souvent, ne fait que renforcer le sentiment persistant de vacuité et

d'impuissance. Le réel rejoint l'imaginaire, le verbe aggrave les hantises de l'être et porte toute crainte à son paroxysme.

Cependant, le poète demeure également sensible à tout ce qui pourrait apaiser son tourment, même si cette consolation n'est que passagère. Dans ce livre, il paraît priser surtout ce qui ne s'offre que provisoirement à la perception, ce qui affleure momentanément mais qui risque de s'éteindre aussitôt. Le texte semble se situer à l'orée d'un domaine d'extinction et d'inconscience, étant constamment ballotté entre le "savoir" et le "non-savoir", l'affirmation que génère le dynamisme de toute forme vivante et la négation brutale qu'apporte l'intransigeance de la mort. C'est "le vacillement d'une bougie" qui fascine, lumière fragile à la frontière d'une obscurité totale, espoir qui persiste malgré la possibilité de la défaite. En ce qui concerne l'image de la femme, c'est "l'infime secousse d'un seul/de (ses) cheveux" qui rassure, mouvement presque imperceptible, d'une durée négligeable, mais qui révèle une énergie en puissance, des forces secrètes qui pourraient sourdre à chaque instant. Ailleurs pourtant, le déséquilibre entre vie et mort est plus évident: si le poète évoque la sensualité du bain japonais, le mystère de l'écran de papier protecteur, des murmures et du parfum, c'est pour juxtaposer cette scène intime à "la mort/volontaire d'un étudiant", opposition déroutante qui contraste deux rites humains, l'un qui célèbre la vie, l'autre qui la réfute définitivement.

Le texte s'établit en conséquence entre l'apparition et la disparition de différents phénomènes, saisit la valeur de tout ce qui, précieux, ne dure pas, et sonde le mystère de cette fugacité. "Parfaire/dans le geste d'encre// l'instabilité de l'éclair/indéfiniment maîtrisé": voilà l'ambition de l'écrivain qui veut puiser dans l'intensité d'une énergie fulgurante la saveur même de la source, fond obscur d'où procède toute pulsion vitale. C'est l'absence qui domine, le blanc, mais Dupin y guette constamment de brusques éruptions de vigueur, frissons et séismes qui, portés par les mots, fracturent le silence et ponctuent le vide. L'écriture s'érige en instrument de récupération, se penche sur la fuite inexorable des êtres et des choses, et tente d'extraire de certains moments de vitalité vite éteinte, et pourtant puissamment ressentie, les indices d'une matrice commune, d'un gisement encore intact auquel pourraient toucher finalement les mots dans un acte de restitution et de régénération universelles.

De nul lieu et du Japon finit par souligner, dans une écriture lacunaire qui privilégie trois substantifs, tout ce qui reste à approfondir et à vaincre: "Rien que//la question le nombre//la terreur". Ce "rien" signale l'extrême dépouillement de l'écriture qui, loin d'arriver à un terme satisfaisant, admet la nécessité d'un recommencement/continuation de la quête: la réitération de la question autrement pensée et formulée pour qu'elle soit

enfin résoluble, la tentative renouvelée de scander et d'harmoniser les pulsions de l'être et le battement du verbe, le besoin d'une expulsion décisive des craintes qui tyrannisent l'être. Sans d'autres efforts de re-figuration et de résistance, "question", "nombre" et "terreur" seraient privés de toute élucidation et continueraient à peser sur la conscience comme autant de limites infranchissables. Donc, tour à tour **Une apparence de soupirail** (1982) cherchera à saisir l'idéal, **De singes et de mouches** (1983) optera plutôt pour une plongée régressive dans la préhistoire, **Les Mères** (1986) s'établira entre ces deux mouvements d'élévation et de descente, et **Contumace** (1986) rassemblera des textes plus déréglés, plus décousus et tensionnels que jamais. Dupin veut embrasser tous les aspects du négatif et du positif, tous les points de rencontre et tous les heurts que génère la parole selon son rapprochement/éloignement du réel, sa promesse de regain et sa menace d'extinction. Rien ne s'avère fixe, toute approche est à tenter.

Tandis qu'**Une apparence de soupirail** repousse un héritage néfaste qui touche jusqu'au fonctionnement de la langue et que le poète y aspire à "écrire **sans les mots**, comme si je naissais" (p.22), à découvrir un langage sans délimitation qui rejoint et réactive le souffle vital de l'origine, **De singes et de mouches** met en valeur l'alourdissement oppressif de l'écriture transformée en dissonance et discorde, qui fait remonter "l'inférieur clapotis//de la mort". Dans ce dernier

texte, une sorte de fureur ulcérée tourne en ridicule tout emploi des mots, n'y voit qu'un jeu grotesque de forces insensées, et promeut un point de vue ouvertement scatologique en ce qui concerne l'individu et sa capacité d'articulation. Toute expression devient grimace. L'extériorisation que permet "le jeu de l'anus et de la langue" semble une, indifférenciable, de sorte que là où le poète avait voulu saisir musicalité et transparence, il ne voit plus que les guenilles excrémentielles et la pourriture rebutante d'une langue qui dépérit. Parfois il semble que le poète va sombrer complètement dans la déraison que provoque sa terreur de la mort et pourtant il persiste à lutter contre la matérialité asphyxiante de la langue, à faire gicler la peur pour qu'elle puisse être finalement maîtrisée et conjurée dans un langage lui-même pulvérisé et partiellement dissous. C'est **Les Mères** qui reprend ce combat en rééquilibrant les tensions qui subsistent entre le passé et le futur, l'origine et le terme, tensions que paraît charrier et exacerber la langue.

Quant à **Contumace**, publié chez P.O.L. après avoir essuyé le refus inattendu de Gallimard à cause de sa prétendue "illisibilité"[37], il se compose de six textes principaux dont le deuxième, "Ballast", a déjà paru en 1976[38]. Ces divisions clairement établies du recueil contrastent avec les livres précédents qui peuvent être lus chacun comme un ensemble de micro-textes indissociables les uns des autres, comme une multitude de fragments juxtaposés, avec la seule

interruption/éruption du blanc et les marges de silence que cette aération impose. **Contumace** n'offre pas le même degré de continuité ou de cohésion. Par exemple "Bleu et sans nom" diffère radicalement de "La Double Jarre" qui le précède: ce dernier procède par saccades ou spasmes organisés en une sorte de pulsation irrégulière tandis que "Bleu et sans nom" détient l'exubérance et la fluidité d'une parole qui emmêle à volonté actions, sensations et images dans une forme plus expansive, pétrie de toutes sortes de résonances et de répercussions verbales (empilement et prolifération des substantifs, des adjectifs et des verbes, reprises et répétitions, anaphores et ruptures qui alternent sans cesse). "La Double Jarre" met l'accent sur l'effilement et la dénudation du complexe textuel qui se disperse pour ne laisser qu'une "anti-frondaison d'images" (p.83); "Bleu et sans nom" encourage au contraire les multiples irruptions et redressements d'une parole revitalisée qui, à la fois écroulement chaotique et remontée jubilante, "s'écrit, en avant de nous et de soi, pulvérisant/la trajectoire qui l'occulte" (p.102).

Il s'agit donc d'un recueil qui réunit toutes les tendances des écrits précédents, folie et lucidité, subversion et reconstruction, mais à la différence que sa forme semble même plus elliptique, plus diversifiée et, ainsi, peut-être plus difficilement accessible, que celle de ces derniers. Partout, coupures et fêlures dominent -- l'éclatement de la phrase, l'effritement du vers, la réduction de l'image à un

élément minime, en quelque sorte ponctuel, qui se juxtapose à d'autres images sans qu'elles s'éclairent forcément les unes les autres. Dans "Ballast" Dupin prétend que "l'unité de chaque séquence est la dent pourrie/de la mort, en chaque bouche" (p.33): **Contumace** tente d'extirper violemment cette fixité, ce resserrement du langage en noyau clos, pour y substituer une écriture provisoire, sans cesse en voie de devenir autre. L'absence de liaison, de lien, la fréquence de l'ellipse et de la parataxe, le morcellement et l'éparpillement de la chaîne syntagmatique, contribuent tous à une certaine indécidabilité, à un flottement du sens qui n'est plus asservi ni au déploiement uniforme de la ligne ni aux contraintes de la ponctuation, et qui résiste à toute interprétation univoque, aux "catégories, transits, pivots" (p.34) d'une lecture propagandiste et institutionnelle. Le poète ne chante plus que "bribes", "bavures" et "bourrasques" (p.68), attaque le "code cadavérique" (p.61) qu'est devenue la langue et avoue le vide, le supplice, qu'engendre pour lui l'acte d'écrire, tout en essayant de s'en délivrer.

En choisissant **Une apparence de soupirail** et **Les Mères** comme objets principaux de notre étude de l'oeuvre dupinienne, nous entrons au coeur de la lutte qu'établit cette entreprise audacieuse. Il est clair que ces deux livres ne constituent qu'un choix parmi d'autres mais ils nous permettront, dans leur totalité, d'accéder à la problématique d'une écriture qui aspire à tout ce qu'elle n'est pas encore, qui s'insurge

contre ses propres carences, se penche à la fois sur son fonctionnement interne et sur tous les éléments externes qui aident à déterminer ce fonctionnement.

Dans ses derniers livres, Dupin semble interroger avec angoisse l'absence qui pèse sur les mots, ce dont témoignent les titres: le "nul lieu", le refus de présence qu'implique tout acte de "contumace", le caractère douteux, même illusoire de l'"apparence". Néanmoins il subsiste en même temps l'intuition de toutes sortes de filières et d'ouvertures qui, une fois décelées dans l'épaisseur et l'opacité de la langue, pourraient nous conduire hors de l'obscurité qu'est devenue notre condition, vers une illumination triomphante et un remuememt actif de tout ce qui gît en nous à l'état de germe. **Une apparence de soupirail** et **Les Mères** incarnent les méandres de cette quête: voulant absoudre les tares d'un héritage immémorial et recouvrer à l'avenir toute la pureté de la source, ils réunissent, chacun à sa façon, les tendances les plus opposées, les tensions les plus aiguës, d'une oeuvre qui s'avère tantôt cruelle tantôt exubérante, qui provoque la contradiction comme moyen de rupture et de révélation, et privilégie la femme comme image ambiguë du mystère/malignité à affronter lors d'une saisie de l'origine. S'achoppant continuellement aux impasses multiples que soulève un langage réifié et corrompu, s'évertuant malgré tout à faire jaillir la vitalité emmurée des mots, ces deux livres seront pour nous une mesure de l'envergure de cette poésie hautement ambitieuse

-- de sa discordance comme acte de rude négation et de sa jubilation comme geste d'affirmation suprême.

UNE APPARENCE DE SOUPIRAIL

Une apparence de soupirail prend son origine comme titre dans une phrase d'"Enfance", texte qui fait partie des **Illuminations** de Rimbaud[39]. Divisé en cinq sections, "Enfance" évoque un monde à jamais perdu, monde jadis le domaine d'êtres fabuleux qui vivaient en parfaite communion avec la nature, mais souillé irrémédiablement, dans le présent qu'établit le texte, du fléau de la civilisation. Au "clair déluge qui sourd des prés" a succédé la "ville monstrueuse". De même, "azur et verdure insolents" ont fait place à "la boue [...] rouge ou noire", à une "nuit sans fin". En conséquence, le poète décide de se retirer dans un "salon souterrain", monde sépulcral "très loin sous terre" qui se dissocie de la déchéance de la surface et n'en laisse pénétrer aucune rumeur. Le "je" devient "maître du silence" et pourtant, aussi renfermé et aussi isolé que soit son "tombeau", la question qui termine le texte suggère la possibilité d'une ouverture lumineuse capable de supplanter le noir tombal qui l'entoure: "Pourquoi une apparence de soupirail blêmirait-elle au coin de la voûte?"

Il est vrai que cette question, employant le conditionnel et jouant sur le virtuel, est loin de signaler le terme d'un parti pris d'exil: il n'y a aucune raison pour laquelle cet accès devrait exister, l'"apparence" pourrait être entièrement

mensongère, et le verbe "blêmir" n'exprime que ce qui est à peine distinct de l'obscurité, encore sans intensité et sans définition. Néanmoins, l'acte même de poser cette question et le doute qu'il soulève à la fin du texte sont en eux-mêmes significatifs: Rimbaud paraît arrêter en un dernier moment d'incertitude le cours inexorable d'un processus de déperdition et de dégradation dont l'avance, saisie par le biais de l'anaphore qui règle l'uniformité plus ou moins sombre des deux sections précédentes ("Il y a...", "Je suis..."), semble annoncer "la fin du monde". A l'évidence écrasante d'un monde déchu le poète oppose les traces minimes d'un rachat éventuel. Dans l'espace restreint de sa cellule souterraine qui est creusée dans "l'épaisseur du globe", "à une distance énorme" de l'avilissement que représente la "ville monstrueuse", le "je" rêve de "gouffres d'azur" et de "puits de feu" qui demeurent peut-être inexploités au-dessous de l'écorce terrestre, ressources secrètes dont l'"apparence" en question pourrait être l'émanation précieuse.

Le livre de Dupin évoque lui aussi une descente dans le noir, une "incursion réitérée dans la mort" (p.47) mais, en même temps, une recherche de la source, de la lumière qui pourrait survenir en tant qu'"éclair" (p.50) ou "déchirure" (p.47). Cette exploration du noir constitue d'une part une tentative de reconquérir la vitalité décroissante du réel en s'accrochant à tout ce qui, confus ou indéchiffrable, remonte, à l'aide des mots, du fond de cette obscurité que composent

l'inconscient et l'oubli, et d'autre part un effort pour sonder "la sauvagerie de la langue" (p.50) qui, force à la fois mystérieuse et effroyable, pourrait détenir en elle-même, dans les plis ambigus de sa propre substance, le secret de la source. Le langage devient autant objet qu'instrument de l'analyse en cours. Il aide à découvrir le battement intime de l'être et des choses mais il maintient également ses propres rythmes, un jeu à part qui ne se réduit pas à une simple codification du réel puisqu'il possède une certaine autonomie par rapport à tout ce qu'il capte et étale. Cependant, que ce soit la dynamique interne des mots ou une vue plus large du réel qui soit en question, Dupin caractérise cette double recherche comme accès abrupt et plongée obscure dans un domaine de demi-nuances, de sous-entendus et de réticences qui prolongent l'"apparence", le "silence" et le doute rimbaldiens.

Dans "Enfance", Rimbaud spécifie que le refuge du "je" consiste en un "tombeau [...] très loin sous terre", que, vivant, le poète rejoint le royaume des morts et vit ainsi en quelque sorte la mort, le silence. La citation que Dupin choisit comme épigraphe de son livre est de Rousseau et elle renforce cette notion de la mort vécue: "Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort". Jacques Derrida a déjà commenté cette déclaration. Selon lui, l'acte d'écrire qui s'oppose à l'immédiateté de la parole proférée directement par

l'individu, serait pour Rousseau "le plus grand sacrifice visant à la plus grande réappropriation symbolique de la présence", un effacement de la présence du locuteur pour que se révèle "l'idéalité de la vérité et de la valeur" de cette présence[40]. Il s'agit donc de "la mort par l'écriture": comme Derrida le note, Rousseau parle lui-même de la décision "d'écrire et de me cacher" car, présent, "on n'aurait jamais su ce que je valais". Jacques Dupin lui aussi a toujours considéré l'écriture comme instrument ambigu d'abolition et de restitution mais à la différence de Rousseau, son entreprise rejette tout mobile égocentrique, tout projet centré sur la reconstitution intégrale du moi.

Alors que dans **Les Confessions** Rousseau désire se montrer à son avantage, ne se dérobe que pour mieux se présenter et se faire valoir dans le déploiement d'un style et d'une expression soigneusement pondérés, Dupin admet, depuis le début, le caractère inéluctablement "sordide, foudroyant"[41] de l'acte poétique dont la violence foncière fait souffrir le poète, "le consume sans le grandir"[42] et le dépasse idéalement au bénéfice de la collectivité qui en tire souffle et vie[43]. Dans **Une apparence de soupirail**, le "je" ne constitue qu'un pronom parmi d'autres, alterne avec "il", "tu", "nous", "elle", "leurs" sans que l'identité de ces derniers se précise. Un tel emploi du pronom semble renvoyer à un emmêlement confus de forces qui agissent sur l'être, subjuguent et libèrent tour à tour tout ce que représente le

"je", et contribuent même à une sorte de désagrégation de la subjectivité en passe de rejoindre son autre et de s'y effacer partiellement. Cette indétermination fait partie ainsi d'un tiraillement constant entre des entités différentes qui refusent de se délimiter, se recouvrant et se séparant sans cesse, et qui tendent par là même à rompre les démarcations du moi, à attaquer l'intégrité du "je". Parfois le poète s'accroche à "l'instinct de conservation" (p.10), voulant résister à tout ce qui porte sa destruction, mais plus souvent tout ce qu'il peut faire, c'est éprouver "la lucidité d'avant l'immersion" (p.36), aspirer à une mesure d'élucidation passagère avant de succomber au sommeil, à l'inconscience, à la mort. Pour Dupin cette "immersion" qui a lieu au sein du jeu textuel s'avère ambiguë, effroyable, car en même temps qu'elle pourrait entraîner l'émancipation de l'individu qui s'échappe en quelque sorte pour embrasser la vitalité et la variété de tout ce qui n'est pas lui, elle nécessite une douloureuse dépossession de soi, un passage viscéral à travers la mort et ses manifestations les plus atroces.

Le texte d'**Une apparence de soupirail** consiste en fragments compacts centrés sur le blanc de chaque page, fragments qui refusent de se disposer en déroulement progressif, noyaux minimes que cernent des marges de silence. Le livre se compose en tout de quatre-vingt-dix micro-textes pareils dont quarante-sept se terminent en points de suspension. Cette fréquence des points de suspension, dont

l'emploi ne se limite pas à la fin de chaque morceau mais crée également des ruptures internes, marque l'inachèvement d'une parole qui demeure discontinue, qui ne se relance que pour se heurter encore au silence. En outre, le point (simple) ne marque plus la seule séparation des phrases mais divise souvent le syntagme en unités minimales qui pourraient soit s'ajouter les unes aux autres en opérant un continuel déplacement et reprise du sens ("Dans la ville. Une ville. Autre. Claire" (p.46);"Lui. Un autre. L'autre. Dans la décrispation de la mort reconnue, dévisagée..." (p.69)) soit se juxtaposer en privilégiant coupure et cassure ("Nudité au fond du ravin. Quelques mots dégrafés dans la chaleur. Nuit oscillante", p. 68). Chaque noyau regroupe ainsi les bribes d'une parole morcelée et disjointe, resserre des unites verbales dont les points de suture se sont partiellement dissous et que le lecteur doit tâcher de recomposer. Quant au rapiècement de l'ensemble de ces textes, Dupin semble le déconseiller implicitement comme fausse manoeuvre qui irait à l'encontre du sens même de l'oeuvre car, pour lui, il s'agit de travailler sans cesse "au ras, au nu, de la ligne de fracture" (p.69) et de briser plutôt que de ressouder la linéarité de la chaîne syntagmatique pour que puisse en jaillir une énergie enfin descellée et délivrée, l'"apparence" finalement palpée et reconnue comme présence.

"Déchirure", "brisure", "cassure", "gouffre", "abîme", "vide": le texte incorpore tout un lexique de l'écroulement

et de l'absence que complètent le fractionnement et la juxtaposition de ses éléments formels. L'écriture se transforme en tâtonnement hésitant et approximatif qui interroge silence et obscurité dans l'espoir d'atteindre à une brusque éruption de vigueur, à l'évidence accueillante et tout à fait accessible de l'autre, resplendissante puisque relevant d'un état premier de l'être. C'est le vague, le confus, qui domine pourtant. Le poète poursuit tout ce qui s'affirme à peine: "écho", "ville tremblante", "ligne fluctuante", "tressaillement", "scintillement". Il fouille "débris" et "décombres" pour découvrir ce qui gît en-dessous, quasiment oblitéré mais néanmoins susceptible d'opérer un retour triomphant. Cette quête, comme nous l'avons déjà remarqué, implique une double interrogation dont les deux plans s'avèrent finalement inséparables. Il est question d'explorer par le biais des mots un passé immémorial et tout ce que l'être en retient consciemment et inconsciemment, y compris ses craintes et ses hantises les plus ancrées, tout ceci en vue d'une véritable résurrection de l'humanité qui pourrait retrouver à l'avenir la vitalité qu'elle a perdue dans le temps. Mais il s'agit également de réfléchir sur la langue qui constitue l'instrument de ce processus rédempteur et de construire un texte rigoureusement auto-critique qui se dissèque en se penchant autant sur les modes de sa propre discursivité que sur les divers aspects du réel qu'il englobe.

Ainsi, s'intéressant à un passé primordial enfoui dans l'inconscient d'où nous tirons nos origines, **Une apparence de soupirail** examine autant sa propre textualité qui, elle, façonne les moindres résonances et répercussions d'un pesant héritage ancestral issu de ce passé. Son titre et son épigraphe font déjà partie de cet héritage, reprenant par le biais de l'intertextualité des perspectives précédentes qui impliquent, chacune à sa façon, toute une problématique de l'effacement, de l'absence, de la mort. Cependant tout en s'appropriant certains modes de perception et de représentation de ses prédécesseurs, Dupin s'astreint à rompre avec les traditions littéraires du passé et à pousser jusqu'au paroxysme l'immense "dérèglement" qu'a revendiqué Rimbaud, le dangereux "supplément" qu'a mis en place Rousseau[44]. Comme ces derniers, lui tentera de remonter "aux premières traces de (son) être sensible"[45], d'écrire "silences", "nuits", "vertiges"[46], mais sans cette confiance qui a soutenu l'expérimentation majestueuse des **Illuminations**, ni cette conviction d'avoir "dit la vérité" qui anime **Les Confessions**[47]. Toujours chez Dupin la parole est à refaire, l'idéal est à repenser, et c'est à ce côté manifestement provisoire et incertain du livre que nous resterons attentifs. Tandis que Rousseau n'hésite pas à "employer quelque ornement indifférent [...] pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire"[48], Dupin exploite l'oubli, creuse ce même vide, et dépouille l'écriture de tout prestige décoratif. Quant à

Rimbaud, là où il prévoit par exemple un "nous" collectif sur le point d'entrer "aux splendides villes", destination finalement affirmée[49], Dupin évoque une ville à "prendre", à "recommencer", à "détruire", site tremblant d'une continuelle abolition/reconstruction qui n'admet qu'un "tu" féminin puisque le "je" sera "mort" (p.46). Le poète ne ressaisit que pour rompre, ne renoue avec le passé que pour l'étirer et le dissoudre dans le fil discontinu de son écriture. La réitération, retracement toujours perfectible et toujours autre quoiqu'il s'agisse de viser sans cesse le même but, s'impose comme seul moyen de disloquer la fixité de la langue, de pénétrer son opacité et de désamorcer peu à peu la terreur et le vertige que soulève le jeu traître des mots.

Commençons par ce premier plan que nous avons mis en évidence ci-haut, celui même que les mots tâchent de cerner confusément à leur intersection avec le réel.

A bien des égards, la décision d'écrire signifie pour Dupin la nécessité d'affronter la perspective de sa propre mort par le biais des diverses représentations que permet le texte. Entrer dans le domaine langagier, c'est pour lui s'aventurer même dans le royaume des morts[50], fouiller l'inconscient dans le but de libérer le flux d'images et de hantises que nous ont légué nos ancêtres primordiaux. Dans **Les Mères**, Dupin parle d'entrer "dans la mâchoire crayeuse de ma langue-mort" (p.43), image de dévoration et de dévastation

mais que l'adjectif "ma" rend moins oppressive en signalant une sorte de retour à soi-même et un acte délibéré, bien que bouleversant, d'auto-possession. Connaître la mort et son affliction redonne la force de vivre et met fin à toute aliénation en nous faisant prendre conscience de notre condition, de ses possibilités autant que de ses limites. De même, dans **Une apparence de soupirail** Dupin décrit "l'autre", le moi devenu un autre qui s'appartient maintenant à force d'avoir fait face à la menace d'abolition et d'extinction qui le terrorise, et cet "autre" qui, "claudiquant, étincelant, sur le sentier du retour", porte encore les marques de son combat, peut admettre à présent "la décrispation de la mort reconnue, dévisagée..." (p.69), c'est-à-dire la mort démythifiée et saisie pour ce qu'elle est, comme partie intégrante de notre existence et de notre état d'"être".

Comment atteindre ce degré de résolution? Selon Dupin, c'est "par le **tu** de la langue et le jeu de la déception" (ibid.). Ecrire permet un dialogue, l'élaboration instinctive d'un "tu" (et de ses suivants) qui, projection du désir et épanchement de l'imaginaire, supplée à tout ce que le "je" ressent péniblement comme manque. En même temps le poète avoue qu'il s'agit d'une "déception" car ce "tu" demeure absent, signe dont le sens découle premièrement du seul jeu de la langue et non du besoin urgent d'un contact intime avec l'autre. Néanmoins ce "tu" et le jeu qui en résulte provoquent toutes sortes de dédoublements et de déplacements

par où le "je" peut passer pour se ressaisir dans toute son altérité et, surtout, dans cette altérité foncière que constitue la mort. Parfois ce "tu" sera le moyen par lequel le "je" s'interroge et se pense; plus souvent ce pronom se référera à une présence féminine qui répond aux pulsions obscures et contradictoires du poète tout en l'entraînant dans l'ambiguïté d'une "nuit oscillante" (p.68), noir tantôt horreur (abîme et ravin) tantôt délice (chaleur d'une "nuit d'été" qui invite à l'amour).

Avant de s'affirmer comme maître de soi-même, il est donc nécessaire que le poète se perde en quelque sorte dans la dérive des pronoms qui caractérise le texte. Cette désagrégation du moi qui rejoint son autre se rattache à une montée progressive du sommeil et de l'oubli, de sorte que le monde extérieur se retire pour ne laisser que les images ombreuses et flottantes d'une activité psychique librement associative, activité juste en marge d'un état d'inconscience complète et qui mesure vide et absence comme annonces du non-être. "L'eau ruisselle, je m'endors. Notre incursion réitérée dans la mort" déclare Dupin (p.47): cette eau qui paraît évoquer la source s'associe en même temps à un processus d'immersion et d'effacement qui relève de la mort, mais il est intéressant de noter que, une fois sombré dans cet état, le 'je' se transforme en "nous", pluriel qui signale la rencontre et la fusion avec l'autre. "Je dors. Je suis vivant. Prêt à fondre" prétend le poète ailleurs (p.25) et

encore: "Je dors, avec le hoquet de l'ivrogne, dans l'infini des fenêtres" (p.28). Le sommeil s'avère capable de rompre les démarcations du moi et, en conséquence, provoque une sorte d'expansion triomphante, fait que l'être se libère de toute contrainte temporelle ou spatiale en s'effaçant comme entité discrète. Mais abdiquer cette cohésion du moi, c'est risquer également de succomber à l'empire omniprésent de la mort, au sommeil devenu syncope et chute fatale, d'où la nécessité d'exercer comme contre-mesure une certaine vigilance.

Le trente-troisième texte du livre souligne ce danger. La joie de l'acte de "fondre" doit brusquement s'éteindre si, à l'opposé d'un sentiment d'aération et d'allégement, cette dissolution se traduit par une dégénérescence progressive de l'être sur un plan purement physique qui semble exclure tout élément de libération ou d'effervescence spirituelle:

> L'argile crevassée, les sanies, les soubresauts, les yeux crevés, le sang pourri, la terreur, d'où jaillissent quelques rares éclairs de chaleur... (p.41)

Ici, ce sont la pourriture et la putridité qui dominent, non la possibilité d'une communion intime et éthérée avec l'autre. L'être, douloureusement ancré dans le monde matériel, se trouve en effet de nouveau approprié par la matière, se transformant en masse insensible et avilie. Le poète, lors de cette vision cauchemardesque et de la terreur qu'elle suscite, ne peut s'accrocher qu'à "quelques rares éclairs", fulgurance clignotante, capable de passer inaperçue

faute d'une surveillance soutenue. Cependant, aussi minime et instantanée que soit cette énergie de l'éclair, elle semble révéler à celui qui la découvre la source d'un immense potentiel, à même de compenser amplement la dégradation hideuse qui fait partie de tout destin humain. L'évidence de cette inévitable déchéance qui attend l'être est à bien des égards insupportable mais, pour le poète, aussi menaçant que soit notre asservissement à la décomposition et aux miasmes effroyables de la matière en général, il n'en reste pas moins que notre essence s'allie à d'autres forces pour la plupart mystérieuses -- forces dont l'éclair pourrait être l'émissaire énigmatique et, par là même, le signe éventuel de notre rachat.

Par la suite, céder au sommeil et à l'oubli doit entraîner paradoxalement le refus de se laisser emporter tout à fait, la tentative difficile de rester partiellement éveillé à l'intérieur même de son propre sommeil et d'explorer activement les domaines les plus repliés de la conscience auxquels seul le sommeil donne accès -- tâche impossible peut-être mais que l'écriture, instigatrice de cette espèce de sommeil actif, peut encourager énormément. "J'écris pour enfouir mon or,/Pour fermer tes yeux" affirme Dupin dans **Gravir** (p.47) mais ce passage vers l'intérieur de soi, loin de provoquer le repos, donne sur un monde viscéral dont les révélations sont fréquemment insoupçonnées et déroutantes. Dans **Une apparence de soupirail**, le poète parle

de la nécessité, "même mort" ("mort" ici dans le sens où il se détache de sa propre substance pour la mieux cerner), de "rester à l'écoute. Rester inhumain. A l'extérieur de la voix. Comme la bogue d'une châtaigne" (p.58). Se glisser objectivement dans sa propre conscience, n'interrompre aucunement cette activité psychique mais rester à part comme observateur attentif aux moindres aberrations qui en remontent, observateur "inhumain" puisque inébranlable quoi qu'il advienne, voilà le degré de discipline auquel le poète s'efforce, discipline d'autant plus rigoureuse qu'elle semble garante de l'ultime libération de l'être.

S'endormir serait donc cet acte de pénétrer dans sa propre conscience et de faire face aux forces primordiales qui la travaillent, celles, néfastes, de la mort ainsi que celles, non moins énigmatiques, qui procèdent de la fécondité de la source. Il s'agit de s'engouffrer dans le noir mais un noir qui oscille entre présence et absence, brièvement transfiguré de temps à autre par la vivacité de l'éclair. Au lieu d'assurer la détente, ce passage vers l'intérieur devient veille et attente, tentative de saisir tout ce qui fend la trame de la nuit profonde que composent les recoins inexplorés de la conscience. "L'absence de sujet déchire le sommeil de tous" déclare le poète (p.14) en signalant le manque qui crée lacunes et ruptures, la disjonction et la disparité qui troublent toute continuité apaisante du sommeil et le convertissent en choc et agitation. De plus, une fois

que cette absence est admise, elle "perd du terrain. Tire un oiseau en vol" (ibid.), se défait comme absence en faisant retentir une énergie violente soudain délivrée. De la même façon, Dupin parle de "la flèche de ce vide en nous" (p.17), comme si le rien, la vacuité de l'espace, se transformaient en pouvoirs impitoyables capables de nous attaquer et de nous blesser, forces mystérieusement activées et auxquelles il faudrait résister lors de notre immersion dans le sommeil. Même l'oubli se montre, pareillement au sommeil, loin d'être une fuite vers l'inconscience. Au contraire il semble rapprocher le poète du temps immémorial enfoui comme vague empreinte au fond de l'être, temps dont il aspire si ardemment aux secrets dans l'espoir de regagner la puissance exubérante de la source. L'oubli s'associe en effet pour lui à la pierre, à l'herbe et à l'eau, opérant un retour onirique à l'élémentaire, et exige qu'il reste "attentif à ce tressaillement dans l'herbe" (p.53), aux moindres frémissements de la vie qui laissent entendre la proximité de l'origine, et "au scintillement des signes dans la profusion des cendres" (ibid.), ces vestiges miraculeux de vitalité ("signes" au sens le plus large) qui s'obstinent malgré la destruction environnante en faisant ressortir l'abondance inépuisable qui procède de la matrice primordiale.

Ecrire, dormir, oublier: l'acte créateur implique une percée profonde dans les obscurs soubassements de la conscience en même temps qu'il figure un dédoublement foncier

au moyen duquel, même ayant succombé au sommeil, le poète reste "à l'écoute", veille à ce que ce passage nocturne vers l'intérieur de soi soit saisi dans un langage qui en retient les multiples confusions et ambiguïtés. En conséquence, Dupin signale "cette lame de sommeil profond qui se glisse dans chaque phrase éveillée" (p.78), les différentes strates de l'inconscient qui influent sur chaque emploi des mots, aussi délibéré que soit notre maniement de la langue. Le texte tourne autour de cette contradiction fondamentale, alterne constamment entre sommeil et éveil, oubli et rappel, clôture et accès.

Dans sa forme la plus négative, c'est-à-dire la plus passive, le sommeil, conçu comme affaissement et abolition de la volonté, paraît conduire à la mort, devient en effet une "incursion réitérée dans la mort" (p.47), d'où la présence, comme nous l'avons déjà remarqué, de certaines images qui expriment l'angoisse du poète contraint à se réconcilier avec la précarité de sa propre condition: s'ajoutent aux images déjà mentionnées du trente-troisième texte, "l'étendue blessée" (p.37), "la terre noire" (p.61), "marques de dents de singe" (p.66), "notre bouche" qui "s'emplit de boue" (p.73), "les coups de la masse" (p.75)", "un rat ensanglanté" (p.76), "la rapacité du vide" (p.94), "l'expérience de l'infiltration de la mort" (p.99). Cependant, à la cruauté et à la violence de ces visions tyranniques s'oppose "l'instinct de conservation" (p.10), instinct que soutient

l'énergie amassée et subitement déchargée sous forme d'éclair, instinct que nourrissent également les liens viscéraux avec une puissante force féminine, cette "autre" qui enchante et apeure à la fois. L'éclair, fractionnement de l'espace et du temps, déchirure dans la nuit, reste en grande partie hors de portée, manifestation intangible et fuyante d'un vaste potentiel[51]. La présence féminine par contre est ce qui permet un contact plus direct et plus passionnément humanisé avec ce même potentiel enfoui au fond du noir.

Chez Dupin en général, toute visée de l'inconnu implique une poursuite, continuellement frustrée et renouvelée, de la femme, dont l'identité (et **Les Mères** nous en donnera de frappants exemples) se partage entre diverses tendances inconciliables. Nous reviendrons, dans notre analyse de **Les Mères**, à l'importance de la femme comme archétype qui représente la puissance énigmatique et insoumise de l'inconscient[52], mais pour l'instant notons les rapports élaborés dans **Une apparence de soupirail** entre le moi et son autre, c'est-à-dire entre le "je" et ce "elle", ce "tu", qui désignent les différentes manifestations/ masques, les diverses ruses, de la femme.

Partenaire à la fois douce et farouche, la femme se distingue surtout dans ce livre par son règne protéiforme, par un tournoiement de formes et de traits physiques ("poignets", "langue", "épaules", "yeux", "cuisse", "genoux",

"seins", "visage") qui, alternativement désignés dans les différents segments du texte, ne laissent voir aucune totalité mais plutôt la multiplicité et la division d'une présence qui réfute implicitement la clôture de toute définition, les limites de toute identification finale. D'ailleurs chaque partie du corps féminin semble loin d'être véritablement distinctive: en règle générale les formes évoquées dans le texte paraissent sans adjectif qui les particulariserait et cette absence de description (Dupin privilégie surtout le substantif et le verbe) soutient une sorte de dépouillement et de simplicité qui mettent en valeur l'immense poids du nom en même temps que l'impossibilité de détailler et de réduire. A une constante mobilité et, par là même, une constante confusion et incertitude, cèdent les prestiges de l'épithète et le dangereux plaisir de l'ornement. "Une autre, présente dans ton profil" (p.43) prétend le poète en signalant cette extension interminable de l'autre, et la prolifération de différences et de discordes qui s'assemblent sous une même forme, sous un même nom. Chaque substantif, revêtant un aspect monolithique dans son isolement relatif et contribuant à évoquer une sorte de pureté sculpturale où dominent le clair et le sombre ("soie claire, sur des cheveux sombres" (p.32), "mes yeux sombres [...] tes yeux clairs" (p.59), "Ta cuisse s'éteint longuement" (p.74)) s'avère d'un autre côté infiniment problématique dans la mesure où son sens, en vérité fuyant,

se partage entre une multitude confuse de possibilités. Donc, bien que le poète perçoive et puisse nommer certains attributs physiques de la femme, il avoue que, d'elle, il "ignore le bord et le coeur" (p.64), qu'elle reste en grande partie inconnue, informe, tout comme le noir et l'eau auxquels elle s'associe ("Toi, le noir" (p.44), "l'eau de ta langue" (p.30)).

La femme disparaît ("J'ai fini par te perdre de vue", p.86), revient ("Quelle créance claire oscille entre tes seins...", p.97); elle se laisse aborder, pénétrer ("Je m'introduis dans ta prison", p.23, "j'étreins sa séparation", p.43), puis se retire, s'efface ("Ta cuisse s'éteint longuement", p.74) pour renaître encore à la fin ("Au fond de l'eau, [...] les herbes de ton visage...", p.99). De cette façon, elle semble incarner autant de frissons et de pulsions, un rythme secret et irrégulier qui pourrait être celui même de l'inconscient où se combinent passé et présent, oubli et mémoire, absence et présence. C'est elle qui domine, dans sa récurrence comme image ou suggestion, ce monde du vague, du flou, et du ténébreux que désigne le texte. C'est elle qui se situe également au coeur de la lutte entre vie et mort, fécondité et stérilité, voire qui détient et résume tout ce que le poète craint et aime.

Comme dans les livres précédents de Dupin, le rapport avec la femme est celui d'une tendresse/cruauté, d'une violence régénératrice, d'une chute/montée douloureusement

tensionnelle. Avec elle, le "je" entre sous terre, descend toujours "plus bas" (p.24), et pétrit "la terre noire, avant de dormir" (p.61). En communion avec elle, il ouvre la bouche et "s'emplit de boue" (p.73). Il est question d'une véritable descente au royaume des morts, d'un contact intime et effrayant avec la substance et le goût de la mort, dont la femme est l'initiatrice. Il existe toujours le danger d'un brusque effondrement de l'être qui ne sait plus résister à ce passage insensé vers un monde de formes dissoutes et de perpétuel écroulement matériel mais, pourvu que le "je" abandonne toute passivité et refuse de se laisser asservir par la force qu'exerce la femme, la violence et la destruction se transforment en moyens de régénération et de renouvellement. "Même mort, rester à l'écoute" (p.58) prétend Dupin et cet état d'éveil/sommeil, de vigilance/inconscience, se prolonge dans les relations du "je" avec la femme, dans la variation d'un "je" qui se montre à la fois allié et ennemi, amant et assassin, bourreau et victime:

> Je plonge un coin de fer entre tes épaules, roc abrupt, douleur mercenaire. Les amandiers se couvrent de fleurs... (p.34)

Dans ce dernier exemple, c'est à force d'une souffrance brutalement infligée que le poète croit provoquer de nouvelles manifestations de vigueur et de splendeur naturelles. Le texte juxtapose deux actions à bien des égards opposées: la dureté du fer, du roc, et la douceur des

amandiers, des fleurs. A la pénétration cruelle du fer répond mystérieusement cette éclosion de couleur et de fraîcheur. La disjonction formelle et sémantique des deux phrases ne sert qu'à souligner d'une manière plus prononcée l'énigme, les contradictions multiples et insolubles, du drame qui a lieu. Autour de la femme, centre et cible, gravitent tous les pôles de l'éros, tous les courants du désir, toutes les versions et les in-versions des mythes ancestraux qui, produits de sociétés avec prédominance de régimes patriacaux, ont fait du principe féminin un objet de mystère, digne du plus haut respect et du plus bas mépris.

"Insolation des lettres de ton nom. Illisibilité du soleil..." (p.83): Dupin avoue que la femme, telle qu'elle s'inscrit dans le langage du mythe, dans la mémoire collective et inconsciente que véhiculent les tournures fixes du récit, demeure pour la plupart une inconnue. C'est seulement dans la substance concassée de son propre texte qu'il espère la redécouvrir, l'extraire de la fiction encombrante de ses anciens rôles et l'investir d'un sens rédimé et rédempteur. Donc, à un autre niveau, attaquer son image, l'assujettir dans les fragments et les sporades de l'écriture à une violence parfois atroce, c'est assurer sa reconstitution comme puissance et source illimitées, sève vitale qui échappe aux moules et aux modèles mis en vigueur par l'homme. La floraison des amandiers, tout comme "cette montée dansante de la boue..." (p.59), image joyeuse

d'expansion et d'aération qui contraste avec toute notion d'engluement et d'engourdissement matériel, exprime, dans son association avec l'image de la femme défigurée et refaite, une énergie qui sourd soudain, déborde et comble. Cette réfection, cette explosion de vitalité et d'exaltation qui proviennent d'un contact bouleversant avec la femme, s'associent inextricablement à une parole qui attaque la continuité et la logique du discours mythique pour encourager, au contraire, les saccades, le balbutiement et les fissures d'une trame librement décousue.

La phrase qui termine le livre réunit la fertilité de la femme dont le visage se dévoile et la puissance d'une "parole" reconnue comme instrument de cette révélation: "Au fond de l'eau, la parole écartant les herbes de ton visage..." (p.99). Cette affirmation finale paraît vaincre les visions de mort et de déchéance précédentes, bien que celles-ci soient loin d'être supprimées tout à fait et ne laissent, semble-t-il, qu'une victoire provisoire, aussi mobile, aussi fluide en fait que cette eau au fond de laquelle se situe le visage de la femme, visage qui pourrait se dissoudre à chaque instant, rejoindre l'incertitude et la constante transition dont témoignent d'ailleurs les points de suspension. Cependant, la parole est ce qui permet en premier lieu la découverte de l'autre et c'est la parole qui paraît annoncer la possibilité d'une continuelle redécouverte de ce qui se perd ou s'efface. Grâce aux efforts du poète

qui cherche à pénétrer cette "insolation des lettres de ton nom" ("sans nous l'éblouissement vaut le noir" nous rappelle-t-il, p.44), à franchir les impasses de la langue en restant sensible à la "minuscule pesée sur chaque lettre de ton corps" (p.49), la limpidité de l'eau, image de pureté et de fraîcheur, survient comme antidote contre, d'une part, l'opacité de la boue, de la nuit et, d'autre part, l'aridité de "l'interminable journée du soleil" (p.30), les risques de l'insolation. Femme et parole se rencontrent, puisent leur force dans une source commune infiniment féconde, et puisque cette parole est celle du poète, lui se trouve directement impliqué dans leur union, en tire souffle et joie.

"Lettres de ton nom", "chaque lettre de ton corps": la quête de la femme dans ses diverses formes (image, mythe, présence) est inséparable d'une interrogation de la langue en général. C'est de cette interrogation sans cesse repensée que nous traiterons dans la section suivante, interrogation qui s'affirme à bien des égards comme sujet principal d'un livre qui questionne tous les livres, d'une écriture qui se concentre justement sur toutes ses possibilités comme écriture.

Une apparence de soupirail contient plusieurs textes (ou ce que nous avons nommé micro-textes par rapport à l'ensemble qu'ils constituent) qui développent et éclairent les attitudes principales du poète vis-à-vis du travail en cours.

C'est comme si Dupin cherche à prendre la mesure de son propre texte à l'instant même où il l'organise, l'affile et l'affine. En conséquence, les passages explicitement auto-réflexifs qui explorent les buts précis de l'écriture comme acte et accès pourvoient le lecteur de certains points de repère, précieux dans la mesure où ils l'aident à comprendre ce que serait le mode de fonctionnement idéal du texte aux yeux du poète et donc la visée, la direction, des autres fragments plus obscurs, plus difficilement lisibles, du livre. La vérité, c'est que, si Dupin plonge dans un monde de demi-tons et de demi-teintes où le sens fluctue constamment, oscille et s'inverse ("Ne rien dire, ne rien taire..." (p.19), "Du dé lancé. [...] Du dé revenu..." (p.33), "Un enfant perdu, sauvé..." (p.60), "Souffrant. Ne souffrant presque plus déjà..." (p.79), "Dans le contre-jour. Dans le jour" (p.81)), il éprouve en revanche le besoin d'orienter ses efforts, de rester lucide face aux vagues sensations et impressions qui l'assaillent, et de poursuivre la promesse d'absolution qu'offre la puissance directrice du verbe malgré sa fréquente traîtrise. "Allant... A partir du faux pas qui dégage le ciel..." (p.32): Dupin admet volontiers sa propre faillibilité ainsi que les pièges multiples et le caractère infiniment suspect de ses moyens créateurs, mais il démontre en même temps que cette imperfection et ces carences établissent en réalité le point de départ essentiel de son entreprise.

L'ensemble des textes de ce livre compose en effet un curieux amalgame. Tantôt c'est la force de l'image qui domine, tantôt c'est un seul mot isolé. Ici, les phénomènes opposés du monde naturel entrent en jeu (obscurité-lumière, eau-sable, glacier-soleil, abîme-montagne, nuages-mer) pour soulever toutes sortes de correspondances insolites, là l'écriture s'abstrait partiellement de la réalité extérieure en se tournant plutôt vers elle-même. On passe parfois d'un style quasiment anecdotique (voir par exemple la description de la "vieille sur son séant" (p.71) ou, même plus frappante puisque digression flagrante, cette réflexion sur les propriétés du basilic (p.89)) à un style qui, employant l'infinitif, exprime l'aspiration vers l'idéal, un plan volitif qui se dresse au-dessus du réel mais qui reste peut-être, après tout, impraticable ("Ecrire comme si je n'étais pas né" (p.22), "Naître. N'être que silex" (p.85))[53].

Cet emmêlement inégalement cadencé, singulièrement heurté, se reflète en outre dans certaines images du livre qui signalent l'interpénétration, la fusion et la collusion d'éléments différents dans une trame complexe, par exemple la vision de la femme sur un pont, "regardant un autre récit" mais avec les yeux du poète, attentive aux voies qui passent au-dessous d'elle (p.12) ou, tout simplement, dormant sur le pont comme entité à part tandis que "le tonnerre des wagons" retentit autour d'elle (p.57). Ces images du pont suggèrent une multitude de choix et de transferts, un réseau qui réunit

soi et l'autre, bas et haut, silence et bruit, en faisant proliférer des perspectives à la fois distinctes et concordantes. Un autre passage à noter à cet égard, c'est celui qui décrit des "travaux de couture" (p.27): le poète détaille les mouvements multidirectionnels d'une aiguille, peut-être la même, peut-être plusieurs, mais discerne simultanément "une aiguille plus fine pénétrant l'aiguille", vision d'une mise en abyme qui atteste la subtile gradation et le perpétuel entrelacement de poussées créatrices distinctes, l'acte pénétrant étant pénétré, l'instrument explorant se transformant en objet d'exploration.

Cette dernière image dont les résonances métaphoriques abondent renvoie évidemment au côté auto-critique d'une oeuvre qui écrit sur l'écriture, d'un texte qui s'efforce de dépasser ses limites comme texte. D'une manière plus générale, elle semble se référer aux innombrables jonctions, condensations et chevauchements qui caractérisent cette écriture, et qui la rendent dense et fréquemment obscure. L'aiguille, instrument qui perce et blesse, désigne en outre la cruauté foncière de cette entreprise: jouant sur les divers sens du mot "jour", terme de couture et image de révélation, Dupin parle d'une "douleur percée à jour", d'un travail qui convertit toute pratique décorative, tout art de broderie, en activité qui creuse et incise d'une façon quasiment chirurgicale. Dans l'ensemble du livre d'ailleurs, les images du sang, du couteau et de la lame ne manquent pas.

Dupin rattache ainsi son art non aux plaisirs de l'ornement, à une harmonieuse stylisation de la forme et du fond, mais aux risques d'une violence aussi urgente qu'atroce qui expose et arrache impunément tout ce que cache la surface oblique des choses. Le texte vise une continuelle extraction de forces secrètes, celles qui régissent l'inconcient ainsi que celles qui interviennent dans la langue, douleur et dissidence, désir et déviance. Le corpus devient corps, flux viscéral, substance libidinale (d'où ces images de constante interaction avec la femme) et s'associe intimement à la présence charnelle et psychique de l'être.

Le vingt-deuxième texte du livre souligne la ruine et la dévastation qu'entraîne l'acte créateur mais, en même temps, la fécondité paradoxale que provoque cette attaque: "Livre dilacéré, dépouille ouverte. Source aiguisée à l'intérieur du sang" (p.30). "Aiguisée" rappelle l'image précédente de l'aiguille mais ici il n'y a pas de réseau, il n'y a pas de faufilage, seulement la notion d'une mise en pièces brutale qui ne laisse que quelques restes cadavériques. Pourtant cette destruction se juxtapose à un processus de régénération déclenché mystérieusement "à l'intérieur du sang": le sang qui nourrit le corps est à son tour nourri par la source d'où il procède (encore il s'agit d'une sorte de mise en abyme) et cette revitalisation semble fonction de ce viol, de cette désacralisation, du livre. Selon cette perspective, l'assaut forcené du verbe donne lieu à une sorte de déflagration qui,

tout en brisant le complexe textuel pour n'épargner que quelques bribes disjointes, libère une énergie triomphante qui déborde largement sur le réel. Plus les mots s'éparpillent, se dissocient d'un sens fixe et se délivrent des structures clôturantes du dogme, semble dire le poète, plus la langue, dès lors accueillante et vibrante, sera capable d'entrer en communion avec les forces élémentaires et organiques du monde naturel.

Conçu tour à tour comme percée cruelle, comme rassemblement fragmenté de chocs et d'entrecroisements, et comme trame violemment déliée, le texte aspire finalement à son propre effacement et allégement. Ses nombreux heurts et juxtapositions laissent circuler le rien, le non-dit, l'énigme de "ce qui ne pouvait plus déjà s'écrire..." (p.52). Dupin se place aux limites de la parole, restant attentif à un monde sensoriel auquel il voudrait raccorder le verbe. Parfums, musique, lumière et couleur surgissent comme autant de richesses associées à un langage suprêmement humanisé et dématérialisé. En dépit de l'inadéquation présente du verbe, Dupin, comme Rimbaud, recherche ainsi un mode d'expression immédiatement ressoudé à la pleine mobilité et effervescence de l'être.

C'est Rimbaud qui, dans ses "Lettres du voyant", a parlé d'inventer une langue "de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant"[54]. La forme ou la représentation de la forme devrait

faire place aux constantes mutations et déviations des sensations obscures et des courants informes au sein de l'être. Dans cette langue, un savoir rigide céderait à la saveur du réel, de sorte qu'on plongerait directement dans cette pulsation confuse de désirs et d'appels qui motivent et mobilisent les diverses facultés de l'être. Mallarmé, à son tour, a repris cette quête à un autre niveau. Tandis qu'il rejette en général la fugacité de l'instant en optant pour la stabilité de l'Idée méticuleusement orchestrée dans l'achèvement d'une forme (ou pour ce que Yves Bonnefoy nomme "l'intemporel des cristaux introublés et des algorithmes"[55]), il recherche et soutient "la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré", de renouer cette "mélodie" qu'est l'âme[56] et, en amorçant une "presque disparition vibratoire" de tout ce à quoi touchent les mots, de pénétrer dans le domaine musical et incantatoire de la "notion pure", essence suavement extraite, dire qui retrouve sa virtualité[57].

Dans **Une apparence de soupirail** Dupin paraît se situer souvent à mi-chemin entre "l'avenir [...] matérialiste" que désigne Rimbaud, les choses "étranges, insondables, repoussantes, délicieuses" que les poètes, hommes et femmes, saisiront dans le réel et éclaireront[58], et la tentation mallarméenne de passer tout à fait du brut, de l'immédiat, à l'essentiel. Pourtant, à l'opposé de Mallarmé, toute mesure de transcendance a lieu chez Dupin sur terre, sur le plan de

l'immanence; l'idéal se trouve "au pied des laves", "au fond de l'eau", "dans l'herbe". En conséquence, bien que certains textes du livre rappellent le désir mallarméen de transposition et d'allégement, d'une pureté symphonique inhérente à la parole, Dupin ne veut aucunement se hisser à la froide et distante abstraction du Nombre et de l'Idée, préférant à cette perfection chimérique le dédale du réel où il se dirige à partir du "faux pas" (p.32).

Dans le cas de Dupin, c'est paradoxalement par le biais d'un déchiquetage et d'une oblitération décisive de la parole qu'il croit pouvoir récupérer la puissance osmotique du verbe et donc capter la vitalité ensevelie ou ignorée du réel, cette énergie de la source enfouie comme gisement secret. De même qu'il nomme le réel "l'impossible et l'ineffaçable" (p.77), il élabore un projet aussi impraticable qu'il est obsédant, d'où l'intuition par contre de sa parfaite adéquation à ce réel. En premier lieu, ce qu'il poursuit, c'est cette envie de faire table rase, de détrôner toute norme en promouvant un désordre représenté par le fractionnement du solide et l'écroulement de toute structure issue du passé. De ce démontage et de ce déblaiement critique va résulter la possibilité d'opérer un retour à l'origine et à une vigueur première mais, comme en témoigne le passage suivant, ce retour va à l'encontre du principe même du texte qui ne peut que signaler l'idéal sans le rejoindre:

> Ecrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs: écroulés, dénudés, aspirés par le gouffre. Ecrire **sans les mots**, comme si je naissais (p.22)

Voulant débarrasser l'écriture d'un troublant héritage d'oppression et d'endoctrinement, celui même que propagent les structures fatalement inertes de ces "mots antérieurs", le poète souhaite repartir de zéro, détruire et reconstruire, à partir de l'origine enfin insufflée dans le verbe, son propre parcours à travers l'existence. Cependant c'est au moyen des mots que Dupin parle d'écrire sans les mots, c'est la base même de l'écriture qui est niée par l'écrivain, et donc, tout comme l'image frénaldienne du serpent qui retourne se mordre la queue[59], le texte tourne autour d'une contre-diction déconcertante, oppose absence et présence, vide ("comme si je n'étais pas né") et vie ("comme si je naissais"), rien et tout. Entre un état actuel et un état visé semble s'ouvrir un écart infranchissable, mais d'un autre côté, c'est justement à partir de ces heurts et de ces tensions que le livre acquiert sa pleine force.

Ce qui sous-tend cette recherche de racines primordiales, cette vision de l'être et du verbe qui, lumineusement dissous et glorieusement désincarnés, revêtiraient une pureté et une puissance inouïes, c'est moins l'abstraction d'une théorie que la force d'une volonté, c'est moins le travail de l'intellect que l'éruption irraisonnée du désir. Surtout, il s'agit de gagner, par des efforts intimement vécus où figurent patience, sacrifice et

souffrance, la révélation de notre munificente humanité en voie de s'élever dans l'aération et la transparence d'une parole joyeusement déchaînée. "Mériter que chaque mot s'efface à l'instant de son émission" (p.84) déclare Dupin et le verbe "mériter" met d'emblée l'accent sur un plan moral indissociable de la réussite de cette entreprise. C'est au poète de vaincre tout empêchement, de participer assidûment à cette lutte contre tout ce qui retient l'être, sans se soucier qu'elle risque de le plonger dans les secousses violentes et disloquantes d'une terreur et d'une folie atroces. Il est nécessaire que, d'abord, il se montre digne du rachat envisagé, supporte son supplice et fasse de sa persévérance une source d'absolution[60]. Cet acte de "mériter", de s'engager sans motif égoïste dans un processus de réparation et de relèvement universels, suffit à lui seul finalement à dépasser les contradictions et les apories reconnues dans le texte. Désirer, chercher, se dépenser, mériter: l'être, et l'être seul, est le moyen par lequel l'impossible se transforme en réalité; c'est lui, sa ténacité, sa puissante volition, qui relie le virtuel à l'actuel, l'indicible au verbe et le rêve au réel. Par la suite, l'emploi fréquent de l'infinitif, que seul le désir peut conjuguer, suggère une vision à réaliser, un appel à l'action et, pour reprendre notre exemple, une dévotion, une application inébranlable dont les conséquences seraient en grande partie incommensurables:

> Mériter que chaque mot s'efface à l'instant de son émission. Qu'il jaillisse et s'évapore. Dans l'élargissement de son arôme et de sa trace, le dérèglement de son accord.

Tout provient de l'être, de ce refus de se retrancher derrière la trompeuse protection et la dangereuse hygiène d'un idéal amputé du réel. Dupin ne nie pas qu'il soit question de l'impossible mais, à la différence de Mallarmé, il veut que toute mesure de transformation ou de sublimation effectuée à l'intérieur de la langue devienne montée qui soulève le réel, non schisme définitif. Aussi impalpable et flottante que soit cette vision d'une écriture lumineuse ("Estompe devenue lumière par un fil", p.38), mélodieuse ("Enoncé musical par sa brisure", p.38) et aromatique ("L'écriture se gorge des parfums qui la décomposent", p.54), Dupin ne prévoit donc aucun essor sans signaler préalablement le doute et la souffrance de l'être, qui seul peut façonner et déterminer cette transformation. "De l'écriture, par le crible de la mort" (p.90): l'exploration et la désintégration d'une langue qui résiste à la débandade constante de sensations et d'impulsions libérées au sein de l'être s'accompagnent d'une prise de conscience de la mortalité de tout individu et requièrent un passage affolant à travers nos hantises les plus vives et les plus monstrueuses à cet égard. L'écriture devient "plaie noire" (p.54), creusement du vide, chute vertigineuse. C'est seulement en passant à travers les contraintes angoissantes

de ce "crible", à travers la négation que constitue la perspective de notre fin, qu'émerge la promesse d'une parole déliée et transparente.

L'abolition et la transmutation qui ont lieu grâce aux efforts exténuants et désintéressés de l'individu devraient culminer dans l'effritement d'une parole écrite qui se volatilise pour générer un élan vital de portée cosmique. Cependant, ce jaillissement, cet élargissement et cet effacement du verbe, s'associant au bleu de lointains sommets aériens (Dupin parle d'une "autre voix. Bleue, striée de bleu" (p.55), d'un sentier de montagne "imprégné de la couleur du ciel" (p.72)), refusent en réalité de quitter la terre. Toute montée implique cet "ineffaçable" réel qu'une parole, elle-même dissoute et désenchaînée, revient toucher et relever. Un mode d'expression totalisant puisque librement flottant retourne s'ancrer dans le réel, y verse la vigueur qu'il détient et rejoint du même coup toute une collectivité souffrante qui peut s'en nourrir, s'en réjouir. L'heureux, mais d'un autre côté, éreintant "dérèglement" qu'a désiré Rimbaud pour que puisse s'introduire "un langage universel" éminemment flexible et partageable[61] est ce que Dupin prolonge à son tour, mais d'une façon même plus violente, comme approche d'une savante dés-articulation de la langue visant le plus intime rapprochement du réel. La parole, d'abord broyée, déchirée et brutalement fendue selon les images du texte, sourd comme trace minime tendant vers sa

disparition mais, à la différence de ce "doute du Jeu suprême", hautement esthétisé et scrupuleusement régi par l'intellect chez Mallarmé[62], le "rien" qu'elle devient s'affirme abondamment fécond, circule partout et caresse longuement le réel: "Rien ... Soulevant l'herbe. Relevant sa trace dans l'herbe..." (p.97).

Miracle d'une substance victorieusement allégée qui, maintenant des liens avec la substance viscérale de l'être par où elle a passé, revient sur terre; poussée ascensionnelle qui réfute pourtant le leurre de l'angélisme en prenant son essor parmi, et avec, les choses les plus simples, les plus humbles, de l'existence: telle est la vision dupinienne d'un verbe idéalement conçu à la mesure de tout ce qui est. Rupture, éclosion et disparition se succèdent dans cette vision pour engendrer une écriture qui "déplace incessamment sa fixité", écriture "naissante toujours..." (p.81). Toutefois, malgré les images de vaporisation et d'évasion dans le vide, le silence, et la couleur, le lecteur ne perd jamais de vue que cette dématérialisation et cette épuration de la parole se rattachent finalement aux choses de ce monde, que la parole ne surgit, ne meurt et renaît, que pour impliquer dans sa perpétuelle résurrection la merveille de tout ce qui est. Alors, aux images aériennes viennent s'opposer et se mêler l'image des profondeurs, l'image de la surface: la vision finale de la parole qui plonge "au fond de l'eau" (p.99),

l'image d'un "corps léger, raclant le fond de la mer..." (p.60) et cette jubilation ontologique de l'"éclat de l'être", soudé à la "lettre" et au verbe "naître" par le biais de l'assonance, éclat qui a lieu "à la surface humide des labours" (p.85).

Livre qui multiplie les perspectives, qui fait proliférer ambiguïtés et incertitudes, **Une apparence de soupirail** oscille constamment entre diverses tendances contradictoires. En fait c'est l'apparence qui domine, qui suscite doute et espoir, anticipe absence et présence, et détient le mystère d'un rien/tout. De plus, dans une trame soigneusement déliée, ce ne sont que les rapports obliques, évoqués dans les termes d'une confuse géométrie ("échiquier" (p.14), "carrelage" (p.16), "dé" (p.33), "leurres concentriques" (p.39), "rhombe" (p.40), "quinconce" (p.42), "quadrature" (p.94)), qui donnent l'intuition d'un ensemble. Le poète s'évertue à ne rien fixer, à faire circuler le sens et le silence d'une parole qui participe aux forces régénératrices du réel, qui renoue avec la sensualité et l'érotisme vital de l'être en brisant le discours contraignant et réifié du mythe. Tout s'élabore sur le plan d'un continuel dépassement: le poète se démène pour générer une parole non close qui le devance, cette parole ne s'élève que pour s'effacer, mais cet effacement devient en même temps signe d'une force revitalisante qui rejoint les coordonnées

intangibles de la présence. Toute limite disparaît pour faire place à une profusion de juxtapositions/chevauchements, de transferts et de transformations. C'est l'osmose, fragile et secrète, qui règne, "itération de l'autre à soi" qui, une fois amorcée, devrait supplanter la force directrice de l'écriture en "instruisant sa disparition" (p.38).

Menace et promesse, la langue est donc ce qui saisit l'écrivain et ce que l'écrivain tente de saisir, supplice qui charrie violemment les hantises les plus cauchemardesques de l'être et instrument vulnéraire capable de ramener au plus haut degré une vigueur première. C'est la langue qui rapproche soi et l'autre, "je" masculin et "tu" féminin, et qui, dès l'irruption de toute la force qu'elle recèle, se transforme en source jaillissante, entraînant l'être dans une fuite chaotique en avant:

> Séquence de l'eau qui te presse, te divise, -- te divinise. Qui m'enserre dans l'étreinte de son épissure liquide. Et noie le souffle, la voix. Sous son scintillement, sa divination. Sa course...(p.93)

Ici, à un "tu" divinisé s'oppose un "je" asphyxié et noyé, mais la chaîne associative que forme l'homophonie des mots "divise", "divinise" et "divination", et le nombre croissant des syllabes qui caractérise cette progression, signalent ensemble un passage difficile à travers le fractionnement et la scission qui aboutit, cependant, à l'ultime libération et expansion de tous les éléments prodigieux en puissance au fond de l'être. C'est la même eau qui noie et divinise, et,

comme toujours chez Dupin, il est question de se laisser envahir par l'expérience de la mort pour que puisse s'opérer un retour aussi lucide que triomphant à la vie, toute mesure de "divination" ayant lieu sur le plan de l'immanence, mais dans une temporalité et une spatialité pleinement raccordées aux possibilités de l'être.

Tentative de passer par le noeud, verbal et ontologique, de tout ce qui nous retient, de percer l'instrument perçant qu'est chaque mot, et de remonter au mystère de l'origine qu'incarnent les divers aspects de la femme, ce livre tendra le relais à d'autres efforts, dont **Les Mères**, et ceci en vue d'une continuation/réitération pour faire accroître la véracité de l'apparence, "l'infini des fenêtres" (p.28) et l'accessibilité de l'impossible qui s'y encadre.

LES MERES

"Ecrire **sans les mots**, comme si je naissais" prétend le poète dans **Une apparence de soupirail** (p.22), évoquant l'immédiateté d'un "je" sans tache qui sort miraculeusement du non-être et de la matrice qui l'a formé. C'est un mode d'expression sans division et sans démarcation qu'il cherche afin de régénérer la vitalité évoluante et irrépressible d'une poussée qui, jusqu'à l'éruption finale qu'elle provoque (éruption qui constitue en même temps une rupture), se nourrit directement de l'abondance de la source. Cependant, avant la possibilité de retrouver ce jaillissement originel et, avec lui, un état de la langue qui, pétrie de la seule force de cette première éclosion et de ce premier départ, ne saurait ni classer ni conceptualiser les phénomènes du réel, Dupin signale la nécessité d'opérer un re-tracement/effacement du chemin déjà parcouru, retour qui semble mener inévitablement, comme les extraits suivants en témoignent, à la présence centrale et redoutable de la femme:

> Plonger
> entre ses genoux ouverts
> reconquérir sur le blanc
> le sang heurté de sa naissance
> **(De nul lieu et du Japon)**
>
> Comment revenir comment
> retraverser la liasse
> désécrite entre tes genoux
> (**Contumace**, p.70)

Les Mères se situe au coeur même de cette quête. Ce

livre oppose les efforts solitaires d'un "je" au pluriel hétérogène et chaotique du titre. "Le crève-coeur du retour" (p.24) qui a lieu semble trancher en outre avec la joie anticipée dans **Une apparence de soupirail**, car à chaque instant la subjectivité du poète risque de sombrer dans un désarroi complet, dans le délire fatal que provoquent ces gardiennes féroces et immémoriales de l'origine. En s'approchant d'elles, il plonge dans "la dérive du non-sens" où règnent "amputation, ensablement, désaccord..." (ibid.) mais, par contre, et conformément au passage imaginaire constamment réitéré chez Dupin, cette puissance féminine, composée d'éléments multiples et irréconciliables, force indissociable de tout emploi du verbe, semble permettre, à elle seule, un trajet viscéral à travers la mort et la saisie finale de l'inconnu sous forme d'une expansion illimitée de la conscience et de la parole. "Elles", ces Mères, "inscrites, enlacées, dissoutes" pour Dupin en tant que partie intégrante sinon force principale du verbe, s'associent sur le plan ontologique à une épreuve qui franchit la "houle" et le "néant" pour embrasser la transformation de l'agonie et de sa terreur en "mort légère", et, sur le plan verbal, à un acte qui brise l'enchaînement fixe des mots pour engendrer le flottement et l'errance de la "phrase ouverte" (p.29). Comme toujours, ces deux plans se rejoignent et se complètent par le biais d'une écriture qui

se veut à la fois instrument et objet de l'interrogation en cours.

Comment saisir dans cette oeuvre l'importance donnée à la femme et, plus spécifiquement, à la figure maternelle? Si nous examinons le premier texte des **Illuminations**, "Après le déluge", nous retrouvons et la notion du retour et l'énigme fondamentale de la présence féminine. Dans ce texte, seul le retour du Déluge, synonyme de la possibilité d'une reprise de destruction, peut faire ressurgir les propriétés enchanteresses d'un monde primordial innommé. En l'absence d'un tel redépart, c'est la femme qui retient l'attention du poète, personnage qui semble communiquer avec le haut et le bas, étant à la fois "Reine" et "Sorcière", et qui détient les fruits d'un savoir défendu en se nourrissant des secrets de la terre: "La Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons"[63].

La femme assume la fonction d'une médiatrice redoutable. Nous avons déjà vu comment, dans **Une apparence de soupirail**, elle se rattache également à la terre et à une secrète fécondité, où coexistent en perpétuelle opposition la menace d'extinction et la promesse de résurrection. Figure à la fois suprême et infernale, reine-sorcière et, chez Dupin, mère-vipère, mère-marâtre, elle a la capacité de débrider les sens et d'opérer une transmutation merveilleuse des facultés cognitives. Pourtant, comme le signalent maints textes de

Dupin, tout contact avec elle implique des crises de souffrance et d'horreur, et par conséquent le courage, poussé à ses limites, d'affronter la mort et ses manifestations les plus hideuses afin d'arriver à la possibilité d'un jaillissement euphorique de vitalité renouvelée et d'atteindre une libération expansive de tout ce qui reste habituellement bloqué et englué dans une réalité quotidienne lourdement réifiée. On n'a qu'à relire "Qui verra ira", situé vers la fin de **Cendrier du voyage** (p.28), pour apprécier en outre comment, depuis le début de l'entreprise dupinienne, la femme, dévoreuse et donatrice, a toujours dominé comme force qui assure une percée à la fois douloureuse et salvatrice dans le "recueil informe des choses sans noms". **Les Mères** ne fait que prolonger et intensifier cette obsession de la présence féminine et de la "langue-mère".

Dans son livre **The Great Mother**, Eric Neumann analyse les différentes caractéristiques de l'archétype maternel, image dynamique intériorisée dans la conscience, présente selon lui dans toutes les cultures patriarcales à chaque étape de l'histoire et exprimée, avec de multiples variations, dans des formes artistiques largement diversifiées. Son chapitre consacré au caractère élémentaire négatif de la Mère Terrible aide en effet à éclairer par extension certains aspects importants de la présence féminine chez Dupin[64]. Neumann rattache le symbolisme de la Mère

Terrible au domaine de l'inconscient, caractérisé comme féminin au sein de toute société patriarcale et opposé à la conscience lucide, valorisée comme force masculine. Cette partition symbolique et générique des domaines psychiques s'applique pareillement aux deux sexes, affirme-t-il, car, dans une même société, l'homme et la femme détiennent une conception quasiment identique des structures et des divisions mentales.

Selon Neumann, le caractère élémentaire négatif du féminin s'exprime dans des images fantastiques et chimériques qui ne prennent pas leur source dans le monde extérieur mais s'associent aux mécanismes insaisissables, au grouillement intérieur, des phénomènes psychiques. La partie obscure de l'oeuf cosmique qui représente la totalité de l'archétype féminin, engendre des figures terribles qui rendent manifeste le côté noir et atroce de la vie et de la conscience humaine. Si le monde, la vie, la nature et l'âme s'allient à une présence maternelle à la fois génératrice et nourrissante, accueillante et protectrice, leurs contraires sont également conçus en termes féminins: l'expérience de la mort et de la déchéance, du danger et de la détresse, se transforme en soumission impuissante devant la figure monstrueuse de la Mère Terrible[65]. Neumann, en considérant des exemples spécifiques, inclut dans son analyse une description de la déesse maternelle telle qu'elle est représentée en Inde: elle doit, en tant que déité de la terre, veiller à la fois

sur le cadavre et la graine, revendiquant dans son aspect hideux des sacrifices cruels, le sang d'animaux décapités, pour pouvoir entretenir, dans sa manifestation bienveillante, un processus de revigoration perpétuellement renouvelé[66].

Notre analyse d'**Une apparence de soupirail** a démontré le jeu tortueux d'un "je" masculin et d'un "tu"/"elle" féminin qui s'écartent et se rejoignent confusément dans les rythmes inégaux et indécis du livre, dans une écriture qui embrasse librement mort et vie, lucidité et immersion, sans jamais vouloir mener à un terme fixe cette constante oscillation. La polarisation et les contradictions qui en résultent, aussi bien que les notions de souffrance et de sacrifice, principes réparateurs grâce auxquels tout demeure réversible et renversable, s'accordent très bien avec ce plan archétypique. Quant à **Les Mères**, ce livre semble aller même plus loin dans son exploration incisive de l'inconscient et sa plongée sous les strates opaques de la langue mises en place par les structures figeantes du mythe. Par un acte de combat forcené, il tente de désécrire un pesant héritage indissociable de l'empire tyrannique de cette même Mère Terrible.

Une apparence de soupirail se concentre justement sur l'ambiguïté essentielle de l'"apparence", promesse et négation à la fois, qui se rattache à un monde sensoriel confus et fugace. Au centre de ce constant flux et reflux d'impressions douteuses se situe l'infinie divisibilité de la

femme, "elle" sans cesse mutable qui procède d'une agglomération de fragments mythiques, sorcière autant que belle au bois dormant, belle qui est en même temps la bête, le monstre:

> J'étais le seul. L'oeil en activité Elle était le nombre. Dormant. Le nombre, et le monstre. **Dormant.** Elle est le trait, la soif, l'herbe folle. Elle est la veuve, et l'éclair, d'un orage futur... (p.91)

La répétition du mot "dormant", mot dont l'italique souligne l'importance en relevant la tension de ce que Char nommerait une "sérénité crispée", s'oppose à la diversité des noms et des possibilités attribués à la présence féminine. L'immense potentiel de cette figure reste à déchaîner et l'inactivité que le poète évoque ne sert qu'à souligner la force de l'"orage futur" qui sous-tend le présent. De plus, le "je" solitaire, "le seul", contraste avec cette prolifération des substantifs qui indiquent la multiplicité chaotique de la femme, les perpétuels revirements et retours dont elle est capable. Il en résulte un vif sentiment de claustration: cherchant à plonger jusqu'au centre des polarités érigées, le poète craint en même temps de se laisser absorber tout à fait par ces heurts devenus discordance et folie. "Nombre", "monstre", "trait", "soif", "herbe folle", "veuve" et "éclair", la femme réunit l'énigme de la source et les manifestations les plus répugnantes de la mort, deux pôles qui, étant irréfutables en eux-mêmes mais inconciliables l'un

avec l'autre, risquent de n'aboutir qu'à l'aporie et à l'aphasie.

Les Mères constitue cette tentative d'attaquer, dans une écriture pulvérisée et discordante, le mythe contraignant de la femme enraciné au plus profond de l'inconscient et réactivé sans cesse dans le récit devenu modèle fixe, ressassement obsessionnel. Dupin donne libre cours à la force oppressive, déjà déployée dans le passage examiné ci-haut, d'un système de nomination extrêmement diversifié, tissé d'images et de figures d'abord menaçantes, grotesques, mais, à la fin du livre, sublimes, exaltantes. Le mystère que représente le pronom "elle", singulier grammatical malgré les divisions et les constantes fluctuations évoquées, fait place dans ce livre au pluriel manifestement désuni et indéterminé des "mères". En outre, le "réseau proliférant", les "morves tentaculaires" (p.11), qui en résultent, se rapportent directement au texte lui-même: la multiplicité disjointe et fourmillante des "mères" exige une écriture également saccadée et discontinue qui embrasse, dans l'espace tensionnel qu'elle crée, la prodigieuse diversité et l'interminable rivalité de ces figures féminines. "Mère du vinaigre", "reine-mère", "mère alpha, mère omega", "mère méduse, mère épave", "araignée", "veuve noire", "vipère": la liste n'en finit pas. Elle se compose d'une abondance de substantifs en grande partie disparates et revêt dans le texte un caractère incantatoire, appel qui relève de ce désir

urgent de convoquer et, du même coup, de dissoudre cette puissante assemblée mythique des "mères".

Le poète ne cache pas d'ailleurs ses intentions:

> Moi, le rat qui ronge le fil, et brouille la trame. Toi, le ventre énorme, extasié, dont la soufflerie expulse un torrent de sable, et la mort... (p.23)

Le "moi", c'est l'écrivain qui descend dans le domaine souterrain et infernal que recouvre l'obscur fonctionnement du verbe ancestral, legs immémorial qui parcourt la langue dans le présent en tant que tremblement et fracture du sens. Le "toi", c'est la figure épouvantable de la Mère Terrible, cette monstrueuse Terre-Mère dont le ventre béant et grimaçant se transforme en lieu d'agonie et d'écrasement. Cette juxtaposition sert à élucider les liens entre l'écriture ou le récit ("le fil" et "la trame" que le poète attaque), et l'affreuse présence féminine, porteuse d'extinction, qui surgit comme cauchemar atroce. L'un dépend directement de l'autre car ce sont les modifications les plus infimes de la trame qui déterminent, à la fin, la reconstitution salvatrice de l'image féminine.

"Le mythe est une parole" affirme en premier lieu Roland Barthes mais, prétend-il, "la parole mythique est formée d'une matière **déjà** travaillée en vue d'une communication appropriée"[67] et il note plus loin que le mythe, visant "à l'amplification d'un système premier", occupe ainsi la position inverse de la poésie dont "les ambitions

essentialistes [...], la conviction qu'elle seule saisit **la chose même**" se traduisent par le désir d'un anti-langage, d'une anti-structure[68]. Dupin se révolte en effet contre tout conditionnement préétabli de la parole, contre les modèles d'expression qui ne délivrent qu'un sens fixe et parfaitement réitérable. Cette révolte s'avère d'autant plus nécessaire pour lui que la langue semble encourager, dans son état présent, une voix monstrueuse qui, transmise de génération en génération, s'articule d'une manière néfaste à l'intérieur de l'être. Il est indéniable que le mythe, la légende, la fiction, et la fabulation, façonnés et gouvernés par le fonctionnement de la langue, s'érigent en autant de moyens collectifs d'expression et de compréhension, organisant et structurant chaque acte du passé, chaque crise antérieure subie. Pourtant, dès qu'ils agissent en tant que négation ou idéologie asservissante, ils doivent être démantelés et abolis. Pour Dupin, l'archétype de la Mère Terrible fait partie de cette dégradation, entrant en parallèle avec la dégradation foncière des mots qui, dans leur opacité et leur inertie progressives, se sont figés en signes inutiles de la mort.

Selon cette perspective, la figure de la Mère Terrible serait en effet moins une présence en elle-même qu'une fabrication de la langue inséparable de la stase que provoquent les mots et de l'échec ontologique que signifie en général cette absence de souplesse et de mutation au sein de

la langue. Dans le texte "Un récit" (**Dehors**, p.105), Dupin avait déjà affirmé ce point de vue. Pour lui, plutôt qu'une affreuse présence surnaturelle, ce sont le système dégradé de la langue et ses produits corrompus qui habitent le monde souterrain, déchéance rebutante dont l'atroce extension tentaculaire plonge l'individu dans une sorte de mort vivante: "Même sous l'épaisseur de terre et de rocs, la sédimentation d'écrits avortés qui font barrage, qui pèsent sur le souffle, démantèlent un corps, menacent de l'ensevelir". Dans "Ou meurtres" qui fait partie aussi de **Dehors**, Dupin, insistant encore une fois sur la primauté de la langue, décrit comme objectif principal de son entreprise poétique la résurrection de la substance humaine hors d'un langage sépulcral: "Extraire le corps/de sa gangue de terre/brûlée, de terre/écrite" (p.121). Dans ces exemples, il est clair que le ventre asphyxiant de la Terre-Mère qui emprisonne la psyché se construit à partir de l'enchaînement figé et réifié des mots, et que le but du poète est de s'attaquer aux impasses de cette incarcération verbale, de créer des trous et des cassures dans le mur opaque des signes de façon à permettre une ouverture et un cheminement progressif vers la régér ation collective qu'il désire si ardemment. **Les Mères** prolonge cette perspective: tandis que l'araignée tisse le labyrinthe verbal des enfers (le poète parle d'une "araignée pléistocène" qui "secoue, sur la page blanche, le givre de ses antennes, le venin de ses crochets",

p.22), le rat défait chaque noeud, ronge et réduit la trame[69]. Le morcellement et le décentrement de la fixité de la langue se poursuivent ainsi pour faire triompher à l'avenir un processus d'extraction et de transformation radicale.

Retournons à l'image de la femme devenue Mère Terrible. A l'opposé d'**Une apparence de soupirail**, avec ses noyaux textuels centrés et compacts, et les visions idéales qui s'y accusent à profusion, **Les Mères** signale, dès son titre, le poids étouffant d'un passé primordial réaffirmé en tant que force restrictive, et donc la continuation d'une lutte cruelle qui exclut toute délectation devant l'idéal. L'"apparence", son ambiguïté et les différents choix qu'elle permet, font place dans ce deuxième titre à l'autorité oppressive du nom et au regroupement décisif que suggère l'article défini. Ces caractéristiques se prolongent en outre dans le livre sous forme d'un système de nomination qui prolifère en répondant au pluriel du titre. De plus, à mesure que le poète creuse cette pluralité en élaborant le livre, il se trouve assujetti à la malignité de forces primitives, forces négatives refoulées dans l'inconscient mais brusquement libérées dès qu'il s'engage dans les détours inattendus de l'écriture où elles revêtent la forme du féminin. On trouve une description du ventre destructeur, représenté par "le noeud convulsionnaire", et, l'accompagnant, le restituant, la syntaxe, "le roucoulement", de la peur (p.13). C'est ce déchaînement soudain de

l'inavouable et de l'impensable qui complique la tâche du poète, car s'il est vrai qu'il veut assumer le rôle de rongeur et de saboteur, il ne sait pas toujours à quoi s'attaquer. Etant soumis à un effroi difficilement maîtrisable lors de son entrée dans le domaine langagier, il se voit même forcé de combattre la mécanique fatale d'un jeu insensé dont les règles, le sens, lui échappent tout en l'impliquant sourdement, fatalement:

> Moi, l'esclave, moi le pion. Dans les terrains vagues, et les friches de l'écriture... Un claquement, de sabots, de mâchoires... Et l'encombre de la langue, avant le passage du Roi. Et le découronnement de sa tête. Et la défenestration de son Fou... (p.14)

L'exploration du monde infernal que la langue découvre s'apparente à un jeu d'échecs monstrueux où le poète, intégré en tant qu'"esclave" et "pion", s'évertue à saisir les causes de toute une succession d'évènements à la fois arbitraires et brutaux. Dans une solitude complète, il s'efforce de rassembler et de relier les fragments confus et angoissants d'une obscure géométrie ("abscisse", "ordonnée", "échiquier"), celle-même de l'inconscient qui, dans **Les Mères** comme dans **Une apparence de soupirail**, se rattache aux méandres tortueux d'une écriture heurtée et disjointe. Ici, les mâchoires, la rude expulsion du roi et la chute mortelle de son fou, constituent autant d'images de la mort, de la déchéance et de la dévoration, servant à exprimer les craintes les plus vives de l'être et les monstruosités les

plus noires de l'inconscient. A noter également dans ce jeu, la prédominance d'éléments masculins en péril. Ce sont le Roi, le Fou et le pion qui, "dans le nuage des mères" où se situent les ruses et les rebondissements de ce jeu, risquent d'échouer au cours de la partie, tandis que ces mêmes "mères", les seules à rester "sûres", à garder des "sautes d'intensité", échappent à tout danger et "se rebiffent".

Ce n'est que vers la fin du livre que le poète rétablit un certain équilibre et rejoint les aspirations plus élevées d'**Une apparence de soupirail**. Tout en admettant les aspects les plus problématiques et les plus inquiétants de l'écriture, le poids oppressif de ses fictions et de ses mythes, Dupin désire une brusque abolition de la clôture de la langue, une percée abrupte dans sa substance nauséeuse pour que puisse en émerger la victoire d'une langue transmuée en puissance régénératrice. Toute cette activité aurait lieu sur un plan temporel affranchi du passé, site d'un essor irréversible:

> Il était temps que tout s'éteignît dans la langue. Et que commence le temps. Le cycle pervers. Et cette parousie de laves et de percussions. Hors le livre... (p.21)

Cette double vision de destruction et de réparation est réitérée un peu plus loin -- "Il est temps que tout se désagrège. Et se volatilise... Et que commence le temps" (p.38) -- et dans le paragraphe final, qui précède l'épilogue librement espacé et lacunaire du livre, Dupin avoue: "Les

mots captifs que j'exhume, sont la soif d'un monde décomposé" (p.44). Attaquer les structures intransigeantes de la langue, structures liées inextricablement aux visions effrayantes et inhumaines du monde souterrain archétypique, c'est pour lui changer notre conception, notre perception même, de tout ce qui compose cette vaste imbrication fragile et osmotique qu'est le réel, c'est recréer le monde à la mesure de notre indélébile humanité en assurant une revalorisation nécessairement incisive de tout ce qui est. L'ablution recherchée d'un second déluge, d'une "parousie" triomphale, ne viendra pas sans cette résistance opiniâtre à l'épaisseur étouffante de la langue, sans l'exorcisme des figures foisonnantes et sinistrement régressives d'une longue préhistoire involontairement héritée.

La démarche foncière du poète est caractérisée comme descente abyssale. Nous avons déjà vu l'importance du "fond" à la fin d'**Une apparence de soupirail**, qui contrebalance les nombreuses images d'aération, d'allégement et de flottement. Dans **Les Mères** Dupin reprend cette image de la plongée, la portant à son paroxysme (immersion, essoufflement, étouffement) pour qu'une inversion rédemptrice puisse avoir lieu. "Touche le fond. Trouve la bouche du poisson. Et remonte à la surface" (p.30), déclare-t-il et cette phrase morcelée sert de pivot principal au livre, signalant la possibilité d'un retour joyeusement affirmatif, retour qui implique simultanément une rectification et une réorientation

décisive. Aux images d'enfoncement et d'engloutissement va succéder maintenant la promesse d'ascension et d'élévation, transition qui exprime la réussite magistrale de la quête poétique. "On s'enfonce. Dans l'eau sûrie, l'encre amère" (p.36), ajoute le poète plus loin, mais cette image, mêlée aux notions de macération et d'infusion, est suivie d'une autre, antithétique cette fois, qui évoque une évasion hors de la hideur du monde tombal que renferme la langue dans son état dégradé, et un mouvement d'ascension ouvertement triomphante:

> Lévitation des mères. Au ras des roseaux. Assomption de l'écriture de la folie... Hors de la glu du piège à corbeaux... (p.37)

La figure maternelle, encore plurielle ici, est déterrée et, s'associant par une sorte d'osmose à la montée cosmique de tout élément vivant, redevient présence bénéfique et source fécondatrice. Cette transformation est inséparable des changements provoqués à l'intérieur de la langue: hors de "la glu du piège à corbeaux", de la stase et des coagulations inertes d'une langue réifiée, s'échappe "l'écriture de la folie", forme langagière qui, enfreignant toute loi préétablie, détient l'énergie vibrante et déroutante d'un non-conformisme violent. A la Mère Terrible, gardienne sévère et impitoyable de la souffrance et de la mort, succède la mère bienfaisante, source de vigueur inépuisable. De plus, si la figure féminine, ayant touché le fond, "se métamorphose, - et s'élève" pour devenir "mère

montgolfière" et "astromère" (p.30), il s'agit toujours d'une victoire gagnée sur le plan de l'immanence. Avec cette montée régénératrice, le poète anticipe, non la pure abstraction d'un état incorporel, mais, "planté entre l'ongle et la chair", c'est-à-dire directement accessible, mêlé à la substance même de l'être, "le mot qui soulève la prairie veuve, les cailloux blancs assonancés, l'herbe longue de la rive..." (p.42). Les mots, "la langue-mère" (p.43), raccordent l'être au réel car, une fois ressuscités et réactivés, ils l'impliquent dans leur réunion amoureuse avec le monde extérieur, avec la "prairie veuve", l'emportant dans un processus d'éveil et d'éclosion universel caractérisé par un élan triomphant vers le haut.

Les deux dernières pages avant l'épilogue résument, d'une façon quasiment autobiographique, le progrès du poète, progrès qui, rattaché à l'image changeante de la femme, se montre en vérité loin d'être définitivement gagné. Nous avons vu à quel point s'enlacent chez Dupin les représentations antithétiques de la femme et les différentes conceptions de l'écriture. La femme agit en tant que médiatrice mais de deux façons distinctes. Sur le plan purement verbal, elle est cette image constamment remodelée qui permet à l'écrivain d'exprimer ses relations avec la langue; elle devient métaphore pour toute la force, néfaste et bénéfique, que les mots exercent sur lui et que lui, à son tour, tâche de maîtriser et de déployer à son gré. A cet

égard, la femme, image inséparable du discours mythique qui régit ses modes de figuration, s'intègre dans une perspective méta-linguistique: produit de la langue, elle est en même temps l'instrument par excellence de l'analyse auto-critique élaborée au sein même du texte. C'est elle qui permet au poète d'évoquer tout ce que la langue côtoie silencieusement, et de sonder l'inédit que tait tout dire. Cependant la femme est beaucoup plus qu'une simple image. Pour Dupin, elle est également présence. L'évoquer, c'est tout de suite la ressentir comme appel et énigme, pôle autour duquel gravitent les pulsions viscérales de la libido, la puissance créatrice de l'éros. Il s'ensuit que le poète, tout en combattant la langue, récupère simultanément le plein mystère de ses relations avec cette autre, et s'engage instinctivement et rêveusement dans un acte de communication intime qui déborde finalement sur tout ce qui est.

Figure verbale et clef ontologique, la femme réunit donc fiction et vérité, une pratique esthétique et une visée irréfutablement éthique. En elle se rencontrent et se logent confusément d'innombrables contradictions et correspondances, d'où à la fois son instabilité et sa sublime extensibilité comme image. La pénultième page du texte principal de **Les Mères** (p.43) réaffirme cet aspect polysémique de l'image et, par là même, signale les tensions qui existent toujours et dans le texte et dans la vie du poète. En effet, s'il est vrai que l'image précédente de la "lévitation des mères" et

sa réitération sous des formes différentes dans le texte, ont aidé à démonter la figure atroce de la Mère Terrible, subsistent encore cette opposition négative et le doute qui l'accompagne. Le poète a rééquilibré les pôles du féminin mais sans les résoudre, sans même ressouder les différences qui les opposent, préférant à toute fausse solution la consolation d'une honnête et lucide continuation. Il est en train d'"apprendre", moins maître que novice malgré les expériences acquises, et la femme demeure encore irréductible, insoumise. "Pour apprendre d'elle", "Avec elle. [...] Pour apprendre...": ce pronom "elle" se réfère à "l'effervescence des mots de la langue-mère" mais, également, à "la mâchoire crayeuse de ma langue-mort", deux aspects irréconciliables du même que seule l'écriture sait conjuguer. En fait, l'écriture dupinienne résiste à toute tentation d'exclusion, optant pour un mode d'inclusion aussi généreux qu'il est chaotique et, même dans cette aspiration vers la saisie d'un tout, refuse toute démarche synthétisante en soulignant l'énergie du heurt, du choc et de la discordance.

"Pour apprendre d'elle, la mort durant, à hurler, à balbutier, à chanter dehors, debout, devant la nuit, le soleil...": c'est la "langue-mère" -- la langue maternelle, la mère langagière -- qui pousse le poète à poursuivre, avec ténacité et malgré la menace insistante de la mort, un processus de renaissance perpétuelle. Le texte compose un

espace suprêmement tensionnel qui embrasse et fait jouer tous les modes d'articulation ("hurler", "balbutier", "chanter") et toute la diversité de l'existence ("la nuit", "le soleil"), privilégiant à la fois la détermination et l'audace de celui qui ose affronter la mort "debout" en sachant que cette mort, sans cesse vécue dans l'acte d'écrire, sous-tend tout ce qu'il est, et tout ce qu'il sera dans la vie. "Langue-mère" et "langue-mort", affirmation de la vie "la mort durant": il en résulte un continuel entrecroisement et entrechoquement d'images et d'idées, de sensations et d'impressions (ajoutons-y les images du "feu" et de la "braise", du "monstre" et de la "chasseresse", du "café très noir" qui se découpe sur la première apparition/apparence du "petit matin"), imbrication vacillante et traîtresse dont le poète doit faire l'apprentissage avec, pour seul guide, cette présence féminine, qui n'est pas elle-même exempte d'ambiguïté:

> Une nuit. Avec elle. Absente, envolée, souveraine. Pour apprendre à négocier les méandres, les démences, les cailloux d'un rauque chemin.

Il est évident ainsi que le poète, au lieu de vouloir se détacher de l'instabilité et des soudains revers de l'existence, embrasse tout ce qu'il y a de fugace, de douteux et d'obscur dans sa vie, ne craignant pas d'employer une voix aussi "cassante" qu'elle est "caressante" (p.11). C'est la présence féminine -- matrice, mater et maîtresse --qui lui donne le courage de persévérer et qui, aussi contradictoires

que soient ses diverses manifestations, soutient, en tant que puissance verbale et cri charnel, des relations passionnées entre l'être et le réel, relations bâties sur une multitude de courants opposés et désunis. La dernière partie de l'épilogue renforce cette vision en refusant une optique purement affirmative. Il est vrai que Dupin a combattu et a rompu en grande partie la trame mythique et narrative de la Mère Terrible: même si ces "mères" tombent, engendrant une chute régressive dans l'abîme du passé, "elles se dressent/à chaque instant de (sa) vie" (p.47), oscillation qui perpétue les deux pôles mais pour faire triompher ici la notion d'une continuelle résurrection dont l'intensité ne diminue pas. Pourtant à cette idée d'un mouvement vital en avant qui, joyeusement ascensionnel, naît sans cesse dans le battement sauvage de la parole, s'opposent tous les autres éléments insolites et insolubles de la langue, inclassables et perturbateurs: "la nonchalance", "l'infini moutonnement", "le tirant de la voix", "les sous-entendus qui traînent" (p.50).

Le poète a déjà décrit une "glossolalie éphémère de la dérive et du soupçon" (p.30) et ici, à la fin du livre, il indique de nouveau une parole et un monde en perpétuel mouvement, sans aucune véritable cohérence, où tout se recouvre et s'embrouille indéfiniment. Pour Dupin, concevoir un idéal qui se dégage tout à fait de cette confusion serait trahir tout ce qui nous relie à autrui et à nous-mêmes sur le

plan de l'immanence. D'ailleurs cette plongée dans l'obscur ne serait-elle pas la plus sûre garante de notre future élévation? Ainsi choisit-il d'incorporer dans son oeuvre cette désorganisation déconcertante de l'existence et de se livrer, dans une écriture elle-même décentrée et parcellisée, aux mutations et aux transitions multiples qui englobent et rapprochent tout ce qui est. Dans ces derniers vers, l'irrégularité formelle, les lacunes, la disparité des substantifs rassemblés ("mélancolie", "non-prière", "nonchalance", "moutonnement") et pourtant l'impression de liaison et de convergence que crée la répétition de la conjonction "et", renvoient ensemble à ce plan délibérément anti-conceptuel qui réfute tout schéma explicatif, tout savoir fondé sur la nécessité d'extirper le doute. Comme le titre du livre, le sens du texte reste essentiellement pluriel, flottant, indécidable, et, par là, rejoint tout ce que le poète comprend à peine mais désire capter et partager.

La dernière image du livre, tout comme la communauté des "mères", demeure hautement ambiguë:

> le scintillement
> de la mort
> à l'infini de ma vie...

Il s'agit encore d'une fin qui n'en est pas une: la fin du livre dont les points de suspension marquent le vrai inachèvement et, de concert avec cette négation du terme, la notion de la mort désinvestie de tout caractère fatal puisque partiellement résorbée par "l'infini" qu'est devenue la vie.

La préposition "à" relie "mort" et "vie", l'intermittence et la fluctuation qu'évoque "scintillement" et la permanence, le déroulement infrangible de "l'infini". Sur le plan formel, cette structure antithétique atteint un certain équilibre grâce à la symétrie syntaxique et syllabique (un mot trisyllabique suivi de trois mots monosyllabiques) des deux syntagmes nominaux. De cette façon, Dupin cherche à faire ressortir les correspondances qui sourdent au coeur même des différents courants antagonistes regroupés. A partir du disparate et du marginal, du désaccord et de la scission, il modèle une poésie qui vise tout ce qui brouille le sens, les divisions de sens, et donc la monotonie, la régularité, d'un verbe qui contamine notre vision du réel. Son entreprise aspire à un double mouvement de condensation ("la condensation des figures et de la nuit", p.26) et d'expansion illimitée ("l'infini moutonnement/de la mer et des parfums", p.50), rassemblement discordant et déflagration consternante qui aboutissent pourtant à la saisie intuitive d'un tout fragmenté et incoercible dont l'énergie vibratoire et pulsionnelle fait un avec l'incohérence immense et heureuse de l'être. Au tranchant de la mort, tranchant finalement conçu comme jeu lumineux qui attire et éclaire, résiste cet "infini", cette indivisible et inconcevable diversité de l'existence.

Livre du multiple, **Les Mères** réunit ainsi un vaste assortiment d'antinomies sans chercher ni à les hiérarchiser

ni à les schématiser. Au contraire ce sont une continuelle dissolution de l'un (être, verbe, objet) dans le tout, un démantèlement persistant de limites et de marges, et l'action unificatrice d'une sorte de bouillonnement revigorant (emmêlement, embrouillement, infusion), de balbutiement même, qui motivent cette poésie. Quant à la cohorte des "mères", elles restent confusément partagées entre la légèreté de la langue-mère ("effervescence") et le poids astreignant de la langue-mort ("mâchoire crayeuse"), flottantes et ancrées à la fois, mais toujours là comme une voix plurielle qui, incarnée dans les mots, pousse et guide le poète vers une adhésion infiniment renouvelable au réel. Leur pluralité construit le texte mais leur discordance, leur persistance et les tensions ou "l'entre-deux" (p.26) qui en résultent, le fécondent, le défont et le rapprochent en conséquence des innombrables virtualités du réel que le poète se charge scrupuleusement d'amener à l'existence.

Tentative de conjuration et d'absolution, l'oeuvre poétique de Jacques Dupin, aussi rauque et acerbe qu'elle paraisse parfois, vise un acte de réparation où tout s'unirait à son autre pour faire foisonner, en dehors de toute formule, échanges, inversions et chevauchements. Cependant ce désir de communion est obligé de se mesurer constamment avec la tendance néfaste de la langue à se scléroser et à se retrancher de l'emmêlement fuyant et confus des forces vitales inhérentes à l'existence. **Une apparence de soupirail** et **Les Mères**, leurs formes disjointes et saccadées, démontrent par la suite la nécessité de creuser des brèches, de défaire la trame du récit, et d'extraire ainsi d'un tout brutalement concassé et librement disséminé une puissance obscure de caractère primordial, puissance intensément et incommensurablement fécondatrice dont les traces, rattachées à l'altérité enchanteresse de la femme, mènent toujours au delà de l'état actuel de la langue et du texte.

Le poète fait ressortir sans cesse tout ce qui demeure en marge de ses propres constructions hésitantes et de leur poids héréditaire: le silence, le vide et l'absence qui agissent en tant que source de rupture, de médiation et de revivification éventuelle. Toute lacune typographique reste à sonder comme clef en elle-même des mots heurtés qui

l'encadrent et la façonnent. L'espace tensionnel ou l'"entre-deux" que marque le blanc permet de réfléchir à ce qui a précédé cette pause et à ce qui la suivra, à la conjonction possible du sens et du non-sens, de liens, formels ou sémantiques, et de cassures rudement négatrices. Ainsi le texte dupinien, irrésolu et instable, se révèle toujours en train de se construire et de se dissoudre, poussant chaque mot à signifier tout ce qu'il n'est pas à présent mais qu'il pourrait être un jour pour nous. Même en tâchant d'interpréter structure et sens, nous nous rendons compte des impasses multiples soulevées, car cette écriture s'efforce continuellement de se dépasser et l'élaboration d'un méta-langage au moyen duquel le poète encourage et guide cet effort de dépassement, se distingue souvent, comme champion de l'idéal, des carences et des imperfections qui subsistent toujours au coeur même du texte:

> A la place du corps rêvé, dépecé, triomphant: le neutre, le blanc, l'absous. La circularité d'une ombre dure, scabreuse. Chantournée par la mort ...
>
> (**Les Mères**, p.28)

A l'encontre, par exemple, des visions lumineuses et expansives qui caractérisent le triomphe verbal et existentiel envisagé dans **Une apparence de soupirail**, le texte, comme dans ce dernier extrait, se transforme fréquemment en auto-négation complète, réfutant l'avènement d'une langue véritablement transmuée et révélatrice qui puiserait sa force dans la mobilité et l'impulsivité de

l'être. Il arrive que le poète indique ce qu'il recherche sans jamais pouvoir se contenter de ce qu'il a produit ou généré lui-même, d'où le besoin angoissant de porter atteinte à ses propres efforts créateurs et de compter sur la promesse, maintes fois renouvelée, d'un recommencement. Néanmoins cette constante reprise engendre à chaque fois de nouvelles approches qui, dans une écriture aussi diversifiée et captivante qu'elle est difficile, témoignent de l'immense et inlassable disponibilité d'esprit de l'écrivain. En conséquence, et au lieu d'examiner l'oeuvre pour situer toute inscription de l'idéal sur le plan de la réalité textuelle, nous ferions mieux de concevoir cette "parole" que désire libérer le poète comme force expressive qui, diffuse et totalisante, provient d'un ensemble constamment changeant et fluctuant -- comme l'énergie incisive d'un dérèglement insistant de toute structure et de tout sens, énergie verbale tantôt rauque tantôt lyrique, acérée mais en même temps doucement évocatrice, indissociable des nombreux fragments et bribes provisoires qui composent le tout irréductible et sans cesse mobile qu'est le texte.

Pour Dupin, la communion avec l'autre ne viendra que par le biais d'une désorganisation stratégique du complexe textuel qui, décentré et décousu, sera finalement à même d'embrasser la sourde pulsation et les rythmes à peine déterminables de l'existence. L'extrait suivant de **Les Mères**, représentant en général l'espoir qui motive et

soutient l'acte d'écrire chez Dupin, démontre cette possibilité malgré le doute et l'incertitude (forces en réalité infiniment productrices) qui persistent:

> Il s'en faut d'un pétale. D'une serpillière essorée. De la dissymétrie d'un rayon de miel... Pour que les choses mal dites, les mots rebroussés, infusent avec les herbes, toute une nuit, dans l'énigme de la bouilloire ... (p.42)

"Pétale", "serpillière", "rayon": ce sont les choses les plus simples et, apparemment, les plus disparates de la vie qui provoquent le ressourcement, pour la plupart inexplicable, d'une vigueur première. La "dissymétrie" du troisième élément renvoie d'ailleurs à la disjonction et à la dissemblance qui caractérisent paradoxalement l'ensemble de ce processus de réconciliation. Les relations entre causes et conséquences s'estompent pour ne laisser que l'essentiel de la transformation effectuée, début et fin dont le raccordement s'avère mystérieux et, comme les points de suspension le suggèrent, quasiment indicible[70]. Mais ce qui frappe surtout ici, c'est l'affirmation de la nature inséparable des mots et des choses malgré l'absence de liens évidents, une foi inébranlable qui peut envisager sans preuves l'harmonie foncière du réel et du verbe en se détachant délibérément des fausses restrictions de tout cadre conceptuel. Finalement ce sont les choses les plus familières, les plus proches de nous mais, malheureusement, les plus sous-estimées, qui détiennent le pouvoir de briser notre isolement et de nous ressouder à la mobilité et à

l'interférence en grande partie indéchiffrables de tout ce qui est. "L'énigme de la bouilloire", pour autant qu'elle échappe à la compréhension, n'en reste pas moins miraculeuse et signale, comme variation du "pot de terre" rimbaldien, l'immense sorcellerie que vise cette entreprise poétique dans ses obscures combinaisons des mots, des êtres et des choses, sorcellerie instaurée sur le plan ample et inextinguible d'une fragile immanence portée à son plus haut et à son plus triomphant degré.

NOTES

1. "Saccades", **L'Embrasure** précédé de **Gravir**, Gallimard, Paris, 1971, p.76.

2. "La Nuit grandissante", ibid., p.120.

3. "La Forge des amants", **Cendrier du voyage**, G.L.M., Paris, 1950, p.20.

4. **De singes et de mouches.** Fata Morgana, Montpellier, 1983. Sans pagination.

5. "L'Ordre du jour", **Gravir**, p.28.

6. "Moraines", **L'Embrasure**, p.150.

7. **De singes et de mouches**

8. "Moraines", **L'Embrasure**, p.150.

9. "Un récit", **Dehors**, Gallimard, Paris, 1975, p.105-106.

10. Voir "Chantage" dans l'édition suivante: **Gravir**, Gallimard, Paris, 1963, p.13.

11. Voir **Le Nu perdu et autres poèmes**, Gallimard, Paris 1978, p.159-205.

12. **Une apparence de soupirail**, Gallimard, Paris, 1982.

13. **Les Mères**, Fata Morgana, Montpellier, 1986.

14. Voir 'Qui verra ira', **Cendrier du voyage**, p.28.

15. Voir "Lichens", **Gravir**, p.56:

> Te gravir et, t'ayant gravie -- quand la lumière ne prend plus appui sur les mots, et croule et dévale, -- te gravir encore. Autre cime, autre gisement.

16. Voir "Moraines", **L'Embrasure**, p.165.

17. Voir "Le Soleil substitué", **Dehors**, p.30.

18. Jean-Pierre Richard, "Jacques Dupin", **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, Paris, 1964, p.277-95. Pour les détails bibliographiques des autres études mentionnées, voir la bibliographie à la fin de la thèse.

19. **Joan Miró**, Flammarion, Paris, 1961.
Alberto Giacometti, Maeght, Paris, 1962.

20. Voir par exemple "Chapurlat", **Dehors**, p.64:

> il est rendu, lui,
> aux genêts, par les éclairs,
> à la charogne maternelle, par le labyrinthe
> brusquement simplifié,
> avant de tomber, de fouir
> un terrier sanglant, excrémentiel

21. Voir "Le Soleil substitué", **Dehors**, p.32.

22. George Raillard, **Jacques Dupin**, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1974.
Dominique Viart, **L'Ecriture seconde: la pratique poétique de Jacques Dupin**, Galilée, Paris, 1982.

23. "Deuil", **Contumace**, P.O.L., Paris, 1986, p.67.

24. **De singes et de mouches**

25. Voir Michael Bishop par exemple dans **The Contemporary Poetry of France**, Rodopi, Amsterdam, 1985 (p.35-53), p.42:

> Repetition or **ressassement** is an essential, required part of artistic endeavour, not to say humankind's tragic, Sisyphean condition, for reality's secrets are never definitively yielded up and "progress" towards the unattainable but intuited absolute cannot be made by virtue of Rimbaldian silence, but only, as Dupin says of Giacometti, "à travers un saccage de toiles, une hétacombe de statues" [...] -- a furious, relentless repetition of his murderous, and thus ambivalent, act of love.

26. Voir l'analyse de Roger Cardinal, **Sensibility and Creation**, Croom Helm, London; Barnes and Noble, New York; 1977, p.220-40. Selon lui, chez Dupin, "it seems appropriate that the "figure" or hidden meaning that he seeks to decipher should be embodied in erotic form, for the poet's approach to reality is very much a passionate courtship. The woman will appear in the poetry as a material representation of the poet's subjective view of things, serving as an appealing focal image in his attempt to give articulation and substance to his apprehension of the world" (p.221).

27. Préface à **L'Espace autrement dit**, Galilée, Paris, 1982 (p.9-39), p.17.

28. Ibid., p.18.

29. "Crise de vers", **Igitur/Divagations/Un coup de dés**, Gallimard, Paris, 1976, p.246.

30. Ibid., p.248.

31. **L'Espace autrement dit**, p.59.

32. "Moraines", **L'Embrasure**, p.135.

33. Pour Dupin, "le pouvoir totalisant de l'acte créateur" vise "l'impossible communication de l'un avec le tout", procédant paradoxalement par "la déchirure de soi et le déchirement de l'autre", fracture et rupture qui aboutissent à l'abolition de toute clôture, de tout espace, matière, ou même tabou social qui divisent, séparent et délimitent. Voir **Alberto Giacometti**, Maeght, Paris, 1962, p.80.

34. "Le Soleil substitué", **Dehors**, p.30.

35. **L'Eboulement**, Galilée, Paris, 1977.

36. **De nul lieu et du Japon**, Fata Morgana, Montpellier, 1981. Sans pagination.

37. A cet égard, voir Michel Deguy qui a dénoncé cette action dans son livre **Le Comité**, Champ Vallon, Seyssel, 1988, p.44-45.

38. **Ballast**, Le Collet de Buffle, Paris, 1976. **Contumace** n'est pas le livre le plus récent de Dupin. **Chansons troglodytes** a paru il y a peu de temps (Fata Morgana, Montpellier, 1989), renouant avec une forme plus serrée, plus régulière, mais non moins préoccupé de la préhistoire, de la femme (mère, amante, monstre) et du monde souterrain (d'où le mot "troglodyte"). Il y a aussi, comme vers la fin de **Les Mères**, une tentative de la part du poète de tenir compte ou plutôt de faire le compte dans ces "chansons" des moments qui composent sa propre vie, par exemple, cette description d'"Une matinée ordinaire" où le poète évoque "de ma vie le chaos" (p.54) ou, dans "Traille de l'aïeul", la vision de ce "notaire sur le Rhône" (p.9), prédécesseur du poète qui "est mort quand je suis né" (p.11) mais dont le sang rejoint à chaque instant ce dernier comme la traille qui relie deux rives, ou encore, dans "Loi de la serpillière", la notion d'une "enfance serpillière" (p.48) dont l'adulte a de la difficulté d'essorer "la perfide imprégnation" (ibid.), d'expulser la surcharge de hantises et d'obsessions. Ce plan autobiographique dont la face reste encore oblique et elliptique, marque néanmoins un départ par rapport aux livres précédents qui rejettent en général toute notion du particulier.

39. "Enfance", **Poésies/Une saison en enfer/Illuminations**, Gallimard, Paris, 1973, p.156-159.

40. Voir Ch. 2, **De la grammatologie**, Les Editions de Minuit, Paris, 1967 (p.203-234), p.205.

41. "Moraines", **L'Embrasure**, p.162.

42. Ibid., p.135.

43. Le poète "marche à sa perte entière, d'un pied sûr" mais dans le but de "renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable", ibid., p.135.

44. Voir l'analyse de Derrida. Note 40.

45. **Les Confessions, Oeuvres complètes**, t.1, Pléiade, Gallimard, Paris, 1959, p.18.

46. "**Poésies/Une saison en enfer/Illuminations**, p.140.

47. **Les Confessions**, p.656.

48. Ibid., p.5.

49. "Adieu", **Une saison en enfer**, p.152.

50. "La terreur conduit sous terre ma semence" déclare le poète dans **Gravir**, "et je tutoie les morts, les nouveaux venus" ("L'Angle du mur", p.49).

51. Voir p.50 pour une description de cette énergie:

> L'éclair dresse la table. Dispose la sauvagerie de la langue. Tire le corps crédule, et glacé.

52. Voir p.94-96 de cette étude.

53. A cet égard voir également l'épigraphe d'Yves Bonnefoy dans **L'Improbable** qui parle du "souci d'une haute et impracticable clarté". (**L'Improbable**, Mercure de France, Paris, 1959).

54. Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, **Poésies/Une saison en enfer/Illuminations** (p.201-206), p.204.

55. Préface à **Igitur/Divagations/Un coup de dés**, Gallimard, Paris, 1976 (p.7-40), p.31.

56. "Crise de vers", ibid., p.244.

57. Ibid., p.251-2.

58. Voir note 54.

59. Voir **Notre inhabileté fatale**, entretiens avec Bernard Pingaud, Gallimard, Paris, 1979, p.150:

> "Je dirai que le poème va progresser à la façon d'un grand serpent qui formera un cercle, non sans méandres inutiles, voies de traverse, peaux tombées, pour retourner se mordre la queue. Nouvelle image d'un éternel retour du même".

60. Voir par exemple le troisième texte où domine le poids de l'adverbe: 'Il écoute la lumière patiemment le rejoindre. La lumière, patiemment, l'absoudre" (p.11).

61. Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871, **Poésies/Une saison en enfer/Illuminations**, p.202-3.

62. Voir 'Une dentelle s'abolit', **Poésies**, Gallimard, Paris, 1945, p.147.

63. **Illuminations**, p.156.

64. Ch. 2, **The Great Mother**, traduction de Ralph Manheim, Princeton University Press, 1963, p.147-208.

65. Ibid., p.148-149.

66. Ibid., p.152.

67. Roland Barthes, **Mythologies**, Editions du Seuil, Paris, 1957, p.193-5.

68. Ibid., p.220.

69. Cette opposition est également élaborée dans "Deuil", **Contumace**, p.67:

> C'est l'araignée c'est le rat
>
> dont l'une ourdirait
> le piège -- dont l'autre là
> rongerait la maille
>
> dans la braise sous la boue
> par le calque
> d'une légende rompue

70. Voir également p.12 qui décrit d'une façon plus générale la confusion et l'incertitude de cet espace intermédiaire, notre existence même, situé entre la naissance et la mort, le début et la fin: "Mère alpha, mère omega. Intermittence de sonnailles et de clartés, parmi l'amoncellement des nuages, entre les piliers de l'exil..." Dans **Chansons troglodytes**, cet espace revêt un caractère moins vague qu'hideux, devenant le site d'une puissance féminine qui succombe horriblement à une semence transformée en "démence", à une vigueur grotesque et répugnante qui rend la vie moins onirique ou nébuleuse que vivement cauchemardesque: "l'inconnue de l'entre-deux/a plongé dans la démence/du foutre des monstres frais" (p.34).

II

YVES BONNEFOY

A l'oeuvre poétique d'Yves Bonnefoy, à ce qu'il appelle lui-même "cette insatisfaction pleine de confiance, la poésie"[1], vient s'ajouter une prodigieuse oeuvre critique qui questionne avec force et passion tous les chemins de l'art, tous les leurres et les triomphes de la sensibilité visuelle, sculpturale et scripturale (activité du scripteur, du scribe) depuis l'antiquité. S'établit un co-cheminement fidèle, celui du poète qui aspire aux dimensions de l'universel et du critique qui veille à ce que ne soit pas dévalorisé ou même répudié le plan infiniment précaire et plus sobrement restreint de la finitude.

Cet entrelacement de deux intentions parfaitement compatibles, voire nécessaires au degré d'inclusion et d'intégration si ardemment recherché, embrasse une pratique simultanée de la poésie et de la prose, "deux chemins, mais qui se recoupent, qui frayent le même terrain"[2]. Tandis que le premier chemin conduit, selon le poète, à une démarche synthétisante par où, "avec des mots d'une grande généralité", l'essentiel s'exprime dans la brièveté du poème, le deuxième, "recherche plus patiente et qui sait prendre recul", opère un retour sur tout ce qui, à peine suggéré ou ébauché, reste en marge du poème, et propose même des révisions et des corrections pour relancer en avant la quête poétique. A

chaque fois, cette avance qui prend la forme d'une reprise toujours plus lucide du même, d'un approfondissement en spirale, s'affirme de par son consentement, devenu le consentement des mots, à "une pratique du monde que guide la finitude"[3], la finitude dans toute son imperfection, dans toute son énigme. En outre de ses entretiens avec Bernard Falciola d'où sont tirés les derniers propos, Bonnefoy réitère succinctement ce point de vue lors du colloque de Cerisy en 1983, insistant sur la nécessité de cette double pratique qui reconnaît à la fois le potentiel du rêve et du réel, de l'imaginaire et de l'immédiat, mais dans une relation d'opposition et de censure réciproques:

> Disons que le poème, c'est ce qui en nous essaie d'atteindre directement à l'Universel. Et que la "prose", c'est notre particularité qui, de son lieu historique, et avec l'aide de la psychologie, de la philosophie, se prête à notre désir de contrôler cette prétention[4].

La publication presque simultanée de **Récits en rêve** et de **Ce qui fut sans lumière** en 1987 réaffirme l'importance de cette alliance poésie-prose[5]. **L'Arrière-pays** (1972) et **Rue Traversière** (1977) sont repris dans **Récits en rêve** qui comprend cinq autres sections dont "Remarques sur la couleur" et "L'Origine de la parole", sections composées de textes soit inédits soit déjà parus, mais plus récemment, dans des plaquettes à tirage limité. Entre ces deux dernières sections et **Ce qui fut sans lumière** s'affirment toutes sortes d'échos et d'interférences, dans un travail de

ressaisissement et de rectification continuelle. Mais en même temps qu'il y a prolongement d'une première écriture globalisante et totalisante soumise à une deuxième plus soucieuse des détails précis et des particularités qui ramènent l'être au hic et nunc hasardeux de sa condition, il y a une inversion partielle et un embrouillement délibéré de ces distinctions que Bonnefoy a faites jadis entre poésie et prose.

Si le poète admet que l'intention de la poésie et de la prose soit la même, c'est-à-dire ce désir de "susciter la présence", d'interroger l'être-au-monde de soi et de l'autre par le biais de la langue qui repère un espace habitable, bâtit le lieu, et apporte par la suite la possibilité du partage, il parle dans le cas de la prose de "lieux bien précis", de "circonstances bien définies, marques irremplaçables de mes limites" que cette écriture devrait viser et élaborer expressément dans un travail plus ample, plus minutieux[6]. Cependant, dès son titre, **Récits en rêve** signale la confusion qui existe entre le rêve et la critique du rêve. Aux essais recueillis sous les titres de **L'Improbable** (1959), de **Un rêve fait à Mantoue** (1967), de **Le Nuage rouge** (1977), et de **La Vérité de parole** (1988), essais qui, conçus comme un ensemble[7], se penchent d'une façon pondérée et raisonnée sur des sujets bien précis concernant l'art, la littérature, l'esthétique et le réel, s'ajoute une écriture plus hésitante qui évoque librement la dérive et

l'incertitude de visions oniriques saisies fragmentairement dans la structure du récit. Souvent dans ces récits, il est question d'un départ, d'un voyage, parcours imaginaire qui se fonde néanmoins sur le souvenir d'autres voyages qui ont eu lieu dans la vie du poète. "Quand on voyage, on n'en finit pas de dériver d'un souvenir à un autre" prétend Bonnefoy dans "Au mont Aso", le deuxième récit de "Remarques sur la couleur" (p.152). Il tient à souligner la fonction du voyage comme procédé métonymique déployé dans le récit pour sonder l'oubli, et en effet, c'est maintenant une prose qui trace toutes sortes de glissements et de chevauchements dans un espace lui-même coulant et changeant (la mer, la couleur, la brume) qui va dominer.

Mentionnons un autre extrait de "Au mont Aso" qui sert à éclairer cette revalorisation du rêve capté sous forme de prose. Bonnefoy décrit le rite qui a lieu en automne sur le mont Aso au Japon quand les gens y vont en masse pour fêter la saison des brumes:

> On va à la montagne par groupes, on se jette à l'assaut de ses pentes humides en poussant de grands cris, en se lançant d'une bande à l'autre des quolibets où il y a de l'obscénité, des blasphèmes, et voici des bouts de papier de toutes couleurs dans l'air gris, on joue à se perdre et se retrouver parmi les dragons bienveillants du brouillard qui semblent tout comprendre et même tout approuver. (p.153)

Grisaille et couleur, transgression et approbation, dispersion et réunion: la scène, bien que située dans la

réalité, dans un lieu géographique précis, tient du rêve, car forme et fluidité, obscurité et illumination, et par extension, oubli et mémoire, semblent s'y mêler librement dans une pratique joyeuse qui se transforme en jeu quasiment sacré. En outre, Bonnefoy réinvente cet événement en le racontant; il n'y a jamais assisté lui-même mais a noté dans son carnet ce qu'on lui en avait relaté ailleurs et que lui est libre d'interpréter à sa guise. Ainsi, à deux reprises, les différences entre le réel et le rêve s'estompent pour engendrer une libre expansion de la présence dans un espace-temps dé-matérialisé et heureusement raccordé à l'impulsivité vitale de l'être, à l'énergie démesurée de toute une collectivité. Voilà que le rêve, formulé ici dans l'invention et la pratique du rite, agit sur le réel, sait relever la part de mystère et de merveilleux dans ce dernier, et permet l'espoir, c'est-à-dire une nouvelle adhésion à ce qui est et non l'aliénation dans de vaines images.

C'est cette puissance de réconciliation du rêve que Bonnefoy reconnaît d'une manière explicite dans un texte de **Rue traversière:**

> Peut-être fallait-il cette généralisation de l'état de rêve, cette extension de sa qualité, dont les richesses sont aussi grandes que les virtualités en sont insondées encore, pour que le bien, qu'on n'a jamais approché qu'en rêve dans notre longue histoire nocturne, prenne soudain, comme un feu second, surprenant, <u>dans</u> ce monde allant à sa fin? (p.104)

Le rêve est envisagé comme porteur d'une flamme unificatrice qui prend dans le réel en rachetant "ce monde allant à sa fin". Sa "généralisation", son "extension" sont prisées comme voie de récupération et de libération sur le plan de l'immanence et méritent, semble-t-il, plus d'attention et moins de censure qu'auparavant[8]. En conséquence, la prose, insistant moins sur la tâche de particularisation et de délimitation, donne plus largement dans les derniers textes de Bonnefoy sur l'énigmatique, l'étonnant et l'incertain.

Le texte intitulé "Les Découvertes de Prague" dans **Rue traversière**, daté du 2 mai 1975, commence par mettre en valeur cet effort de réévaluation de la prose et serble marquer un nouveau point de départ en ce qui concerne la réadaptation de cette forme aux courants confusément enlacés et interminablement fuyants de l'activité psychique:

> De brèves proses que j'en suis venu à écrire, récemment, ressemblent aussi à des rêves, et elles ont sûrement quelque peu de leur rapport intime à un vouloir inconscient, car j'essaie de ne pas laisser ma réflexion contrôler ce qui s'y montre d'emblée de surprenant, d'incompréhensible. Il me semble que je suis capable de percevoir ce qu'a d'organique déjà, et de spécifique, la parcelle de vie secrète qui apparaît là sous la plume, et que je puis donc l'aider à croître, à mieux respirer, par le travail prudent de ratures qui n'obéissent qu'à son besoin. (p.108)

Certes, nous sommes encore loin de l'automatisme des surréalistes à cause de ce deuxième stade du travail, ce "travail prudent de ratures" qui opère le tri des images et

des impressions qui surviennent pour assurer une interrogation plus poussée et une délivrance plus pondérée des rêves que nourrit le désir (Bonnefoy critique André Breton à cet égard dans ce même paragraphe). Néanmoins, la prose revêt indéniablement une nouvelle souplesse et s'ouvre plus volontiers aux domaines plutôt obscurs et évasifs de la conscience, d'autant plus que le récit du rêve, le récit "en rêve", au lieu de restreindre et de fixer le site d'interrogation de son objet, va, selon le poète, encourager les possibilités, multiplier les résonances et employer les mots comme "autant de frémissements où se pressent déjà d'autres figures..." (ibid., p.117). Est abolie la nécessité d'identification et de limitation en faveur d'une approche qui promeut non l'arrêt, mais les notions de voyage et d'errance dans le labyrinthe discontinu et interminable du rêve qui rejoint, et se résorbe dans, le réel.

Jusqu'ici nous avons considéré l'évolution de la prose chez Bonnefoy qui implique en grande partie le passage de l'essai au récit, forme qui s'affirme encore, avec les notions d'errance et de cheminement, dans les deux plaquettes publiées en 1988, **Une autre époque de l'écriture** et **Là où retombe la flèche**[9]. Mais quelle serait donc l'évolution sur le plan de la poésie? **Ce qui fut sans lumière** qui a paru en 1987, et sur lequel sera centré ce chapitre, marque dès son titre l'importance d'un retour pareil à celui proposé dans le cas de la prose mais, après un silence poétique de douze ans,

se distingue également des livres précédents de par sa forme et ses préoccupations.

Dans sa "Réponse à quatre questions" qui a paru dans **Le Monde** en 1979 (**Entretiens**, p.60-67), Bonnefoy anticipe et explique en même temps la période de douze ans qui va séparer les textes incantatoires, fragmentés et rompus de **Dans le leurre du seuil** des textes en vers encore fiévreux, et pourtant plus rassemblés, plus courts, de **Ce qui fut sans lumière.** Après avoir fini le livre, déclare Bonnefoy, il faut à la fois une halte et un retour à l'immédiateté du vécu pour juger de la valeur et du plein potentiel de cette parole qui, constamment interrogée et affinée, a mûri peu à peu dans l'élaboration progressive de l'à part qu'est le texte:

> Il ne me reste plus qu'à retourner avec (cette langue) à l'existence vécue, pour vérifier et approfondir ce commencement d'un savoir, ou constater ses limites et le voir se désagréger. Après chacun de ces quatre livres j'ai ainsi cessé d'écrire des poèmes, à chaque fois pour plusieurs années. (p.66)

Le silence qui précède **Ce qui fut sans lumière** représente ainsi ce temps de réflexion et de révision grâce auquel (et étant donné que "toute parole que nous formons va demeurer lacunaire", ibid., p.67) le poète pourra retracer les marges d'un travail antérieur et éclairer d'autres domaines de la conscience que ce travail n'a fait qu'effleurer ou creuser vaguement. Comme chez Dupin, il n'y a pas de terme à la quête; toute tentative d'achèvement n'évoque qu'un (re)commencement. Par contre, Bonnefoy estime que chaque

reprise fait partie d'un mouvement en avant et que les quatre livres publiés avant 1979 (**Du mouvement et de l'immobilité de Douve** (1953), **Hier régnant désert** (1958), **Pierre écrite** (1965), **Dans le leurre du seuil** (1975)) constituent en effet "des étapes, sur un parcours d'existence, que je n'aurais pu faire plus rapides, aurais-je même tenté d'aller plus droit" (ibid., p.64)[10]. Quant à **Ce qui fut sans lumière**, il se trouve déjà en germe dans ces "fragments qui avaient ou ont toujours la demi-obscurité de sentiments à venir, déjà pressentis mais encore inactualisables" (ibid.).

Travail d'élucidation et d'actualisation inlassable, le poème tâtonne aux confins, aux lisières, aux franges obscures qui cernent l'être, le monde et les mots, afin de mettre au jour "ce qui fut sans lumière". A son tour, la prose viendra soutenir et prolonger cette tâche. De plus, de même que **Récits en rêve** signale le désir de repenser le mystère du rêve et ses rapports avec le réel sans négliger pour autant, et selon la fonction critique attribuée à la prose, de "couper, comme à travers champ, dans ces suggestions du rêve"[11], de même **Ce qui fut sans lumière** baigne plus librement dans l'onirique, mais dans un onirique raccordé parfois douloureusement, parfois doucement, au plan du réel et à la fugacité du temps.

A cet égard, reportons-nous encore aux **Entretiens** et à un passage primordial qui désigne la possibilité de la transformation du rêve qui serait leurre et aliénation, en

rêve qui déboucherait sur les visions et les désirs d'autrui activement nourris de la finitude. Au rêve où se profileraient frauduleusement les prestiges de l'image construite hors du temps Bonnefoy oppose "la préparation à un rêve partagé, à un rêve qui ne serait plus solitude" ainsi que "le rapprochement, au cours de cette recherche, d'êtres chacun mais à sa façon en chemin" (p.36-37). Il s'agit du rêve qui déborde et appuie sur le réel -- de l'onirique qui pénètre le monde en s'imprégnant du temps pour engendrer, comme au mont Aso, un partage collectif plein d'effusion et de ferveur. C'est cette union hautement problématique que la poésie, cheminement ultime vers l'autre, vise sans cesse de concert avec la prose; et de la collaboration de ces deux formes proviennent le refus d'un fourvoiement dans les cristallisations séduisantes de l'image (c'est-à-dire dans le rêve retranché de sa source et reclos sur soi), et l'acceptation des limites du réel et des intrusions de la contingence, entraves que le rêve, dans un deuxième temps et pourvu qu'il soit guidé vers la finitude où se situe l'autre, peut délier et dissoudre dans l'amour.

Accueil de l'autre dans une extension de la conscience désirante qui, à travers le rêve saisi, ruminé et simplifié, va vers le monde vulnérable de l'incarnation, le poème cherche à déloger, dans une parole purgée de l'attrait fatal de l'image, tout ce qui empêche l'être de participer avec joie aux conditions, à l'essence, de sa propre existence,

"dans son étape présente, avec ses problèmes toujours nouveaux et sa constante faiblesse"[12]. Que la parole reste infiniment fragile, trouée et faillible ne sert qu'à accroître la valeur de cette pratique ontologique puisqu'elle fait triompher tout ce qui a rapport à l'humain et nous fait accepter ce que nous sommes, dans l'espoir d'atteindre ce peu, ce rien qu'est l'être, mais qui pourrait devenir tout par suite de son intégration dans l'universel[13]. La faillibilité de l'être et de la parole devient la condition même de la véracité de cette entreprise et, dans l'essai "La Poésie française et le principe d'identité", où Bonnefoy parle par exemple de la fusion de la lumière de l'être avec les données d'un destin, une description des buts de la poésie s'accompagne d'un aveu qui recourbe l'idéal vers le plan douteux d'une activité entachée inéluctablement d'illusion: "Il n'y a rien, hélas, d'idyllique, rien de donné, rien qui puisse même songer à se délivrer de la fausse vie, rien qui puisse se fier au rêve, dans cette approche de l'unité"[14].

Ce qui fut sans lumière explore, dans un effort renouvelé mais également faillible, les tensions qui subsistent entre le rêve et le réel, l'absence et la présence, l'excarnation et l'incarnation, et s'ajoute ainsi aux efforts précédents qui semblent toujours exiger un retour. Mais, comme nous l'avons déjà noté dans le cas de la prose, le rêve, réactivé et repensé, s'amplifiera comme

cheminement tantôt fébrile tantôt serein à travers l'instabilité et la fugacité du monde fini, se heurtera et se mêlera tour à tour à tout ce que le moi perçoit et accueille autour de lui et, dans une tension féconde qui relève d'une nouvelle réciprocité, fournira un lien indispensable à la communion avec autrui sur le plan de l'immanence:

> [...] on peut toucher
> Parfois, dans la distance entre deux êtres,
> Un instant du rêve de l'autre, qui va sans fin.
> (p.18)

C'est cet aspect du livre qui va nous intéresser surtout, ainsi que les "récits" de "Remarques sur la couleur" et de "L'Origine de la parole" qui servent de support aux réflexions élaborées dans les textes poétiques. Pourtant, avant de poursuivre notre analyse du rêve, de la voie et de l'autre dans ce livre, notons les contributions des autres critiques au travail en progrès.

Critique lui-même au sens le plus large du mot, Yves Bonnefoy ne craint pas de se voir interroger sur les contradictions que soulève son oeuvre. Lui réfute une conception linéaire, progressive et parfaitement conséquente de la pratique d'écrivain pour embrasser tout ce qu'il y a d'énigmatique et d'irrésolu dans cet acte. Ainsi, dans sa lettre à John E. Jackson en 1980, il parle de contradiction, d'errements, et de tournants vis-à-vis des quatre livres de poésie qu'il a élaborés jusque-là, souhaitant marquer sa condition d'homme soumis au flux et au reflux de réflexions

et de révisions qu'apporte le temps:

> Vais-je réussir, cette fois, ou ne ferai-je à nouveau que proposer des notions insuffisantes ou incertaines, voici ce que je n'ose trancher aujourd'hui encore. Et j'accepte d'avance d'être mis en contradiction avec telle ou telle phrase que j'ai écrite jadis ou même naguère, quitte à rêver de comprendre aussi, un jour, la raison de ces errements, qui ne sont peut-être parfois que des différences du point de vue, provoquées par les changements de priorités -- intellectuelles ou affectives -- qui s'opèrent dans l'existence. Chacun de mes quatre livres de poésie, jusqu'à aujourd'hui, ayant aussi reflété de grands tournants de ma vie, même s'ils n'en ont rien dit de façon directe. (**Entretiens**, p.130-1).

Bien des critiques de l'oeuvre de Bonnefoy ont relevé l'importance de ces "changements de priorités" et, notamment, le passage d'une écriture qui, tout en faisant violence à l'image, baigne dans l'allégorique et le mythique (**Douve** ou **Hier régnant désert** par exemple), à une forme d'expression qui, se concentrant sur le caractère simple et irréductible de tout ce qui est, laisse deviner plutôt la riche abondance de la présence non médiatisée de l'autre. Dans un article récent qui analyse la notion de "présence" chez Bonnefoy, John T. Naughton résume cette évolution: "The theater of destruction and self-doubt, the evocations of terror and fragmentation yield to scenes of gentle, erotic binding and trustful participation in plenitude"[15]. Richard Vernier, dans son étude publiée en 1985, constate de la même façon l'expansion inattendue qui a lieu dans **Dans le leurre du seuil**, la litanie de consentement qui substitue à l'allégorie et à la valeur esthétique de la salamandre et de l'orangerie,

des "icônes abordables à tous des traditions religieuses les plus ouvertes", ce pain, ce vin de tous les jours, concrets, utilisables[16]. Pour Daniel Leuwers, cette diversité d'approche ferait partie du désir d'"un constant dépassement de l'écriture transmise au profit de l'écriture produite, elle-même sujette à son propre dépassement"[17], ce qui est non sans rappeler la visée de Jacques Dupin. Selon la perspective qu'établissent ces critiques, ce sont donc le simple, le quotidien, l'élémentaire qui ont tendance à dominer dans les derniers écrits poétiques de Bonnefoy, écrits qui s'écartent des images transmises, et préalablement façonnées, par le mythe, emblèmes et symboles qui risquent de priver l'objet de son immédiateté, de sa présence dans le monde, en le rattachant à une idée, aux structures figeantes d'un plan allégorique/mythologique dissocié du temps et du hasard.

Si nous pouvons bien nous appuyer sur les différentes études, livres ou essais, qui aident, en contrastant les efforts précédents du poète, à situer par extension son livre poétique le plus récent, il faut avouer en même temps l'impossibilité, étant donné les limites qu'imposent les dimensions nécessairement restreintes de ce chapitre, de détailler la diversité de toutes les analyses élaborées. Contentons-nous de les résumer d'une manière aussi nette que possible vis-à-vis de l'intérêt de l'étude présente. A noter tout premièrement peut-être, les numéros spéciaux de **L'Arc** (no. 66, octobre 1976), de **World Literature Today** (été 1979)

et de **Sud** (actes du colloque de Cerisy, 1985) qui réunissent un grand choix d'articles en témoignant de l'importance de l'attention critique accordée à cette oeuvre poétique, attention qui ne cesse de s'accroître. Parmi les noms qui y figurent sont ceux de John E. Jackson, John T. Naughton, Jérôme Thélot, Michael Bishop, Richard Stamelman, Mary Ann Caws, Gérard Gasarian, Philippe Jaccottet, Richard Vernier, Jean Starobinski, Alex L. Gordon, James R. Lawler, Robert W. Greene et Georges Poulet, écrivains qui, dans leur ensemble, portent sur l'oeuvre un regard richement multiforme et multidirectionnel, voulant puiser dans tous les domaines de la critique: éthique, esthétique, métaphysique, linguistique, artistique (sculpture, peinture, musique). Pour Bonnefoy selon qui "écrire poétiquement [...], c'est parler, tant soit peu, la langue de l'autre", "déboucher sur enfin un peu de sens collectif" (**Entretiens**, p.36), cette intervention de l'autre à maintes reprises devrait signaler dans une grande mesure la réussite d'une quête qui veut défaire le moi de tout solipsisme, de tout égocentrisme, en s'axant sur la différence d'autrui[18]. En effet c'est Bonnefoy lui-même qui consent à aider la critique dans des entretiens, des lettres et des communications qui visent directement un échange fructueux avec l'autre. Ainsi est-il possible de rapporter en partie le grand choix des études sur l'oeuvre à la collaboration active du poète qui, critique lui-même ou plutôt lecteur attentif de l'autre (voir par exemple son livre sur Rimbaud

ou même plus récemment ses articles sur Gilbert Lely et Pierre-Albert Jourdan, écrivains relativement peu connus[19]), désire accueillir les idées, et les réflexions de ceux/celles qui se sentent attirés par ses textes et qui en forment les marges mêmes puisqu'il s'agit d'une poésie, voire d'une parole, qui estime que "la conscience de l'autre est la voie de l'incarnation, le déchiffrement du réel"[20].

Les articles regroupés dans ces trois revues représentent donc l'expansion progressive du domaine critique qui accompagne la maturation de la voix poétique et y répond fidèlement, tout en reconnaissant l'appel passionné à l'autre que constitue dans son fond l'oeuvre bonnefidienne. "Le sujet, le moi, si fortement présent dans l'acte d'énonciation, ne reste pas seul en scène dans ce qu'il énonce", déclare Jean Starobinski, "il fait largement place à l'autre, à ce qui requiert compassion, et il accepte que la conscience individuelle, face au monde, se plie à l'exigence d'une **vérité** dont elle n'a pas le droit de disposer arbitrairement"[21].

Ajoutons en outre à cette base très diversifiée, qui vient s'installer à la tête des quatre livres poétiques précédents pour en prendre la mesure, les ouvrages entièrement consacrés à l'oeuvre de Bonnefoy qui ont paru pendant les années soixante-dix et quatre-vingts, consolidant ainsi les nombreuses perspectives critiques déjà établies. John E. Jackson, Jérôme Thélot, Mary Ann Caws, Richard Vernier, John T. Naughton, Gérard Gasarian, Daniel Leuwers et Michèle Finck

ont tous choisi de se pencher longuement sur l'évolution de cette poésie, de **Douve** jusqu'à **Dans le leurre du seuil**, et ont contribué ainsi, chacun(e) à sa façon, à éclairer les nombreuses tensions et contradictions qui parcourent l'ensemble[22]. Leurs études démontrent toutes, sous des aspects différents, un poète qui, loin de vouloir trancher tout noeud conflictuel, cherche à embrasser et accepter une perspective qui vaut par son caractère global et non sélectif, qui vise le si peu que nous sommes pour en dégager l'illimité de notre potentiel, l'absolu de notre présence incertaine dans le monde. Citons à titre d'exemple le point de vue suivant de John T. Naughton: "Bonnefoy's resolution is simply to accept, to **consent to**, the fundamental contradiction of the human situation and to reconcile himself to the eternal dialectic of ruin and reconstruction, to our ever defeated aspiration, which remains, nonetheless, boundless and indomitable"[23]. Ou encore l'avis de Daniel Leuwers qui reconnaît chez Bonnefoy l'importance de la faille, de ce qu'il appelle l'"inconfort nourricier": "C'est à la faveur (du) manque (qu'on l'appelle perte ou déperdition) que la pensée est à même de se ressaisir et d'opérer une brèche vers cette valeur essentielle et existentielle qu'est la présence"[24].

Emerge par suite de ce discours critique multiple la vision d'un poète dont la tactique et la persévérance épousent le battement fragile de la vie, les traces les plus éparses et les plus minimes de la présence, présence vue comme

illumination ou descellement de l'objet qui, se dissociant de toute grille conceptuelle, se rend transparent pour laisser entrer la conscience de l'autre en lui communiquant l'ineffable de son essence[25]. Pourtant, puisque le poète réfute le plan dangereusement hygiénique d'un Mallarmé, la présence qui s'offre s'avoue en même temps périssable, altérable à chaque instant et, finalement, destinée à fuir, à s'évanouir, d'où une esthétique de désabusement optimiste, d'élucidation tendrement réconciliée avec les notions de limite, de fugacité, de hasard[26]. Assumant sa condition, Bonnefoy cherche à l'améliorer, à établir la base ontologique de laquelle dépendent toutes les virtualités de l'être, et dans ses efforts et ses évaluations, il ne craint pas de réviser et de réévaluer des tentatives précédentes pour que puissent avancer et se réaliser ses projets de communion et de consentement ardemment pratiqué. C'est dans cette optique que nous tenons à développer notre analyse de **Ce qui fut sans lumière**, nouvelle manifestation d'une volonté tenace qui pousse en avant ce cheminement vers l'autre à travers pièges et leurres, voulant se déprendre de toute vaine image, de toute fausse cristallisation de l'imaginaire, pour creuser les rapports entre l'être et la terre, le rêve et le royaume de la finitude, la "conscience de ce monde où l'on va seul"[27] et le désir du lieu, du partage.

Dans l'analyse qui suit, nous allons nous concentrer sur les textes poétiques eux-mêmes et, à cet égard, bien des

remarques générales concernant notre méthode d'approche dans le cas de Jacques Dupin s'appliquent également à Bonnefoy, ainsi qu'aux deux chapitres suivants. Il s'agit toujours de l'opposition qui existe entre ce que l'écriture peut donner (un sens, une direction, une poussée vers et avec) et tout ce qui, au sein même des mots, brouille le sens, défie et déçoit la conscience créatrice ("Je dois me délivrer de ces images", déclare Bonnefoy dans le texte "L'Agitation du rêve" mais, quoique avide de déconstruire, il ne fait face ensuite qu'à l'absence et à la perte[28]). Il importe de noter également, et avec ce retour au simple, au quotidien le plus accessible, l'importance de toute une topographie solitaire et campagnarde, le lieu ou le topos qui devient site d'une errance sans terme et qui, dans ce dernier livre, baigne dans le rêve, accueille les échos d'un passé absent. Dans cette topographie et le dédale qu'elle compose va surgir le chemin ou la voie qui coupe à travers images et leurres pour assurer un passage, souvent fébrile, vers le réel savouré sans illusion et pourtant, dans son aspect le plus heureux, raccordé aux virtualités expansives du rêve. Quant à **Récits en rêve**, comme nous l'avons déjà indiqué, il nous intéresse dans la mesure où il fournit des points d'intrication et des centres de convergence grâce auxquels l'économie de l'expression poétique peut germer et se développer à côté, dans une méditation prolongée en prose.

CE QUI FUT SANS LUMIERE

Dans sa "Réponse à quatre questions" (**Le Monde**, 1979), texte repris dans les **Entretiens sur la poésie**, Yves Bonnefoy signale dans l'acte de la poésie la force d'une volonté qui tend à démanteler tout ce qui la précède afin de s'établir comme point d'un nouveau départ, point à partir duquel tout peut s'organiser et (re)prendre sens:

> Qu'avons-nous fait depuis le début de l'humanité, sinon vouloir être l'origine et non simplement un aspect du sens qu'a commencé le langage; sinon nous arracher d'un chaos, du rien, pour créer un monde? L'être n'est pas, -- mais nous l'instituons. (**Entretiens**, p.62)

Comme chez Dupin, c'est la puissance d'une volonté déployée en acte affirmatif qui affranchit l'être du non-être, qui jette les bases à jamais renouvelables d'un essor immédiat et qui réfute ainsi la suprématie de toute force contrôlante qui ne s'insère pas directement, comme signe vérifiable et partageable d'affinités communes, dans le hic et nunc de notre existence. C'est seulement par le biais de cette prise en charge de nous-mêmes, de cet acte réfléchi d'adhésion dans le présent à tout ce que nous sommes, que l'être s'imposera, que l'illumination de notre essence universelle s'accomplira avec, comme fond, le néant, le rien d'où, grâce à nos efforts, une fragile plénitude, toujours contestable, peut surgir comme source d'espérance.

Le titre de **Ce qui fut sans lumière** paraît se rapporter directement à cette question de l'origine et à la problématique d'un temps qui, quoique révolu, menace de nous asservir dans le présent. Il ferait même partie de la "théologie négative" de Bonnefoy dans la mesure où il s'agit, en termes bibliques, d'une contradiction très marquée de l'acte divin raconté dans le livre de la Genèse: "Dieu dit: Que la lumière soit! Et la lumière fut" (1:3). Le "fut" du titre rejoint le "fut" de la narration biblique mais dans un mouvement de négation et de subversion. L'avènement de la lumière se change en absence de lumière et l'idée de la source se trouve par ce fait disloquée, niée même dans le passé et dissociée, du même coup, de l'ordre chrétien. A la perspective d'un commencement de vie enfoui dans le passé et régi par une puissance qui, depuis le début, reste hors d'atteinte, succèdent les notions d'obscurité, de vide et de non-être qui font table rase du plan érigé par le christianisme et soulèvent la problématique d'un présent qui ne peut plus dépendre du passé pour se faire éclairer mais doit à chaque instant chercher ses propres solutions en avançant dans le futur.

Dans son essai "L'Acte et le lieu de la poésie", qui date de 1959[29], Bonnefoy conçoit la nécessité de nous écarter d'un "mauvais devenir", celui qui choisit d'embrasser un plan transcendant en méprisant les conditions réelles de l'existence humaine; celui, dans le cas du christianisme, qui

refuse de reconnaître la valeur absolue de tout aspect particulier de l'existence sur terre en faveur d'un Dieu dont chaque chose, dépossédée de ses qualités intrinsèques, est censée être en quelque sorte le signe, le représentant. Bonnefoy cherche tout simplement à retrouver "l'amour des choses mortelles", sans foi ni formule ni mythe qui pourraient cacher "les plus désolantes preuves de la nuit" (p.124), cette nuit qui fait partie de notre condition, qui cerne les objets et qu'il nous faut affronter sans cesse pour dégager notre vérité comme êtres rattachés à la finitude et au hasard. Une fois réconciliés à nos limites, nous apprendrons à priser ce qui a été trop longtemps dédaigné et parviendrons à une lucidité qui permettra encore l'espoir et l'exaltation. "Un possible apparaît sur la ruine de tout possible" affirme le poète (ibid.) et on apprécie d'emblée l'ambition de cette théologie négative, qui est d'opérer un retour à la base incertaine de notre existence pour mieux pouvoir agir selon les forces en puissance qu'offrirait toujours le réel. A la notion chrétienne d'une révélation salvatrice qui a déjà eu lieu sans notre participation succède l'importance d'une quête nécessairement humaine, donc faillible, qui, assumée uniquement sur le plan de l'immanence, n'admet la nuit que pour tâcher de s'initier à la lumière. Ainsi, bien que cette théologie soit négative, elle n'est pas pessimiste: dans ses entretiens, Bonnefoy réfute le "Dieu est mort" nietzschéen pour proclamer que

"Dieu est à naître"[30] et dans "L'Acte et le lieu de la poésie", il associe les mots eux-mêmes à ce plan axé sur l'avenir puisque, pour lui, "ils apparaissent aux confins de la négativité du langage comme des anges parlant d'un dieu encore inconnu" (p.128). La révélation ne fut pas mais est à venir.

Réagissant contre le christianisme, Bonnefoy emploie encore ses images et ses termes mais en les sécularisant, en les mariant à l'humain, ce dont témoigne d'ailleurs l'épigraphe de **Ce qui fut sans lumière.** Cette citation, figurant à plusieurs reprises sous des formes variées dans les sermons de John Donne, tire son origine du livre de l'Exode: "L'Eternel allait devant eux, le jour dans une colonne de nuée pour les guider sur le chemin et la nuit dans une colonne de feu pour les éclairer, afin qu'ils marchent jour et nuit" (13:21). Ce qui est à noter surtout ici est la façon dont John Donne va interpréter ces images du feu et de la nuée dans ses sermons, les opposant allégoriquement l'une à l'autre pour se concentrer sur la condition de l'être dans ce monde plutôt que sur l'intervention surnaturelle d'une puissance divine d'en haut. Pour lui, le feu, c'est la transparence du bonheur, de la prospérité, de la certitude, mais, en réalité, c'est dans la "colonne de nuée", son obscurité et son doute, qu'il situe notre vie sur terre et, par conséquent, dans les sermons, c'est la nuée qui retient son attention le plus, non les manifestations d'un plan qui

excède et dévalorise le réel.

En fait, Donne identifie la nuée à tout ce qui pourrait nous tromper et nous égarer, la considérant même comme source infecte d'où émanent toutes sortes d'illusions et de leurres: "Clouds are but the beds, and wombs of distempered and malignant impressions"[31]. Cependant, au lieu de réfuter tout simplement ce caractère pestilentiel de la nuée en aspirant au feu, Donne tente de démontrer comment cette première obscurité doit être acceptée en soi; comment, une fois cernée et sondée, elle peut mener, au même degré que le feu, à un rachat futur de l'être. Pour lui, Dieu divulgue et voile des choses différentes mais toujours à des fins positives, et c'est à nous d'entrer dans ce jeu en nous fiant aux failles de notre propre humanité. Ainsi, mettant en opposition l'état d'ignorance que représente l'obscurité de la nuée et le savoir qui relève de la lumière du feu, Donne refuse de bannir complètement l'un en faveur de l'autre puisque tous les deux constituent à son avis des supports essentiels dans notre vie; tous les deux sont "equally Pillars"[32]. "There is as much strength in, and as safe relying upon some ignorances, as some knowledges", prétend-il[33] et nous voilà tout proche de la théologie négative de Bonnefoy qui comprend que, même si "nous avons eu à douter dans la mesure même, presque dans l'instant même où nous avons eu à croire", nous nous approcherons à la fin de la base ontologique qu'il nous faut pour fonder; que loin de s'avérer inutiles, "tous nos

actes à nous, ces égarés, ces infirmes, devront en être l'appel"[34].

Ainsi, titre et épigraphe, par un jeu intertextuel qui s'établit sur le site d'une ancienne parole, celle de la Bible, évoquent les notions capitales de l'origine (la Genèse) et de l'errance (l'Exode), mais pour déplacer la première et indiquer le caractère infiniment douteux de la deuxième. Si Bonnefoy recueille les propos de John Donne, propos greffés directement sur la Bible mais réorientés vers, et ancrés triomphalement dans, un monde d'essences incarnées, dans l'anti-céleste et l'anti-divin, c'est pour proclamer l'incertitude qui accompagne toute quête humaine soumise à la finitude, y compris celle qui aura lieu dans les textes de son propre livre. D'ailleurs n'est-ce pas ce doute, cette obscurité qui fournit la raison d'être et la valeur de cette recherche puisque, êtres de finitude, nous sommes également êtres de hasard, assujettis à un temps qui dérobe en même temps qu'il porte des fruits. Pour trouver l'origine ou "le vrai lieu" qui serait la base de notre existence partagée avec autrui, il faudrait donc consentir comme Donne à tout ce qu'il y a de troublant et d'imparfait dans notre vie mais dans l'espoir de pouvoir nous cheminer, par nos actes et nos efforts qui risquent toujours d'échouer, à un éclairement final visé avec ténacité. Citons encore un extrait de "L'Acte et le lieu de la poésie" qui, au "mauvais devenir", qui acquiesce aux dogmes du passé, substitue une quête qui se

meut d'instant en instant sans repères fixes:

> Je prétends que rien n'est plus vrai, et plus raisonnable ainsi, que l'errance, car - est-il besoin de le dire? - il n'est pas de méthode pour revenir au vrai lieu. Il est peut-être infiniment proche. Il est aussi infiniment éloigné. Ainsi l'être, dans notre instant, et l'ironique présence.
>
> Le vrai lieu est donné par le hasard, mais au vrai lieu le hasard perdra son caractère d'énigme[35].

Ce qui est d'autant plus frappant, c'est que nous retrouvons cette optique réitérée en grande partie dans la préface du **Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique** dirigé par Bonnefoy. C'est que la même éthique relie ce travail et sa propre poétique car, pour lui, toute idée de recherche, aussi scientifique qu'elle soit, implique les nombreuses possibilités qui jouent, encore sans résolution, dans le présent, et il souligne donc la nécessité, vis-à-vis des matériaux incorporés dans le dictionnaire, de "préférer [...] ce qui se cherche à ce qui a été trouvé, ce qui est mise en question, recommencement, divergence, à ce qui avait sa place déjà dans la synthèse d'hier même si on l'accepte aujourd'hui encore"[36]. Toute quête, quelle que soit sa nature, n'a de sens pour lui que, d'abord, par l'incertitude qui précède toute découverte et puis, par les effrondrements qui en découlent, de sorte qu'il y a toujours lieu de repenser et de réviser, mais jamais la possibilité de se prononcer définitivement sur le moindre fait. Voilà le vrai devenir de

l'être tel que Bonnefoy le conçoit: poussée douteuse en avant entrecoupée de révélations qui rassurent et bouleversent à la fois; effort de compréhension qui, axé sur la faille, exclut tout orgueil, intellectuel ou autre, mais, s'ouvrant à la vraie condition de l'être, devient en même temps "tâche d'espérance".

Notons finalement, avant de procéder à une analyse des textes particuliers de **Ce qui fut sans lumière**, la valeur du rêve qui, au cours de cette errance problématique de l'être dans le réel, s'associe justement à l'image de la nuée vue à la fois comme leurre et pilier. En fait, de même que l'activité onirique au mont Aso se situe "parmi les dragons bienveillants du brouillard", bien souvent règnent dans les textes poétiques l'indistinct, l'embué, "l'inconnu des flaques et des ombres" (p.39) mais à valeur finalement positive bien que troublante, comme cette image énigmatique d'une nuée illuminante qui "a mis sa main de feu dans la main de cendre" (p.40). De plus, en outre de la référence explicite à Donne, la nuée fait penser, sur le plan intertextuel, à certaines pièces de Shakespeare qui baignent dans une atmosphère de rêve, et en effet on n'a qu'à regarder les épigraphes de **Pierre écrite** et de **Dans le leurre du seuil** pour apprécier à quel point Bonnefoy, grand traducteur de Shakespeare, privilégie poétiquement les réflexions de ce dernier en les interprétant à sa guise.

Prenons par exemple **Le Songe d'une nuit d'été** en notant

qu'un des textes de la dernière section de **Ce qui fut sans lumière** s'appelle en fait "La Nuit d'été". Dans cette pièce le rêve et le réel débordent l'un sur l'autre, de sorte que Démétrios doit se demander, dès qu'on consent à désensorceler les amants, si les événements du passé ont vraiment eu lieu:

> These things seem small and undistinguishable,
> Like far-off mountains turned into clouds[37]

C'est justement la nuée qui représente ici le trouble de la perception des amants, individus qui, apaisés dans le présent, ne savent plus quelle valeur attribuer à l'agitation fébrile et insensée de la nuit précédente. Pourtant, loin d'éliminer la confusion du songe dans le passé au profit d'une pleine élucidation dans le présent, Shakespeare fait jouer une absence de démarcations en suggérant, encore par la bouche de Démétrios, que ce réveil n'en est peut-être pas un, qu'il s'agit peut-être de l'entrée des amants dans un autre rêve:

> Are you sure
> That we are awake? It seems to me
> That yet we sleep, we dream[38].

Comme nous le verrons bien, Bonnefoy explorera de la même façon cet entrelacement problématique et parfois angoissant du rêve et du réel qui entraînent, autant que le pouvoir heureusement régénérateur qu'ils peuvent opérer l'un sur l'autre, un va-et-vient inquiet et indécis entre le mensonge et la vérité, l'attirance du leurre et le besoin de creuser toute apparence. Vont persister toujours la confusion de la nuée, l'ambiguïté de l'ombre, la menace du "sans lumière", mais également la force d'une volonté qui,

devenue percée résolue dans le noir, compte sur un éclairement joyeux à venir. Tout comme Thésée dans **Le Songe d'une nuit d'été** qui reconnaît au poète la capacité de donner au rien, à ce que la conscience n'effleure qu'à peine, une forme, un nom et un lieu[39], Bonnefoy cherchera à réconcilier les apports du rêve et les limites du réel, les élans de la conscience désirante et son ancrage tensionnel dans la finitude, pour que le partage avec l'autre de ce qu'on est, de ce qui est, partage déjà institué en partie par la reprise des efforts de l'autre que marque le jeu intertextuel, puisse se poursuivre malgré le hasard et l'éphémère de notre existence, malgré ce "sans lumière" du passé qui se prolonge encore, bien que rigoureusement contesté, dans le présent.

Divisé en cinq sections, **Ce qui fut sans lumière** se compose en tout de trente textes dont la forme et le sujet varient de l'un à l'autre. La distribution inégale des poèmes en sections, la longueur disproportionnée des textes et l'emploi du vers sans cesse rompu et refait, contribuent tous à une poésie de fluctuation et de révision constante. Cependant, à l'intérieur de chaque section, ne manquent pas des solutions de continuité qui donnent un sens et une direction à l'oeuvre, solutions établies par exemple dans la succession des titres qui renvoient l'un à l'autre soit d'une façon directement verbale ("La Voix, qui a repris", "La Voix encore"; "Le Puits", "Le Puits, les ronces") soit par le

biais de certains mots qui rejoignent le même plan thématique ou suggèrent le même champ sémantique (dans la cinquième section, les mots "rêve", "nuit d'été", "sommeils"). Quelle que soit la variation de la forme, chacune des cinq parties semble garder ainsi une certaine cohérence et, par conséquent, il convient que notre analyse des textes procède de section en section en essayant de dégager la stratégie poétique de ces divisions qui se conforment moins peut-être à l'idée d'une organisation linéaire et progressive des différentes parties qu'aux exigences d'un approfondissement en spirale, spirale qui tourne sur elle-même mais tout en avançant, puisque, selon Bonnefoy, elle devrait "accroît(re) son rayon à chaque tour"[40].

Le premier texte de la première section du livre, "Le Souvenir" (p.11-16), décrit un moi solitaire qui s'arrête tristement sur les images d'un temps révolu tout en reconnaissant à quel point le souvenir du passé se mêle au rêve et pèse sur sa perception du présent. "Recommencer le plus vieux rêve, /Croire que je m'éveille" (p.11): les efforts du poète pour se rendre lucide dans le présent en se sevrant des hantises qui accompagnent la sensation de perte et de déperdition dans le temps sont mis en question dès le commencement du poème et rappellent cette incapacité de Démétrios dans **Le Songe d'une nuit d'été** de différencier entre le vrai et l'imaginaire. Le souvenir serait à la fois ce qui nourrit le rêve (images joyeuses d'une plénitude

passée, "cette suite de salles et de tables/chargées de fruits, de pierres et de fleurs", p.12) et ce qui le frustre (il s'agit du souvenir d'un monde éteint, de "la coupe de l'or rapide" vite disparu, p.13). Ainsi, en même temps que le souvenir enchante, il apporte l'angoisse et marque l'impuissance de l'être devant le temps: Bonnefoy l'évoque comme "un homme et une femme masqués" qui "tentent/De mettre à flot une barque trop grande", action inutile puisque "le vent rabat la voile sur leurs gestes" et puis cette voile prend feu (p.11). Le souvenir semble se dissocier de tout départ réel dans le temps, étant vite écrasé par les forces qui réfutent la fixation en image de ce qui n'est plus. En outre, le vent qui contrecarre les efforts du couple anonyme dans cette description métaphorique du souvenir ne ferait-il pas un avec ce vent du premier vers du texte qui "tourne/D'un coup, là-bas, sur la maison fermée", augmentant l'impression d'isolement du moi autant qu'il s'accompagne d'une sensation de déchirement "jusqu'au fond des choses" (ibid.)? Cette double évocation du vent au début du texte, comme élément du réel qui entre simultanément dans la figuration purement imaginaire du souvenir en y retenant la même valeur perturbatrice, serait en effet le signe d'une conscience qui, ballottée entre tout ce qui lui est extérieur, fragile, périssable, et les images confuses que façonnent intérieurement le rêve et le désir, cherche néanmoins la réconciliation de ces deux mondes en poursuivant la

possibilité hautement douteuse d'un éveil.

"Le Souvenir" se compose de neuf parties qui, en accord avec cette tentative d'éveil, passent des images initiales de stagnation et de suspension ("la barque de chaque chose, de chaque vie" qui "dort" autour du poète, la description du souvenir comme barque qui reste inutilement sur place) à une succession d'actions qui désigne le refus de l'immobilité et la nécessité, toujours présente dans ce livre, de partir en quête de la vérité de sa propre condition face au monde. Cependant, même au début du texte, le silence et la fixité sont loin d'être absolus. Il y a "la voile des étoiles" qui "frémit à peine", la maison qui "respire, presque sans bruit", les "deux notes presque indistinctes" de l'oiseau (p.11-12), et ce "presque", cet "à peine", signalent une énergie qui vibre encore bien qu'étouffée ou confuse, des traces de vie minimes qui se communiquent à l'être et le soutiennent dans l'incertitude de la nuit. En effet, c'est ce qui lui parvient de l'extérieur qui va aider le poète à s'éveiller, à se défaire des regrets et des illusions qui risquent d'assombrir ou même de dévaloriser tout à fait l'existence de l'être dans le monde. "Je me lève, j'écoute ce silence,/Je vais à la fenêtre" déclare-t-il (p.12) et voilà que le regard est tourné vers le monde, vers l'insatisfaction de la finitude où se situe pourtant le seul lieu où fonder sa vie et le partage avec autrui.

Ce regard braqué sur le secret frémissement de

l'extérieur, cette oreille tendue vers les sourdes rumeurs qui se délivrent du silence, s'accompagnent au début de la quatrième partie de la description d'un déchirement intérieur de la conscience, celui qui provient de l'antagonisme enfin admis et approfondi entre les contraintes de la finitude et les ambitions démesurées, l'imposture délicieuse, du rêve:

> Joies, et le temps qui vint au travers, comme
> un fleuve
> En crue, de nuit, débouche dans le rêve
> Et en blesse la rive, et en disperse
> Les images les plus sereines dans la boue. (p.12)

Au bonheur conçu en rêve succède le saccage impitoyable du rêve qu'impose le temps. La répétition de la conjonction "et" souligne le caractère implacable et inaltérable de ce processus de fractionnement et de dissolution, et de "joies", mot qui exprime l'intensité affective d'états pluriels, on passe au singulier oppressif de "la boue", à une matérialité qui envahit et décolore ces images spectrales issues de la conscience rêvante. C'est en fait cette peur de l'enlaidissement et de l'enlisement qui va arrêter le poète de se poser trop de questions, lui qui a envie de jouir du calme qui s'offre en cet instant. "Je ne veux pas savoir la question qui monte/De cette terre en paix, je me détourne" (p.12) prétend-il et, dans l'église, il ne souhaite aucune épiphanie de la part du "feu qui végète", préférant plutôt qu'il "réacquiesce à (son) rêve" (p.13). Néanmoins, ce refus constitue moins un mouvement de repli qu'un effort pour consentir, si momentanément soit-il, à l'immédiateté d'un

monde en repos, à ce qui se donne ici et maintenant, malgré des insuffisances éventuelles. Il est évident en outre que le passage du moi vers l'extérieur ("Je descends", "J'ouvre la porte", "J'avance") dément toute volonté de retraite ou de refuge sur un plan autre que celui de l'immanence.

A partir de la cinquième section du texte, il est donc question de l'errance du moi dans la nuit et de cette tentative d'embrasser la terre dans toute son énigme. La cinquième partie commence par les mots "Et j'avance", la sixième et la septième par "Je vais", et dans le cas de ces dernières, sujet et verbe restent isolés en tête de la section, rompant avec les autres vers plus longs, d'autant plus manifestement qu'ils sont suivis presque ironiquement chaque fois d'un alexandrin. Bonnefoy met l'accent ainsi sur l'activité d'un moi en quête, d'une recherche fébrile parmi les divers sites et objets d'interrogation qu'offre la terre. En vérité, cette quête se révèle la poursuite de ce qui s'enfuit, la peur de voir "s'éteindre, de branche en branche,/Les guirlandes du soir de fête" (p.13), le désir de rejoindre les voix qui "se font indistinctes/En s'éloignant sur les chemins de sable" (ibid.). Mais si, dans un premier temps, l'acte d'errer se fonde sur le besoin de nier le pouvoir ravageur du flux temporel, il va conduire, dans un deuxième temps, à un face à face plus compréhensif avec les possibilités, autant qu'avec les limites, de la terre, de sorte que l'acte initiatique d'"aller", d'avancer vers le

monde, serait finalement le plus sûr moyen d'atténuer la violence du désaccord entre la conscience et la finitude, entre l'intemporel de l'image et la fugacité de la présence.

En effet, de même que Bonnefoy prétend dans ses entretiens que les marges du poème sont pour la prose "la **dimension métonymique** restée ouverte où elle pourra puiser de quoi briser les constructions fermées de la **métaphore**"[41], on pourrait voir l'errance évoquée au fil du texte comme offensive stratégique contre l'attrait de l'image et les constructions esthétiquement plaisantes mais dangereusement inertes de la pensée analogique. Dans les poèmes, aller ou avancer, que ce soit sur le plan du réel ou au niveau purement textuel, implique une rupture avec la clôture de l'image et la nécessité de se déprendre des réflexions que suscite un seul objet ou un seul lieu isolé de son contexte et pourtant rattaché, par analogie, à tout ce qui n'est pas lui. Le passage vers autre chose va assurer une diversité qui brouillera la trame métaphorique et s'opposera à toute tendance conceptualisante ou esthétisante en promouvant une extension illimitée propice à la saisie la plus globale de notre être <u>dans</u> le monde. Dans le texte, il y a toujours cette envie d'échapper à l'emprise des images fixes qui remontent du fond de la conscience, obsédantes, idéalisantes, parfois presque hallucinantes dans leur rivalité avec l'opacité ou l'esseulement, l'impermanence ou l'effritement, de ce qui est, et le besoin comme contre-mesure de se lancer

toujours en avant afin de multiplier les voies d'accès à la terre et de recomposer sans cesse sa propre conception du monde.

Au niveau purement langagier, la dimension métonymique que fournit le thème de l'errance va engendrer une écriture qui brise constamment les prestiges de l'image et la densité de la métaphore en ponctuant le texte d'actions qui contribuent à déplacer le site de la réflexion ou l'objet de la description, et à soutenir en conséquence l'enchaînement d'une multiplicité d'idées et d'impressions. Par exemple, dans la quatrième partie de "Le Souvenir", l'image du rêve détruit par le temps, construction subliminale qui incorpore tout un paysage métaphorique (le fleuve, la nuit, la rive, la boue) et tend vers une abstraction presque allégorique, se juxtapose aux actions concrètes du moi qui, vu cette fois de l'extérieur, se détourne de la fenêtre, traverse les chambres de l'étage et descend dans l'église. Le feu qu'il y trouve va donner lieu, à son tour, à d'autres réflexions de nature analogique (l'image du dormeur, de la cape, de "la coupe de l'or rapide", du miroir) mais encore une fois ce sera une action, celle d'ouvrir la porte et d'aller vers l'extérieur, qui interrompra cette agglomération d'images autour d'un seul objet et libérera l'écriture de ce risque d'une surcharge de sens générée finalement non par le réel mais par le seul jeu de la langue trop fréquemment prise dans le piège de l'image et de l'excarnation.

A cet égard, le "Je vais" qui marque le début de la sixième et de la septième section de "Le Souvenir" signale l'abandon presque défiant de toute démarche faussement synchétisante de la pensée analogique et la nécessité de retourner au simple, à l'élémentaire étendu devant soi. Défi également par rapport au mouvement régressif que peut produire le souvenir, l'acte de pousser toujours plus en avant représente le potentiel de ce qui est à venir. On retrouve d'ailleurs l'importance de cet acte, dans les récits en prose qui accompagnent cette poésie, par exemple dans "Le Crépuscule des mots" (**Récits en rêve**, p.154-160) où le "Je vais", isolé en phrase, devient insistant, fiévreux et, finalement, signe de l'inquiétude du moi à qui manque, dans le dépaysement et la désorientation du rêve, le repos d'une halte, la délivrance d'un terme:

> Je vais. Sans nombre ces maisons basses, de frêle bois peint de teintes claires... (p.158)
>
> Je vais. Il me semble que l'univers n'est plus qu'une esplanade infinie... (p.159)
>
> Je vais, je vais. Et à vous [...] je confie la pensée qui se forme en moi, vaguement... (ibid.)

Plus loin dans ce livre, dans la section intitulée "Le Peintre dont l'ombre est le voyageur" (p.213-225), Bonnefoy explique la fascination que l'idée du "peintre-voyageur" exerce sur lui. S'agit-il d'un être motivé par "une avidité qui n'a de cesse, un bonheur auquel ne fait défaut que la

satiété" ou, au contraire, de quelqu'un qui ne froisse, "d'une contrée à une autre, les feuilles de l'apparence que par une impatience qui signifie pour finir l'insatisfaction à toute chose terrestre" (p.214)? Refusant d'embrasser ces deux extrêmes, l'hypothèse finale que fait Bonnefoy à l'égard de cette question, dérive directement de sa propre poétique et de l'idée du lieu. Celui qui voyage sans cesse serait celui qui "s'inquiète du lieu comme tel", qui puise dans le hasard et la furtive temporalité du lieu la réalité de sa propre existence:

> le lieu, cette configuration d'aspects dont certains sont constants, d'un point à un autre du monde, et d'autres jamais les mêmes, ce qui signifie donc le hasard, bien que de façon cachée, et exprime par ce hasard ce qu'est aussi notre condition, un fait mais sans nécessité qui le fonde, sans absolu: une irréalité, par conséquent, une énigme... (ibid)

Errer serait donc une tentative d'acquiescer aux limites de notre propre mode d'existence sur terre en explorant l'énigme de la présence qui se rattache inéluctablement aux fractures du temps et de la contingence partout inscrites dans l'évidence du lieu. C'est l'insatisfaction qui va nourrir cette quête, la perspective d'une évidence, d'abord réconfortante, qui tout d'un coup se déchire pour manifester des points de fuite vers le vide, et l'engouffrement de tout absolu. Par contre, l'errance, aussi angoissée qu'elle soit, et bien qu'elle ne renonce jamais tout à fait à l'idée de l'absolu, va mener l'être en avant vers une sorte de fragile

réconciliation, fondée par l'amour, avec l'imperfection de la terre, vers un pacte provisoire que seule la tendresse peut renouveler. A cet égard le reproche de Bonnefoy à la fin de la septième partie de "Le Souvenir" est catégorique:

> Terre, ce qu'on appelle la poésie
> T'aura tant désirée en ce siècle, sans prendre
> Jamais sur toi le bien du geste d'amour! (p.15)

Ce n'est que l'amour qui dote la pratique du poète d'un sens et d'une direction capables de rompre avec les exigences étroites de la possession ou de la domination, et de mener le moi vers la largeur de l'autre offerte sur le plan de la finitude.

C'est dans cette septième partie de "Le Souvenir" que s'atténue le sentiment d'isolement du "je" car, près de lui, il croit sentir une présence caractérisée délibérément comme féminine: "ombre", "jeune fille", "visage/Qui est la terre même" (p.14). Cependant, dès cette impression d'être accompagné, une distance s'ouvre entre le "je" qui se sépare d'un "il" et ce "il" qui, tout en faisant ses adieux, s'adresse à la présence souriante et silencieuse du début du passage. Le "je" et le "il" semblent se référer à un moi divisé, un moi qui voudrait récupérer et retenir tout ce qu'emporte le temps, et disperser simultanément les images spectrales du souvenir, accepter la fuite comme telle. "Adieu, nous n'étions pas du même destin,/Tu as à prendre ce chemin et nous cet autre", déclare le "il" en voyant la nécessité d'une séparation (p.15); mais le "je" est, au

contraire, loin d'y consentir: "Adieu? Non, ce n'est pas le mot que je sais dire" (p.16). Pourtant tout s'efface finalement comme dans un rêve: l'intensité enchanteresse de la terre-fille se dissout "dans la phosporescence de ce qui est", le "je" voit le "il" qui, à son tour, "se détourne" et "s'éloigne dans la nuit" (p.15), et à l'espoir d'une solution succèdent plutôt la fièvre cyclique des rêves qui "reprennent piétinant leurs plus vieux chemins" et la solitude du "je" qui s'éveille "nuit après nuit dans la maison vide" (p.16). Du progrès apparent dans les sections précédentes de ce "Je vais" réitéré avec force, de ce trajet qui n'a peut-être lieu après tout qu'en rêve, on passe ainsi, au commencement de la dernière partie du texte, aux notions de répétition, d'obsession et de régression qui tourmentent la conscience en excluant la possibilité d'avancer.

Encore, pourtant, c'est une action qui va briser la chaîne des rêves qui tournent en rond, ce "Je sors" succinct et décisif qui tranche avec tout mode itératif en soulignant la valeur de l'instant. La tentative de se diriger vers l'extérieur et de se dessaisir des images formées intérieurement en rêve se renouvelle sans cesse et, comme la fin du poème le signale, la reprise continuelle de ces efforts se distingue de toute vaine répétition dans la mesure où l'acte de rompre avec la clôture d'une conscience éprise toujours des mêmes images et de re-brancher cette conscience sur le monde, va engendrer à chaque fois une nouvelle poussée

en avant. En "sortant", le "je" prend conscience moins des choses qui s'effacent que des choses qui persistent malgré le pouvoir destructeur du temps: l'appel d'autrefois qui "retentit encore", la flûte qui "résonne encore", cette première impression dans la maison d'un pas qui le "précède encore" (p.16). Le passé semble empiéter sur le présent mais, cette fois, sans le déposséder de sa force puisqu'il n'y a aucun mouvement de régression intérieure vers l'image de ce qui n'est plus -- plutôt l'anticipation des choses qui, présentes encore, vont bientôt disparaître, comme ces "bêtes/Qui ne sont plus, à l'aube" (ibid.). Le poète saisit donc à la fois ce qui a été dans le passé et est encore, ce qui est dans le présent et, bientôt, ne sera plus. Domine finalement la vue dialectique d'un temps qui soutient et supprime alternativement la présence fragile de toute chose rattachée à la finitude, un temps qui, une fois dissocié de l'affliction nostalgique de l'image remémorante, se laisse transpercer, dans l'intensité de l'instant, par ce qui, remontant du passé, persiste encore dans le présent en témoignant d'une force et d'une direction qui atténuent les impressions de hasard et de contingence si pénibles à l'être. Tout tourne autour de l'instant qui accueille les vestiges actifs du passé -- mais pour repartir vers l'avenir.

Il faut remarquer en même temps que le rêve n'est pas tout à fait discrédité et rejeté. En fait, même dans cette dernière partie du texte, le "je" n'est pas sûr de

"s'éveiller" car il ne s'agit que d'une tentative renouvelée parmi toutes celles qui ont déjà échoué. Le poète ne veut aucunement bannir le rêve et le potentiel de l'être qu'il semble faire ressortir. Ce qu'il désire, c'est de l'affiner en quelque sorte en raccordant ses immenses virtualités aux limites du réel et à l'immédiateté du lieu ancré dans le temps. D'ailleurs, puisque le rêve fait partie de l'être, s'obstinant en dépit de ces nombreux "éveils", le nier serait vouloir supprimer une partie de soi-même et, par là, appauvrir ses relations avec le réel. Ce qui compte pour Bonnefoy, c'est de le soustraire à la séduction et à l'achèvement de l'image, et de le replonger dans l'imperfection de la finitude et de l'incarnation comme force active capable de réparer ou, au moins, de combattre les failles et les carences qui s'y présentent. Ainsi, persiste jusqu'à la fin du texte et, en effet, du livre, le thème de l'éveil qui n'en est pas un, qui est en réalité impossible tant le rêve et sa production d'images s'interposent entre l'être et le monde, mais qui vaut néanmoins de par le mouvement d'inclusion et d'intégration qu'il assure tout en reconduisant l'intemporel de l'image vers l'instabilité nourricière de l'instant.

Dans cette dernière partie de "Le Souvenir", le poète s'éveille et sort, mais, en concordance avec ce désir plus sain de restreindre plutôt que de réfuter tout à fait le champ du rêve, règne encore une atmosphère onirique, bien que soudée cette fois aux répercussions indéniables du temps. Sortant,

le "je" s'étonne que "l'ampoule soit allumée/Dans ce lieu déserté de tous, devant l'étable" et sa surprise devant cette scène inattendue, scène qui suggère le passage d'une présence malgré l'absence, rejoint encore le mystère et l'enchantement du rêve, de sorte qu'on a à se demander si un "éveil" a vraiment eu lieu, si la perception de tout ce qui remonte du passé n'est qu'une résurrection illusoire opérée justement par le souvenir. Pourtant, l'image des deux derniers vers réfute toute fausse idéalisation et affirme, avec le mot "fumée", une conscience aiguë du temps: "Et résonne encore la flûte/Dans la fumée des choses transparentes". "Fumée" suggère tout ce qui est passager, insaisissable et changeant, et cette "fumée" est celle des "choses transparentes", des choses mortelles enfin illuminées et comprises dans leur fragile unicité par l'être. Le "je", c'est encore un être qui rêve mais qui, grâce au pouvoir révélateur du rêve qui retrouve la finitude en s'y prolongeant, entend ici "la flûte/Dans la fumée", perçoit la beauté dans l'imperfection et la plénitude dans l'inachèvement, reconnaît en somme l'harmonie secrète et précaire de sa propre existence et de tout ce qui le rattache à la terre.

Si nous avons tenu à développer en détail notre analyse de "Le Souvenir", c'est qu'il sert d'une façon exemplaire à introduire bien des préoccupations centrales et des thèmes principaux de l'ensemble du livre: la problématique du rêve dont les tendances régressives et absolutistes, formulées dans

la stase de l'image, se heurtent à un pouvoir régénérateur qui va vers le monde; l'importance de l'errance et de cette prolifération de choix, d'intrications et de bifurcations qu'elle encourage en explorant les possibilités du lieu où fonder son existence malgré l'insistance du hasard (finalement, cette errance serait elle-même tissée autour d'un hasard, d'un non-absolu, qu'elle essaierait de pénétrer sinon de dissoudre); les thèmes antithétiques de la solitude et de la communion, de la claustration et de l'éclosion; au niveau textuel, l'opposition de la métaphore et de la métonymie, d'une écriture qui, tournant sur elle-même, construit et déconstruit continuellement les données du rêve, les élans de l'imaginaire et l'immobilité de l'image en visant une parole à même d'établir des attaches multiples avec autrui sur le plan de la finitude, le seul plan valable.

En outre, ce premier texte de **Ce qui fut sans lumière** s'oppose manifestement au livre précédent, **Dans le leurre du seuil**. Une incertitude foncière a remplacé les litanies de consentement de "La Terre" ou de "L'Epars, l'indivisible". Une forme moins rompue mais, paradoxalement, moins décisive, moins concluante, remet en question la force de ces derniers fragments triomphants, et il nous semble que la victoire est à regagner, qu'un retour et des révisions s'imposent si le poète veut avancer. Dans **Ce qui fut sans lumière**, le déploiement insistant de la dimension métonymique, l'enchaînement de divers éléments (objets, lieux, événements)

qui se développe dans le texte autour du "je" errant, produit une structure qui pourrait être celle même du récit, le récit d'un "je" qui cherche à se délivrer des illusions du rêve et à partir en quête de ce qui est. Par contre, **Dans le leurre du seuil** met l'accent sur le fragment, la discontinuité, et la puissance affective de l'invocation et de l'exhortation qui veulent embrasser verbalement le noyau éclaté des choses en multipliant d'une façon ponctuelle la joie d'un consentement réitéré.

"Maison fermée", "feu qui végète", "herbe froide": dans "Le Souvenir", ce que Bonnefoy lui-même nomme l'"instant d'extase" (p.14) semble se dérober, revêtir le caractère d'une énigme, et nécessiter ainsi un effort renouvelé pour vaincre la face opaque et close des choses, d'où un parcours difficile qui se veut à la fois rencontre et réconciliation. Quant à la prose, ce "récit en rêve", étant axée elle aussi sur l'errance, elle accompagnera le récit brouillé du poème en attaquant les noeuds et les marges de ce dernier. Jamais Bonnefoy n'a autant travaillé les relations entre sa poésie et sa prose, et comme notre analyse de "Le Souvenir" vient de le démontrer, jamais la fin d'un livre poétique de Bonnefoy ne s'est opposé au même degré, dans sa forme et son fond, au début du livre qui le suit: l'épiphanie est réfutée[42], l'aube oubliée dans un mouvement régressif[43] et tout moment d'apaisement durement acquis. Plus que jamais le seuil, cet accès à la terre et à la présence, risque de céder à la

tyrannie du leurre -- leurre de l'image, leurre de l'excarnation -- et le fourvoiement du "je" devient inéluctable, presque nécessaire dans la mesure où l'erreur, cousine étymologique du mot "errance", ferait partie d'un apprentissage qui n'a pas de terme.

Les trois textes qui suivent "Le Souvenir", c'est-à-dire "Les Arbres", "L'Epervier" et "L'Adieu", soulignent tous des notions de fuite et de fugacité, une instabilité temporelle qui dépossède l'être de tout point de repère familier et des attaches qui lui sont chères, en suscitant l'image d'un monde en dérive, soumis sans fin à l'écroulement et à l'effritement. En effet, c'est une absence de forme qui règne car il est question soit de ce que le temps a marqué et usé ("la maison en ruines", p.17, "le lieu de l'évidence, mais déchirée", "gravats", "débris", "cendre", p.21) soit d'une dématérialisation complète de la forme devenue flottement fugitif vite dissipé ("ombre" p.17, "flamme" p.19), ou, tout simplement, impression confuse qui s'avère finalement irréductible ("Comme un surcroît de rêve ou de fumée" p.17, "Vapeur ou rêve, ou monde, sous l'étoile" p.19). En outre de cette dissipation de la forme qui entrave tout effort de discrimination et provoque une sorte de glissement onirique de la perception, il y a cela qui, bien qu'identifiable, refuse d'entrer en communion avec la conscience: par exemple, dans "Les Arbres", le soleil "en retrait, hôte silencieux" ou "la pierre/Inégale, incompréhensible" (p.17), images qui

servent à accroître le sentiment d'isolement et de dépaysement en mettant l'accent sur tout ce qu'il y a d'infranchissable et d'inabordable autour du moi. La fin de chacun de ces trois textes couronne ces idées de séparation et d'exclusion en insistant sur l'état irrémédiable de l'être qui, voué à la non-possession, persiste néanmoins à poursuivre scrupuleusement l'insaisissable et à contourner l'impénétrable en voulant s'y introduire. Si le poète admet donc finalement dans "Les Arbres" qu'on peut toucher le "rêve de l'autre", il reconnaît simultanément qu'on n'y réussit que "parfois" et que, même là, il ne s'agit que d'"un instant" de ce qui "va sans fin" (p.18), que ce contact est provisoire et partiel. Dans "L'Epervier", bien que le poète puisse toucher les couleurs évanescentes qui se déploient devant lui, il ne peut rien prendre ("J'y avançais la main, non, je ne prenais rien", p.20) et dans "L'Adieu", il avoue la nécessité paradoxale d'un constant départ pour faire un avec un "ici sans fin/Comme cette eau qui s'échappe de l'auge" (p.23).

De plus, si, comme dans "Les Arbres", le poète reconnaît que l'être n'est pas toujours capable de rejoindre ce qui l'avoisine (dans ce cas, les chênes et leur "sol [...] inabordable", formes dont l'immobilité fait ressortir les courants encerclants d'un temps qui, creusant la distance, divise et détruit), il ne peut pas se fier non plus à "la puissance infirme du langage" dont les mots, aussi instables et changeants que ces couleurs perçues dans "L'Epervier",

passent "comme un frémissement de la chaleur/Dans l'air phosphorescent" (p.20), sans opérer nécessairement une percée salvatrice dans l'opacité des choses. En effet, le flux qui attaque et dissout l'intégrité des choses en désorientant l'être désireux d'une base stable, c'est-à-dire du lieu où fonder son existence, ce même flux s'introduit insidieusement dans la langue de façon à rendre "infirme" la puissance des mots et à aggraver l'impression de rupture et de déroute[44]. La vision du poète est telle dans "L'Epervier" que les couleurs et les mots, le visuel et l'auditif, se rejoignent dans un mouvement d'expansion qui trouble la perception et brouille toute distinction (la couleur "bruissait", les mots passaient dans l'air "qui ne faisait qu'une/De toutes ces couleurs", p.19-20), engendre une beauté qui, aussi fuyante et nébuleuse qu'elle est intense, attire et déçoit à la fois la main qui voudrait "prendre".

Dans "L'Adieu", le sentiment de perte et de fuite est encore plus prononcé, plus douloureux car l'"ici", le lieu où fonder, et "la parole", le moyen d'établir ce lieu et le partage qu'il devrait permettre, se montrent discrédités par le biais d'une même image, celle de "cette auge à demi brisée, dont se répand/A chaque aube de pluie l'eau inutile" (p.22). Unité fendue, plénitude trouée, l'image de l'auge semble faire triompher une inanité effrayante qui tranche tout à fait avec les images diffuses et aériennes, dans "L'Epervier", d'une multitude de formes effervescentes, et opère un retour à une

réalité plus sombre, réalité dilacérée où priment plutôt les marques fixes de l'usure, la béance de la déchirure qui touche jusqu'à la parole. A ces "grappes" oniriques de mots-couleurs qui, perçues à la fin de "L'Epervier", enchantent le "je" malgré leur fugacité en témoignant d'une ampleur et d'une profusion généreuses, succède une "évidence [...] déchirée" (p.21), les fragments dispersés de ce qui ne serait plus qu'émiettement et délaissement.

"L'Adieu" reprend en conséquence l'interrogation angoissée de "Le Souvenir" mais cette fois, comme dans les deux textes précédents, le "je" se trouve en compagnie de l'autre, "mon amie", et donc déjà soutenu en partie par leur relation de couple. Le fait même de s'adresser à cette "amie" rapporte d'ailleurs le plan spatio-temporel du texte à une immédiateté qui contrecarre tout ce qu'il y a d'excessif dans le rêve en embrassant les limites et l'énigme d'un "ici", et il est intéressant de noter l'adjectif démonstratif dans "cette auge à demi brisée" qui signale que l'auge existe, qu'il est question d'un objet réel, et que, tout en servant d'image, l'auge est beaucoup plus qu'une image, aussi présente, aussi proche sur le plan de la finitude que cette compagne qui écoute en silence. Aux formes vaporeuses et fluides du rêve, à son dangereux "surcroît" (p.17) qui génère des visions d'une haute puissance affective, déploie même une unité imprenable qui séduit et aliène à la fois, s'opposent les dimensions réduites de l'immédiat, du quotidien,

l'évidence de "cette auge", d'un "ici", d'un "aujourd'hui" (p.22), et une multitude de fractures et de divisions qui, aussi décourageantes qu'elles soient, exigent néanmoins notre attention puisque, comme le poète le souligne, "tout est toujours à remailler du monde" (ibid.).

Cette dernière déclaration, tragique dans la mesure où elle affirme un état d'insatisfaction constante, et pourtant non sans espoir puisqu'elle signale une puissance réparatrice dont l'être dispose, représente à bien des égards l'attitude plus décisive que prend le poète dans "L'Adieu" ainsi que dans les textes suivants qui complètent cette première section: une attitude de désillusion mêlée de confiance, où seule doit compter en dernier ressort la force de la volonté transformée en action rectificatrice. Le poète souhaite à la fois admettre sa détresse devant un monde en déperdition qui semble affermir le royaume du "sans lumière" ("l'ange a disparu, une lumière/Qui ne fut plus soudain que soleil couchant", p.22), et tâcher malgré cette désacralisation de repérer les traces d'un "paradis [...] épars", "d'en reconnaître/Les fleurs disséminées dans l'herbe pauvre" (ibid.). L'unité n'est plus présente comme vision mais devient hypothèse: à la nuée sublime de mots-couleurs perçue en rêve dans "L'Epervier", nuée presque accessible à la main, succède une interrogation qui reste en grande partie sans réponse faute de preuves ou d'évidence tangible, interrogation qui concerne encore les mots mais qui exige ici un acte de foi en l'absence de tout

appui. S'adressant à son autre, son "amie", le poète cherche à savoir si un seul mot pourrait réunir des sens contraires, agir en tant que lien et relation entre tout ce qu'on considère normalement comme opposé ou incompatible, et donc recréer une totalité parfaitement homogène qui renverrait à l'unité de l'origine. La réponse qu'il donne à sa propre question -- "Oui, je le crois, je veux le croire" (p.22) -- relève moins d'une analyse logique ou rationnelle que d'une intuition qui paraît au premier abord peu défendable. C'est en fait ce "je veux", lancé avec détermination, qui prime: tout se rattache à la persévérance de la volonté, à l'insistance d'une intention, et c'est le principe vital de l'être qui est mis en avant comme force en elle-même réparatrice et régénératrice.

Bonnefoy choisit Eve pour représenter ce principe: pour lui, elle est "le premier/Courage" tandis qu'Adam est "le premier regret", et ces deux figures désignent dans le texte les tendances régressives et progressives de l'être divisé entre le désir et la peur. Encore une fois, et en accord avec le titre du livre, Bonnefoy se permet de renverser l'ordre biblique, d'inverser son message en récupérant avec audace ses modèles, ses récits. Eve est digne de respect, non de blâme, car elle aspire à un dépassement de sa condition présente, elle n'a pas peur d'exercer sa volonté et sa liberté, mais Adam, avec ses regrets et son incertitude, est celui qui entrave cette poussée en avant, lui est déjà content de la

clôture du jardin et des limites qui marquent sa condition. Cette opposition constitue pour le poète l'essentiel de notre propre attitude vis-à-vis de la nécessité de toujours avancer, de renoncer à toute fausse sécurité en misant sur tout ce que l'avenir nous apportera. Comme ce couple biblique, "nous voudrons et ne voudrons pas/Franchir la porte basse qui s'entrouvre" (p.22-23); nous craignons de nous fier à l'avenir et à l'inconnu en passant par cette sortie qui, étant "basse", ferait preuve de notre humilité et de notre foi, mais nous priverait peut-être de tout point de repère familier. Il s'agit toujours d'une foi mais cette foi ne vise aucun plan transcendant, plutôt "le miracle d'ici", d'un "ici sans fin", et s'avère par là inséparable d'une conscience aiguë de ce qu'on est, de ce qu'est l'autre, et de ce que, ensemble, par un acte de volition, un "nous" collectif peut atteindre.

Les deux textes qui terminent cette première section jouent encore sur cet équilibre fragile entre le doute et la confiance, la déception et la détermination. On retrouve également l'image de la porte mais, loin de se présenter succinctement comme élément discret qui contribue à la configuration fractionnée d'un ensemble (telle est la structure de "L'Adieu" qui se divise entre le passé, le présent et le futur, et qui exprime, à l'aide d'un "mais" fréquemment réitéré, les tournants de la pensée, le conflit de sentiments opposés), elle occupe une place centrale, et revêt toutes sortes de nuances et de résonances dans une

écriture qui veut lire dans sa forme la révélation d'une condition universelle, le mystère même "de la présence et de la promesse" (p.28).

Situés après "Le Miroir courbe" (qui concerne également l'approche du seuil et la confiance que nécessite cette quête) et "Une pierre" (texte partagé entre l'immédiat et l'éternel, le songe et le quotidien), ces deux textes annoncent d'emblée, par le biais de leurs titres - "La Voix, qui a repris" et "La Voix encore" -, une écriture qui vient secourir l'être doutant et désorienté. La voix en question, à la fois affirmative et impérative, rend un témoignage émouvant à la condition humaine dans une forme maîtrisée qui, en elle-même, consolide les liens de tendresse et de compréhension entre le "je", locuteur et initiateur, et le "tu", visiteur et apprenti. Les mots "repris" et "encore" incorporés dans les titres renvoient en outre à une "voix" déjà écoutée et inscrite dans l'oeuvre comme parole élucidante, celle de Douve par exemple dans ses nombreuses manifestations (dans la section du livre nommé "Douve parle", cinq titres reprennent le mot "voix") ou celles, moins précises, de **Hier régnant désert** ou de **Pierre écrite** qui multiplient les points de vue en traitant des aspects les plus énigmatiques, et pourtant les plus fondamentaux, de l'existence. "Que te faut-il, voix qui reprends", demande le poète dans "La patience, le ciel", texte de **Pierre écrite**, et la réponse: "Oui, rien qu'aimer ce temps désert et plein de jour"[45]. La voix est celle de l'autre,

celle par excellence de l'amour qui vise la réconciliation joyeuse de la terre et de l'être, du rêve et du réel. Elle profère une parole consolatrice qui ose expliquer la confusion et l'inquiétude de celui qui l'écoute. Elle est caractérisée également par sa persistance, sa fidélité envers l'être qui s'égare, parce qu'elle est cette voix qui résiste au temps, qui "reprend", qui daigne soutenir "encore" celui qui, déconcerté, prend conscience d'un monde en ruine et des choses allant vers leur fin (dans "L'Adieu", par exemple, la porte est "colorée/Comme auguralement d'un dernier rayon", p.23).

La structure soigneusement mesurée et harmonisée de ces deux poèmes renforce l'idée d'une trêve qui intervient à la fin de cette première partie pour apaiser la disposition fébrile et indécise du poète. A chaque question, on trouve une réponse affirmative et, de concert avec cette succession de révélations, un ton d'exhortation qui cherche à démontrer tout ce qui s'offre à l'être malgré l'instabilité que génère le temps. A l'action "je vais" qui domine dans le premier texte succède la question "Es-tu venu...", répétée quatre fois en tout: la notion d'une arrivée, "presque une halte" (p.27), remplace celle du départ. De plus, ce sont un lieu, l'immédiateté de "ce lieu", et un seuil, qui se présentent au "tu" qui a erré et qui est "venu". La voix qui parle représente même le fruit de cette errance puisque, comme la porte dont il est question, elle sert d'accès à la vérité, elle désire initier celui à qui elle s'adresse aux paradoxes

et aux contradictions de son existence terrestre, et la répétition des verbes "permettre" ("je te permets"," je t'ai permis") et "donner" ("je t'aurai donné", "je t'ai donné") ainsi que l'insistance de l'impératif ("entre", "vois", "prends", "sens") font triompher à la fois une générosité et une urgence qui l'emportent sur tout sentiment de désabusement ou de découragement précédent. Ainsi la voix resurgit pour engager la volonté et éclairer la voie.

Les deux textes, prenant la forme d'une sorte de leçon ontologique à la fois ardente et solennelle, portent sur le monde de l'incarnation et de la finitude en décrivant la descente d'un "tu" qui tombe en effet "vers le ciel":

> [...] descendant
> Les yeux emplis de larmes vers le ciel
> Qui t'accueillait de terrasse en terrasse
> Parmi les amandiers et les chênes clairs
> (p.27)

Le mot "ciel", au lieu de s'isoler comme entité éthérée et intouchable, s'associe paradoxalement à la "terrasse", aux "amandiers" et aux "chênes clairs". Le ciel distant et indifférent, médité chez un Mallarmé comme évasion hors du monde des essences incarnées, se transforme chez Bonnefoy en espace inséparable de la terre qui, elle, baigne dans son immensité et reflète sa luminosité.

A la fin de **Dans le leurre du seuil**, le poète avait déjà rattaché les mots, et donc toute expression humaine, au ciel, au ciel "Infini/Mais tout entier soudain dans la flaque brève"[46], comme si seulement la fugacité de cette humble

"flaque brève" au ras du sol terrestre pouvait rendre justice à la totalité de ce qui la dépasse infiniment. C'est la flaque transitoire qui résume l'incommensurable en l'offrant à l'être, c'est en elle que le ciel atteint son apogée, et ce "soudain" du texte, allié au mot "brève", souligne, en dépit de la mutabilité de la flaque, le triomphe de l'instant révélateur qui, captant l'intense et s'imprégnant de l'infini, devient absolu. De même, dans "L'Adieu" le poète parle du ciel qui "consent à un miroir courbe" (p.23), qui se laisse accueillir sur terre dans toute sa plénitude. Dans le poème suivant nommé en effet "Le Miroir courbe"[47], Bonnefoy évoque inversement un ange, "au-dessus", qui tient un miroir, et la terre qui "se reflète dans l'eau de cette autre rive" (p.24). Terre et ciel, loin de s'opposer, se complètent, reçoivent chacun les bénéfices de l'autre, et manifestent même leur essence secrète, leur altérité, grâce à cet échange fructueux de reflets qui confie les mystères de la terre au ciel et décerne réciproquement la majesté de l'infini à la finitude.

Dans "La Voix, qui a repris" (p.27), le ciel se révèle par le biais de la terre et réserve son accueil pour l'être parmi les choses mortelles. La descente en question tracerait même la voie de l'incarnation qui aboutit à la "terre natale". Toutefois, cette descente semble impliquer en même temps un sentiment de perte et d'affliction: il s'agit d'un "tu" qui, "(se) décolorant", a "les yeux emplis

de larmes", ce qui rappelle l'idée de la Chute originelle et d'une perfection perdue qui a trait à l'excarnation. La voix intervient pourtant afin de corriger cette optique en proclamant que, à part cette "terre natale", et aussi fuyante qu'elle soit une fois donnée à l'être qui accède au monde, "il n'est rien d'autre". Tout plan transcendant est réfuté, toute notion d'un paradis perdu est discréditée, et le deuxième texte, "La Voix encore" (p.28-29), se concentre uniquement sur le monde incarné; sur le couple dont la promesse revigore l'être ("cette main dans la tienne, et le cri/D'espoir, de joie"); sur une immanence qui comble l'imagination ("La beauté, qui semble augurale, de ce monde"). Les larmes du premier texte font place à la "joie", à l'"espoir", et à la descente succède un mouvement serein vers le haut, cet acte de "relever les yeux/Vers la cime parfaite des montagnes" (p.28). Au lieu de convoiter ce qu'il n'a pas, l'être jouit tout simplement de ce qui est, de ce que lui est, sans se préoccuper du leurre d'un ailleurs.

La deuxième moitié de ce texte qui termine cette première partie du livre constitue un des morceaux les plus beaux du poète. Règne plus que jamais un ton d'oracle qui accroît sa force dans la régularité d'une structure façonnée par l'anaphore et ponctuée de l'impératif. La porte, image centrale du passage, est évoquée comme seuil et accès, ce que souligne l'insistance de la préposition "par". Cependant, ce qui frappe surtout ici, c'est la négation d'un au-delà qui se

situerait de l'autre côté de la porte et la notion d'une révélation qui s'inscrit dans la substance même de cette porte. Le poète cherche à pénétrer cette substance en entrant dans la vie de la porte, en la traitant de présence plutôt que de concept. C'est en détaillant tout ce qui la compose dans le temps, non en la franchissant, qu'il parvient à une compréhension plus universelle de l'existence.

C'est l'immédiateté de la porte qui compte: la fragilité et la vulnérabilité de la matière qui la compose, et le lieu dans lequel se situe "la brièveté" qu'est sa forme. Tout ce qui concerne la porte rejoint le plan restreint de la finitude et rend manifeste le cours de sa vie soumise à l'instant. C'est par là même que toute perfection est niée en elle. En fait, la voix qui l'évoque ne désigne que les traces de l'usure qui détruit son intégrité ("le bois cloué mort", "le déchirement de la couleur", "le gémissement des gonds", p.28) et suggère ainsi une forme martyrisée par le temps. De cet objet, étalant les signes de sa propre mortalité, se désintégrant même devant celui/celle qui s'en approche, on passe ensuite à une appréciation universelle des choses, mais à une appréciation qui retient la porte comme modèle: "Le cri de la nuit est âcre dans l'huile/Des gonds de toute chose" (p.29). Le monde de l'incarnation semble se transformer en monde de blessure et de souffrance, et la voix parle en effet d'une autre voix, celle du "dehors du monde" qui "va te sembler trompeuse, te faire mal" (ibid.). Le

seuil qu'est la porte ne permet aucune évasion ("tout seuil est un rêve" prétend la voix dans le premier texte) mais replonge la conscience d'une façon presque cauchemardesque dans un monde où dominent une obscurité menaçante (le mot "nuit" figure trois fois), et dans la terreur de la déchirure, cette éclosion du vide qui semble ronger toute plénitude dans le temps. Il y a donc une sorte de dé-idéalisation ou de déconstruction de la première partie du texte, trop sélective pour faire valoir la force anarchique de l'instant, et un face-à-face brutalement lucide qui, servant de rappel désabusant, explore "par" la porte les aspects les plus déconcertants de notre condition.

Aussi effrayante que soit cette vision d'un monde peuplé de forces nuisibles, elle n'empêche pas le miracle d'une volonté qui persiste malgré son assujettissement à une condition quasiment intolérable. Signalant dans une structure presque incantatoire, caractérisée par une soigneuse orchestration rythmique, tout ce que l'être craint et voudrait nier, la voix effectue une sorte de rite de purification qui, après son passage par l'agonie (n'est-ce pas l'idée même de la crucifixion qui s'affirme dans ce "bois cloué mort", ce "déchirement", ce "gémissement"?), décrit un mouvement résurrectionnel:

> [...]: cependant,
> Le poids même du fer sur la pierre témoigne
> De corps suants, courbés
> Sur le bâtir mystérieux et le sens. (p.29).

La conjonction rompt avec toute restriction précédente

et, étant située à la fin du vers, impose une halte momentanée, halte renforcée par ses trois syllabes, les deux-points qui les annoncent et la virgule qui les coupe du vers suivant. L'image de la porte revient mais cette fois il est question non d'un objet plaintif qui risque de s'écrouler sous l'effet du temps mais d'une forme qui revêt un "poids", c'est-à-dire un volume et une densité qui résistent aux forces contingentes et lacérantes de la finitude. La simplicité de ce "poids" sur la pierre, évidence sécurisante qui subsiste malgré l'omniprésence de la faille, soutient la majesté de la vision finale, celle, universelle, d'une humanité souffrante qui génère néanmoins, par ses efforts, un fondement précieux capable de ressusciter l'espoir et de diriger le désir vers un assouvissement futur. A ce qui se défait s'oppose ce qui tient, discerné dans la plus simple des choses. La porte, humble élément du quotidien, représente dans sa simplicité un état non isolable, une présence qui appelle notre attention comme évidence manifeste d'une condition commune, d'une condition de base qui, étant aussi la nôtre, entraîne à la fois l'asservissement et la persévérance, une désillusion mais également un optimisme qui accompagne la dignité de tout effort. Il faut noter aussi la suggestion de l'ordre chrétien -- souffrance, destruction, rédemption -- qui caractérise la progression des différentes perspectives élaborées dans le passage, mais qui, soulignons-le, se dissocie simultanément de toute tentation de transcendance, car la porte, aussi

représentative qu'elle soit de la présence vue comme phénomène universel, n'abdique jamais sa propre identité et se montre, autant que symbole d'un sacré terrestre, objet inaliénable de la vie communautaire.

"Ce qui n'a pas de paix est la paix encore" conclut la voix et, à bien des égards, cet aphorisme contradictoire résume la problématique de la quête bonnefidienne qui aspire à une unité cachée dans l'imperfection des mots et des choses, entrant, par la déchirure et la faille, dans le vif de la présence. "Il n'est de présence vraie", déclare Bonnefoy dans ses **Entretiens** (p.123), "que si la sympathie, qui est la connaissance en son acte, a pu passer comme un fil non seulement par quelques aspects qui se prêtent aux rêveries mais par toutes les dimensions de l'objet, du monde, les assumant, les réintégrant à une unité que je sens pour ma part que nous garantit la terre". Cet acte de sympathie et de compréhension est celui même de la "voix" de ces deux textes et, à un autre niveau plus fondamental, celui des mots qui évoquent la voix et restituent à l'objet une portée universelle qui bannit son esseulement. Cette portée salvatrice ne se révèle pourtant qu'après l'aveu nécessaire des nombreuses contraintes de la finitude: le hasard, la contingence et le risque d'opacité et de fragmentation. Le langage du texte, précis et rigoureux, ressemble même à une sorte de litanie de limitation. Chaque répétition du mot "par" en tête du vers introduit un détail qui rappelle la

férocité du temps et de la mort. Cependant ce resserrement de l'écriture autour des failles de l'objet promeut un retour à la terre acceptée comme seule base de la vie et réintègre l'objet en même temps à un ici-maintenant qui règle la vérité de sa présence. De cette manière, ce n'est pas seulement la porte qui triomphe à la fois dans son unicité et sa participation à la vie, mais les mots aussi, rattachés au lieu et à la finitude, en mesure de provoquer une adhésion à la terre et un consentement à ce qui est:

> Et vois, la pierre
> A des mots infinis dans l'herbe du seuil
> (p.29)

Dans les trois sections suivantes du livre, Bonnefoy tient à renforcer la notion d'une sympathie qui, se penchant sur la fragilité des choses assiégées par le temps, vise la réconciliation de la conscience et de la terre, des mots et de la finitude. A l'encontre de la diversité qui caractérise les titres de la premiere section, ceux qui la suivent se regroupent autour des choses les plus simples de la nature, éléments fonciers du lieu (par exemple, dans la deuxième section, "Le Puits", "Une pierre", "La Branche", "La Neige"), ou évoquent, dans une extension ambitieuse de la réflexion, une topographie plus vaste qui permet à la conscience de prendre la mesure de la majesté de la terre malgré les limites qui s'y imposent (c'est le cas de la troisième et de

la quatrième section).

Pourtant, dans la cinquième partie du livre, cette unité de sujet et d'intention se brouille à certains égards sous l'influence du rêve et de ses images à la fois exaltantes et exaspérantes qui reviennent défier les restrictions temporelles de notre existence. Le premier titre de cette dernière partie du livre, "L'Agitation du rêve", renvoie même au ton fiévreux et irrésolu de "Le Souvenir", et ferme en quelque sorte une boucle sur le livre en désignant le circuit insoluble de doute et de désarroi, celui même de notre condition, qui contraint la quête poétique. Jusqu'à la fin de l'oeuvre Bonnefoy démontre de cette façon l'impossibilité de tout repos définitif et la nécessité de renoncer à la complaisance de tout idéalisme en admettant la faillibilité de nos actes ainsi que les courants à jamais changeants de notre vie affective. Voilà en fait le message du pénultième poème du livre, "La Barque aux deux sommeils":

> [...] Dans la vie comme dans les images
> C'est vrai que la valeur la plus claire avoisine
> L'ombre noire de là où les mots se nouent
> Dans la gorge de ceux qui ne savent dire
> Pourquoi ils cherchent tant, dans le temps désert.
> (p.101)

Nulle théorie, nulle loi, ne figurent dans cette écriture qui réfute les ressources dangereuses de la catégorisation et les structures sclérosantes de la pensée conceptuelle. L'absolu est relégué au rang du leurre, étant donné l'incapacité de l'être de séparer le clair de l'obscur ou le réel de l'imaginaire, et la nuit pèse toujours, cette nuit

négatrice, ce "sans lumière" qui envahit à tout instant ce que l'être voudrait fonder, garder et investir d'un sens. Ce qui compte, par contre, c'est la vérité de l'objet saisi dans la mutabilité de sa forme et la singularité de son aspect, entité irréductible et inimitable dont la présence déborde largement les formules élaborées par l'intellect. Il est clair chez Bonnefoy que les facultés de l'être, tout comme les mots, doivent même creuser cette mobilité et cette fugacité des choses dans le temps en poursuivant la dérive constante que génère l'instant, dérive qui implique, autant que la fuite et la perte, l'accession magistrale de toute entité vivante à la plénitude provisoire qu'elle est. C'est en participant à cette ampleur destructible et effaçable de la chose que le poète semble renouer non seulement avec la munificence de la terre mais également avec le principe même de l'être savouré dans toute la splendeur de sa mortalité[48]. Ainsi dans "La Voix encore", la porte n'est pas à franchir en faveur d'un au-delà qu'elle cacherait. Seuil, elle est en même temps la seule révélation qui compte: l'évidence délabrée de sa forme pétrie de l'instant constitue en soi une voie qui débouche sur l'universel, voie qui rapproche l'être de la vérité de ce qu'il est, et sa simplicité, sa sobriété, déjouent en retour toute démarche analogique qui ferait oublier la réalité inéluctablement limitée de l'objet au profit des résonances expansives de l'image.

Notre analyse de la première partie du livre a considéré,

sans le schématiser, l'ensemble manifestement heurté et tensionnel que compose ce regroupement initial de textes. Nous avons pu apprécier à quel point Bonnefoy rejette la possibilité de parvenir à un terme qui comblerait l'être définitivement ainsi que l'accent qu'il met sur le caractère toujours initiatique et tâtonnant de sa propre écriture. Sortant par la porte dans "Le Souvenir", il rentre d'une façon entièrement différente par celle, tout autre, évoquée dans les deux derniers textes de la section, mais non avant de faire face à tout ce qui bouleverse la stabilité de son existence: le passage mutilateur de l'instant, la contre-offensive du rêve et de ses images aliénantes, le tourment de la conscience tiraillée entre le besoin de s'ancrer dans la finitude et l'envie de se réfugier dans l'imaginaire.

Comme nous l'avons déjà noté, la dernière section du livre reprend à bien des égards ce même plan tensionnel, axé sur le chevauchement troublant du rêve et du réel, de l'image et de la présence. Cependant, tout en renouant avec cette première partie, elle y fournit une réponse et c'est cette réponse que nous examinerons dans la dernière partie de notre chapitre.

Quant aux trois autres sections du livre que nous aborderons tout de suite, sections qu'encadrent les thèmes et les images conjoints du début et de la fin, elles nous intéresseront dans la mesure où elles se réfèrent sans cesse au monde des choses chéries même dans leur passage vers la

mort, et à la temporalité du lieu qui nourrit l'intensité illuminante de ce qui ne dure pas. Ces trois unités intermédiaires serviraient même à lester l'ensemble du livre en contrebalançant la fumée enivrante du rêve et les formes vaporeuses qu'il revêt. Mais ce qui est même plus important, c'est qu'elles réorientent la langue vers la finitude en contribuant à une entreprise devenue, par le biais exprès des mots, pratique et expérience actives du monde. "Reformer l'idée des pouvoirs -- des pouvoirs en nous -- d'une langue qui, ne retenant que les mots où la finitude se risque, aurait la forme d'un lieu" prétend Bonnefoy dans un essai de **Le Nuage rouge**[49] et, en effet, il semble mettre en valeur cette tâche dans ces textes qui, composant le noyau central du livre, cherchent à évoquer par les mots les limites dispersées de la terre devenue objet d'une quête sans fin, quête qui refuse courageusement l'illusion d'un ailleurs en faveur de la puissance éparse et éphémère de ce qui est. Il est évident ainsi que, malgré la forme cyclique du livre, reste la volonté de rassembler des repères immédiats et de préserver du temps au moins l'intuition d'une base qui, facilitant le partage, empêcherait l'être doucement amputé du réel de succomber intérieurement à l'attrait insistant et traître des rêves.

Dès le premier texte de la deuxième section du livre (p.33-34), l'instant domine comme seul axe de l'existence. Intitulé "Passant auprès du feu", ce poème se concentre

effectivement sur ce que c'est que de "passer": le "je" est un passant "dans la salle vide", le feu lui-même va bientôt s'éteindre dans la cendre, et ce passage de l'être à côté du feu éphémère, constituant en quelque sorte la rencontre momentanée de deux entités mortelles qui sont chacune en chemin, culmine à la fin du texte dans une vision du temps qui, rattaché à l'intensité de cette puissance déterminante qu'est l'instant, semble du coup "si riche de soi qu'il a cessé d'être" (p.34).

De cette rencontre de l'être et de la chose tous les deux soumis à un état de fluctuation constante, l'instant devient la base et la limite. La répétition de l'adjectif démonstratif dans le vers "En cet instant à ce point d'équilibre" (p.33) accentue le fait même de négliger toute idée d'un continuum au profit des dimensions infiniment restreintes de l'instant. C'est l'instant qui, dans l'immédiateté d'un ici-maintenant, règle la vision de celui qui voit autant que l'état de ce qui est vu. Cependant, se rattachant à la précarité d'un "point d'équilibre", le moment en question rêvet le caractère d'un noeud qui manifeste simultanément les signes de son propre éclatement: maintenant que le feu se montre à ce point précis "entre les forces de la cendre, de la braise", deux éventualités s'annoncent, c'est-à-dire une flamme "soit violente soit douce", mais la co-habitation de ces possibilités antithétiques entraîne nécessairement une rupture qui va promouvoir un de ces deux

états aux dépens de l'autre. Emerge par conséquent une vue des virtualités immenses que détient chaque instant: entre "la branche [...] rentrée/Hier" et "la flamme presque froide" de demain (p.33) règne, "en cet instant", immédiat et irréfutable, l'épiphanie, niée d'ailleurs dans "Le Souvenir", d'une lutte vitale où tout reste en jeu malgré les contraintes du temps imposées et avouées. A force de le méditer, l'instant semble s'ouvrir et se laisser creuser librement comme unité divisible, capable de réunir une multitude de possibilités opposées, mais, tout autant, d'opérer un choix décisif qui brise cette rivalité en générant seulement un état, une forme qui, irréversible, tranche avec l'inexistence des autres. C'est le jeu de cet équilibre, de cette coalescence fragile de possibilités contraires, qui fascine le poète et donne à l'instant, conçu comme source, "riche de soi", une largeur et un volume irréductibles.

Dans "La Branche" (p,43-44), Bonnefoy compare l'instant à un carrefour, reliant ainsi le temps et la succession d'états qu'il détermine, à la notion d'un topos dont les bifurcations impliquent un choix et un cheminement sans retour:

> [...] tout instant terrestre est un carrefour
> Où, quand l'été s'achève, va notre ombre
> Vers son autre pays dans les mêmes arbres (p.43)

Dans ce passage, ce sont toujours "les mêmes arbres" qui dominent et pourtant, à part cette immanence de la terre, tout a changé: l'été n'est plus, l'être a évolué, et l'évidence

du même lieu ne suffit pas à bannir l'impression de n'être qu'une ombre, glissante et fuyante, obligée de se diriger vers une autre destination (comparons d'ailleurs cette description de l'être pris inexorablement dans les courants irréversibles du temps à celle, dans la première partie, des rêves qui résistent à la vérité de notre condition puisqu'ils "reprennent piétinant leurs plus vieux chemins", p.16).

Néanmoins, tout en voulant admettre cette notion d'un "sans retour" qu'implique le temps, Bonnefoy désire explorer encore tout ce qui se risque au cours même de l'instant. Le texte pratique en effet le carrefour qu'est l'instant mais en le disséquant pour suivre trois chemins distincts, trois chemins qui décident différemment du sort du même objet, la branche. Trois fois le "je" ramasse la même branche, trois fois il s'en sépare, mais c'est la possibilité de pouvoir reprendre ce qui "hante (sa) mémoire" (p.43) qui le satisfait, comme si cet acte de récupérer ce qui a disparu hors de l'immédiat impliquait une résurrection constante du passé, et par là même, une reconstitution de toutes les virtualités de l'instant. Dans la partie finale du texte qui paraît entre parenthèses[50], l'acte de disposer de la branche "tout un moment encore" accroît l'impression d'un temps refait et d'un passé retrouvé; il semble même déblayer à l'intérieur de la conscience un chemin qui aboutit à "une maison/Où j'ai vécu jadis mais dont la voie/S'était perdue" (p.44), la maison estivale de l'enfance. Ainsi, reprenant possession de la

branche, le poète porte atteinte aux modifications et à l'éloignement que met en vigueur l'instant. La perte est niée, le passé resurgit et l'instant, attaqué par les chemins multiples d'un retour qui abolit son action, demeure comme suspendu. Cette vision de l'enfance retrouvée grâce à l'instant sectionné et suspendu reparaîtra d'ailleurs dans "Dedham, vu de Langham" (p.65-69), le dernier texte de la troisième section qui se penche sur l'oeuvre de Constable:

> C'est comme si la foudre qui frappait
> Suspendait, dans le même instant, presque éternel,
> Son geste d'épée nue, et comme surprise
> Redécouvrait le pays de l'enfance (p.69)

Si, dans certains textes comme "La Branche" et "Dedham, vu de Langham" le poète évoque le fractionnement imaginaire de l'instant qui laisse surgir ce que le temps a défait ou démoli, plus souvent il est conscient d'un carrefour temporel qui reste intact et qui, loin de permettre à l'être de multiplier les voies de son passage à travers le réel, impose une seule direction et une constante division. Dans "Le Puits" (p.35) il décrit des ombres "hésitant, dirait-on, à un carrefour". Tandis que certaines "semblent attendre", d'autres "s'effacent", ce qui démontre la puissance de l'instant qui régit le prolongement ou l'extinction de chaque chose mais d'une façon qui, vu l'opposition des états simultanés générés, semble tout à fait arbitraire. Dans "La Rapidité des nuages" (p.37), ce n'est que dans son "rêve d'hier" que le poète a pu affirmer l'intimité du couple qui résiste à "la lame de l'épée du temps" car, dans le présent

du texte, il ne discerne qu'une dissolution de la forme prise dans un mouvement de transition violente qui témoigne du "néant". "La Foudre" (p.38) révèle par contre ce qui subsiste de la chose touchée par la fatalité de l'instant: arrachant la branche d'un arbre foudroyé, le poète peut affirmer la résistance de "la sève d'hier" qui, "divine encore, coule". Cependant, aussi rassurante que soit cette trace, elle s'avère évidemment provisoire, d'autant plus précieuse que sa disparition est imminente: la branche est déjà le signe d'un "été foudroyé" qui, malgré les vestiges épars qui en restent, bientôt ne sera plus. Il est intéressant de noter en outre que les deux derniers textes de cette deuxième partie se réfèrent explicitement à l'hiver en se concentrant sur les images de la neige, images qui triomphent tout de suite après la fin de "La Branche" où, méditant ce bois enfin livré au feu, le poète renonce à toute tentative de retour et perçoit simultanément "l'enfance qui s'achève" (p.44). Tous ces textes réaffirment ainsi les nombreuses scissions et ruptures que déclenche l'action infrangible de l'instant, le cours indéfectible d'un temps qui oppose à l'instabilité de la présence l'incursion continuelle de l'absence et la hantise d'une enfance estivale irréparablement perdue.

Dans le premier texte de la troisième partie du livre, "Par où la terre finit" (p.51-60), Bonnefoy cherche à développer en détail l'association du temps et du topos, de l'instant et du chemin. En désignant une multitude de chemins

distincts, il poursuit en même temps le processus obligatoire de séparation et de diversification qu'entraîne le carrefour qu'est l'instant, car chaque chemin, rattaché à l'immanence de la terre, revêt également une mobilité, même une fugacité, qui rappelle le passage de l'instant. "Tel qui allait du même pas que le ruisseau" (p.53), "Tel qui avait gravi une pente" (ibid.); "Tel qui se faufilait" (p.54); "Tel accourait" (p.55): la prolifération des chemins correspond à des trajets différents dans le temps à travers l'évidence des choses les plus simples qui s'étendent dans leur mutabilité "de ce côté-ci de la fin du monde" (p.52), accessibles, irréfutables. Pourtant tous ces chemins font partie du passé, ce que soulignent l'imparfait et des indices temporels plus spécifiques, par exemple "les huit ans de cette année-là" attribués à la petite fille qu'accompagne un chemin caractérisé comme chien (p.55). Chaque chemin terrestre médité dans le présent devient, du même coup, cheminement de la mémoire qui, tout en mesurant le degré de transition qui a eu lieu depuis ces anciennes promenades d'un "nous" collectif, retrace le passage de l'être à travers le temps. De là provient la problématique de ce qui est encore et de ce qui n'est plus; du lieu qui, ayant témoigné autrefois de la vivacité et de l'ardeur de l'être ancré parmi l'immédiateté des choses, ne sert plus qu'à rappeler la fugacité de ces états et l'effacement de la présence.

"Vous avez été l'évidence", prétend Bonnefoy en

s'adressant à ces chemins qu'enveloppe la nuit, "vous n'êtes plus que l'énigme. Vous inscrivez le temps dans l'éternité, vous n'êtes que du passé maintenant, par où la terre finit' (p.51). A l'évidence de la présence a succédé l'énigme de sa disparition de sorte que le chemin, au lieu d'embrasser le "nous" qu'il a guidé (par exemple, le poète parle d'un chemin qui "accourait, nous suivait" (p.55), d'un autre "qui aimait accueillir nos ombres" (p.59)), ne représente à présent que la fuite de l'être et le silence inquiétant du lieu déserté. De même, ce qui a revêtu le chemin d'un sens auparavant -- l'intensité de ces moments passés ensemble -- empêche le poète de le dissocier dans le présent d'une joie terminée et d'une confiance déçue, car "l'éternité" que le chemin semblait offrir pendant ces instants d'échange et de découverte parmi les sites abondants de l'immédiat, s'avère finalement illusoire par rapport à la solitude et à l'abandon actuels de ces mêmes lieux. L'être est par essence limitation et ce réseau de chemins, doté jadis de cette plénitude évanescente qu'est la présence, se transforme à présent en réseau d'absence qui ne suscite que la vision spectrale d'une époque révolue. Tout semble parler d'une fin, d'une continuelle réduction et dispersion de ce qui est. "Il y a une minute, il n'était pas. Dans un instant, il ne serait plus" (p.54) déclare le poète en évoquant un chemin qui résume tout le mystère de l'existence: celui, inséparable de l'instant, d'un équilibre fragile situé inéluctablement entre le miracle de

la forme qui a surgi hors du vide et la menace d'une chute future que, dès son accomplissement, cette naissance implique.

Cependant, dans ce texte en prose qui se compose de dix parties dont chacune occupe une page, on se rend compte d'une tentative de combattre cette notion d'un présent pleinement vécu mais vite dissipé, transformé en un passé qui revient à son tour sous forme d'image hanter et rivaliser tout progrès de l'être dans le temps. A l'influence régressive et dénigrante de la mémoire le poète oppose l'oubli, qui devient une sorte de consentement au présent. Regardant les ruines d'une ferme dont il ne reste que les murailles, le poète entend une voix qui lui conseille de "remarque(r), pour oublier" (p.57). L'acte même d'oublier serait ce qui assure une réconciliation de l'être et du présent car, loin de vouloir reconstituer et posséder ce dont le temps l'a privé, le poète admet la nécessité de se libérer de cette emprise du passé et d'accepter la fuite comme telle. Plus loin dans la pénultième partie du texte il y a même un effort pour rappeler au cours d'une certaine promenade les signes déjà inscrits dans le paysage de la fugacité évidente de toute chose dans le temps: le poète se souvient de leurs ombres "agitées, inquiètes" qu'a rejointes à son tour l'ombre d'un oiseau, ombre qui "les accompagnait un instant, avant de s'en écarter d'un brusque coup de sa rame" (p.59). Encore une fois, c'est le poids de l'instant qui prime, conçu à la fois comme trêve et fractionnement, orientant toute rencontre et toute

séparation, et c'est au coeur même de ses révélations et de ses restrictions, de ses modifications et métamorphoses subites, que Bonnefoy situe la dynamique de sa propre poésie.

La perspective établie à la fin du texte renverse celle du début. A l'opposé de la première vision de délaissement et d'évanouissement, cette dernière partie révise les impressions un peu trop hâtives du poète en niant la fin du "rien" qu'est le tremblement de la présence:

> Chemins,
> Non, ce n'est pas dans vos rumeurs que rien
> s'achève.
> Vous êtes un enfant qui joue de la flûte
> Et dont les doigts confiants recréent le monde
> De rien qu'un peu de terre où se prend le souffle
> (p.60)

Ce qui compte ici, c'est à la fois l'idée d'une confiance renouvelée et l'espoir d'un potentiel inépuisable. Le poète prend conscience du "rien" d'où peut provenir un tout, de la simplicité de la terre qui seule est en mesure d'accueillir et de soutenir "le souffle". Détachés du souvenir et d'une nostalgie qui décourage toute avance, les chemins, conçus ensemble en tant qu'"un enfant qui joue de la flûte", revêtent dans leur immanence une innocence et une fraîcheur qui jouissent de l'instant pour réunir le plaisir du jeu et la nécessité de reconstruire, la simplicité de la récréation et l'acte même de recréer. En conséquence, saisi finalement comme harmonie (la mélodie de la flûte a été déjà évoquée d'ailleurs dans "Le Souvenir"), le réseau de divergence temporelle et spatiale qu'ils constituent se rattache à la

nature même de la finitude qui, quoique fondée sur les contraintes d'une inévitable succession et disparition d'essences incarnées, se montre source d'une puissance régénératrice qui, elle, n'a point de terme. A la vue menaçante d'un "bord abrupt de falaise" (p.51) que semblait annoncer chaque chemin sevré de ce qu'il a connu dans le passé, succède maintenant l'idée d'une continuation qui mise par contre sur les possibilités de l'instant à venir et fait confiance au peu magistral que nous sommes. C'est cette confiance, naïve, juvénile, qui vainc finalement tout obstacle, car c'est grâce à l'enfant, à la simplicité de ses "doigts confiants" que, dans les derniers vers du texte, le temps "se laisse aveugle/Conduire sous la voûte des nombres purs", édifice accompli d'une orchestration salvatrice qui jaillit du fond de l'être en communion avec la terre.

A la fin du texte, c'est donc l'idée de l'expression qui domine. L'enfant qui joue de la flûte génère une musique qui séduit le temps et revivifie le monde. C'est grâce à l'harmonie qu'il produit que le monde se redresse comme totalité infiniment féconde. Cependant, à un autre niveau, l'enfant n'est qu'une image verbale construite pour désigner la convergence heureuse des nombreux chemins dispersés dans le temps et l'espace. "Vous êtes un enfant": on passe du pluriel au singulier, à une unité intuitive que seule la force de l'image peut saisir et évoquer. Puisque cette image dépend irréfutablement d'une pratique purement textuelle, est

évidente en conséquence la correspondance érigée entre le jeu musical de l'enfant et le jeu verbal du poète car tous les deux visent, par le biais de l'expression, sorte d'intermédiaire élucidant, la réconciliation de l'être et de la terre, la concordance de la présence et de la finitude.

Les trois vers qui développent l'image s'organisent manifestement autour de cette notion d'une mélodie unificatrice. La différenciation et la prolifération qu'impliquait la répétition de la structure "Tel qui..." et "Un qui..." dans les parties précédentes du texte cèdent d'abord à l'autorité d'un "vous" collectif, puis à l'indivision de l'"un". L'absence de ponctuation, à part le point final, ainsi que la prédominance de mots monosyllabiques, contribuent à une fluidité et à une simplicité qui accentuent la notion du "peu" qui se transforme en un tout. Finalement, les ressources de l'assonance et de l'allitération généreusement déployées (les combinaisons sont nombreuses: "enfant", "confiants", "prend", "flûte", "souffle"; "vous", "joue", "souffle"; "confiants", "rien"; "dont", "confiants", "monde", etc.) augmentent les associations sémantiques en mettant en valeur la suprématie du mot "confiants" qui, situé au centre de ces trois vers, et valorisé par ses trois syllabes, retrouve un écho partiel de sa forme et de son sens dans les mots "enfant", "flûte", "monde", "rien", "prend" et "souffle", véritable noeud ontologique. De cette façon, le réseau des mots retrace dans

l'ensemble du texte et regroupe à sa fin l'éparpillement du réseau spatial (voies terrestres) et temporel (voies remémorantes) que composent ces chemins, pour engendrer par la suite une intuition essentiellement verbale de la capacité de l'être de vaincre, par un effort de foi et de volonté, la dissémination consternante qui régit l'existence.

Voilà donc que le texte propose une conquête purement figurative du temps et de l'espace, figurative dans la mesure où ce sont les ressources métaphoriques de l'écriture qui consolide la victoire de l'intuition finale. A un niveau purement textuel, la métaphore de l'enfant-musicien et de la flûte enchantée (ne s'agit-il pas d'ailleurs du conte de fée transposé par un jeu intertextuel sur un plan tout autre?) sert à résoudre, à ressouder même, la discontinuité de la dimension métonymique déterminée par la pluralité des trajets et des parcours évoqués. Un processus de juxtaposition fait place à l'analogie finale qui permet le triomphe d'une assimilation décisive. Le poète saisit, au moyen de l'image, la totalité de ce qui lui semblait auparavant épars et énigmatique dans le réel. Essayant de représenter la diversité des chemins autrefois parcourus, il cherche en même temps à élaborer par les mots de nouvelles approches face à l'existence et à transformer toute représentation en révélation qui renouvellerait en soi notre perception du monde. Toute figure, tout trope, se montre donc moyen éventuel de récupération et de revalorisation. Il s'ensuit

idéalement que la figure, loin de se substituer à ce qui est -- ce qui ne produirait qu'une fiction -- devrait soutenir plutôt une relation entre l'être et la chose, la conscience et le monde. "Si les mots [...] n'étaient pas pour atteindre à l'en soi des choses mais pour approfondir le rapport d'une présence et d'un lieu?" se demande Bonnefoy dans **Le Nuage rouge**[51] et en effet cette question revient maintes fois dans **Ce qui fut sans lumière.**

Une présentation plutôt qu'une représentation, qui serait à la fois relation et révélation: Bonnefoy aspire à un mode d'expression qui éclairerait le réel sans essayer de le réduire, qui irait par sympathie à la rencontre des choses mortelles sans exclure la primauté de l'instant capable de tout abolir et de tout recréer. A cet égard l'intéressent non seulement les mots mais la couleur et la musique également.

Dans **Récits en rêve**, et comme nous l'avons déjà noté dans le cas de "L'Epervier", il associe les mots aux couleurs, passant sans cesse d'une perception visuelle à la saisie d'un équivalent verbal. Visitant le mont Aso où tout est "du même ton vert", le poète admet que la simplicité de la perception et le détachement qui en résulte, "portent vite (et portent surtout) sur le langage" car, vu l'absence de toute différence, il n'y a plus besoin de nommer. De plus, Bonnefoy ne se contente pas de décrire le seul effet de la couleur sur la langue, mais va plus loin en rattachant explicitement le jeu de l'une au fonctionnement de l'autre, de sorte que les

deux se croisent: "s'atténue cette sorte de houle dont les vocables, cette intempérance de la couleur, enveloppent et brisent tout ce qu'ils nomment"[52]. Cette apposition est typique de l'assimilation visée en général dans la section "Remarques sur la couleur" (le titre de l'essai "Le Crépuscule des mots" en est un autre exemple évident) et développée encore dans "L'Origine de la parole" (dans "La Résurrection" Bonnefoy prétend que la peinture est en soi une parole[53]).

Dans cette dernière section Bonnefoy resserre également les liens entre la langue et la musique pour souligner, comme dans le cas des couleurs, une forme d'expression libérée des contraintes de toute fonction référentielle, d'un système de nomination devenu abusif et aliénant. "Voix rauques" (p.186) oppose à un langage proféré comme sens une modulation de son incompréhensible qui, entrecoupée de "grondements", d'"échos" et de "silence", est néanmoins conçue comme "musique" émouvante, évocatrice de tout un topos inconnu. Dans "Sur les ailes de la musique" (p.189-93), il est question d'un dialogue écouté à la radio, "immense chant d'unité, de dualité" (p.191) qui, opérant un retour à la présence maternelle, fait surgir d'emblée un paysage de reflets et de couleurs: "une montagne qui se réfléchirait dans un lac", "un rouge presque grenat, hanté de bleu" (p.189). Ces rapprochements s'élaborent tous en vue d'un dérèglement foncier de notre perception habituelle de la langue. A l'articulation systématique d'un sens qui relève du plan saussurien et des formules du concept[54],

Bonnefoy oppose les chevauchements et les recoupements multiples d'une expression transformée en flux irréductible d'impressions sensorielles. La langue, détenant la souplesse et la fluidité des formes essentielles que sont la couleur et la musique, se présenterait, selon cette vue, comme une succession d'éléments imbriqués, enchaînement qui se dénouerait et se renouerait alternativement à travers la poussée de l'instant. Son principe rejoindrait ainsi celui même de la présence en s'articulant autour d'une multiplicité et d'une mobilité étrangères aux simplifications trompeuses de la pensée conceptuelle. C'est de ce point de vue d'ailleurs que Bonnefoy envisage la fonction même de la poésie:

> La poésie veut briser de son écriture plurielle les significations qui se coordonnent, afin de ranimer, dans chacun de ses grands vocables, ce surcroît de la perception qui serait, pourrait-on s'y maintenir, sa parole[55].

Telles sont en bref quelques-unes des réflexions élaborées dans les **Récits** qui portent sur la nécessité d'une réorientation et d'une recomposition radicale de la langue. Finissons notre analyse des trois sections centrales de **Ce qui fut sans lumière** en considérant la façon dont Bonnefoy évoque dans sa poésie la problématique de l'expression qui, à l'encontre de tout mode de représentation contraint à se replier inévitablement sur une absence, est proposée comme relation qui surprend avec joie l'éclosion furtive de la présence.

Les deux textes "Dedham, vu de Langham" (p.65-69) et "Psyché devant le château d'amour" (p.73) se fondent sur les efforts artistiques de l'autre, ceux de Constable et de Claude Lorrain qui, ayant travaillé la couleur pour incorporer dans leurs oeuvres respectives un dialogue de la mort et de l'amour, fournissent au poète un appui précieux en matière d'expression. Dans le cas de Lorrain, Bonnefoy signale trois étapes distinctes vis-à-vis de l'évolution de l'artiste: d'abord une vision qui provenant du rêve, prend la forme d'une épiphanie lumineuse en train de s'annoncer comme aube; puis le refus de cette vision comme illusion (le début succinct de la deuxième strophe "Puis il se réveilla" rompt avec le premier vers du texte, "Il rêva qu'il ouvrait les yeux") et une prise de conscience plus aiguë de la mort, de la limitation et de l'échec; enfin, la victoire du dernier tableau, simple "ébauche" qui, tout en évoquant Psyché, pénitente, devant le "seuil" que constitue en lui-même le château d'Amour, démontre l'attitude plus équilibrée de l'artiste, celle d'un être qui accepte à la fois la douleur et la joie (le poète ne sait pas d'ailleurs si Psyché "s'est écroulée en pleurs ou chantonne"), et admet, autant que le risque de la perte, la promesse que représente Psyché "revenue" à la recherche de l'Amour. Quant à Constable qui ne semble pas avoir connu le même degré de contradiction et de révision ("Tu as beau rêver tes yeux sont ouverts" proclame Bonnefoy et cette absence d'indécision dans le cas

de Constable contraste avec les rectifications successives de Lorrain, pour qui les frontières entre le rêve et l'éveil restent douteuses[56]), son oeuvre sait priser "l'heure brève", un "bonheur ici" (p.69) et, par un geste d'affection profonde qui s'enracine toujours dans la finitude, franchit le hasard de l'apparence pour pénétrer "le bruit d'abeilles des choses claires" (p.66).

Si Bonnefoy désigne la lutte qui a lieu chez Lorrain, il se concentre plutôt dans "Dedham, vu de Langham" sur la confiance prodigieuse de Constable, sa maîtrise de la couleur et de la forme, sa capacité de générer une vision de l'absolu et de l'éternel qui dépend uniquement de l'immanence d'un "ici" régi par l'instant. En effet, l'oeuvre de Constable est conçue comme vaste délivrance: son art agit avec force sur le réel afin de briser l'opacité et le hasard de l'apparence, de faire surgir par les failles d'une forme destructible la jubilation de la forme pure qu'est la présence. "Comme une main presse une grappe, main divine,/De toi dépend le vin" (p.66), déclare le poète, et ce vin, jaillissement euphorique de l'essence vibrante des choses (Bonnefoy parle plus loin d'une flamme universelle qui "se détache/Des choses et des rêves, transmutée", p.68), loin de se rapporter à l'excarnation, ne s'offre que dans l'ampleur de "l'heure brève" et avec la mort comme partenaire (la mort collabore à ce processus de libération dans la mesure où elle s'impose constamment comme force qui "défait le temps qui va

le monde", p.69). L'acte de peindre devient ainsi affirmation d'une présence éternellement récupérable dans la fugacité même de l'instant ("Ne se rident/Dans l'éternel été/Les eaux de cette vie ni de cette mort" (p.67) prétend le poète en décrivant la fille du tableau et la fleur qu'elle cueille "pour rien"), mais sa portée ne s'arrête pas là puisque le tableau se transforme simultanément en "étoile" (p.68), en force directrice qui veut exercer une influence sur ce qui est, "guide(r) les choses vers leur vraie place" (ibid.); en somme non seulement éclairer l'exubérance de ces choses mortelles mais les soutenir, les défendre contre toute adversité future[57].

Les tableaux de Constable, leur sérénité, leur lucidité et leur autorité, constituent donc pour le poète une sorte d'apogée de l'expression, d'autant plus que le peintre sait attaquer la fixité et l'achèvement de l'image soigneusement esthétisée en y mêlant une abondance de couleurs flottantes et de formes discontinues:

> Et risques-tu ta pensée dans l'image
> Comme on trempe la main dans l'eau, tu prends
> le fruit
> De la couleur, de la forme brisées,
> Tu le poses réel parmi les choses dites.
> (p.67)

Loin de dévier du réel, l'image détient chez Constable une évidence qui affirme sa valeur comme élément essentiel à l'expression -- c'est-à-dire à la révélation et à l'affermissement -- de ce qui est. Les combinaisons raffinées de la forme et de la couleur qu'emploie le peintre produisent

en elles-mêmes quelque chose de "réel" et d'irréfutable, bien qu'il s'agisse de s'aventurer dans le domaine traître des signes et des figures. Pourtant, même s'il parle des "choses dites", Bonnefoy prend garde de ne pas confondre la pratique des couleurs et la pratique des mots. En fait, les figures et les signes les plus inspirés de Constable, ceux qui redécouvrent le pays lumineux de l'enfance, se situent "au-delà des mots" (p.69); les formes qui s'ébauchent dans ses tableaux sont "redessinées, recolorées/A l'horizon qui ferme le langage" (ibid.). L'art de Constable ignore les restrictions des mots, son triomphe est un triomphe non verbal, et c'est ici que le schisme se creuse entre le peintre et le poète, car quoique libre de chercher un appui dans la victoire des tableaux, le poète se rend compte que les moyens dont le peintre dispose sont radicalement autres que ceux que fournit la langue.

En réexaminant la structure du livre, nous voyons que les cinq pages de "Dedham, vu de Langham" terminent la troisième partie en permettant une sorte de repos prolongé qui reprend la promesse finale du premier texte de la section, "Par où la terre finit": à l'"enfant qui joue de la flûte" en recréant le monde répond l'éloge du peintre qui a "vaincu, d'un début de musique,/La forme qui se clôt dans toute vie" (p.65). Par contre, "Psyché devant le château d'Amour" qui commence la quatrième section désigne la reprise d'une lutte et la recherche urgente de solutions: à l'encontre de Constable,

l'oeuvre de Claude Lorrain réintroduit la notion du rêve considéré comme leurre et la vision de la mort ressentie comme menace. Cette juxtaposition de deux oeuvres artistiques constitue un tournant important. Dans le cas de Constable le poète constate une facilité d'expression qui, tout en l'encourageant, lui reste étrangère; dans le cas de Lorrain, le conflit et l'opposition des tableaux permettent, autant que l'espoir d'une solution finale, une identification plus étroite entre poète et peintre.

Quelle serait donc cette distance qui s'établit entre l'art audacieusement affirmatif de Constable et la visée non moins ambitieuse du texte poétique? Pour Bonnefoy il est évidemment question des carences de la langue et de l'intransigeance du signe linguistique. A l'opposé du peintre dont l'expression engendre l'évidence d'une immense fructification (notons l'abondance même des mots qui désignent la puissance fécondatrice propre à la création de Constable, mots tels que "gonflement", "plénitude", "grappes de fruits serrées"), le poète doit apprendre à "aimer ouvrir/L'amande de l'absence dans la parole" (p.42). Pour Bonnefoy, écrire, c'est à la fois combattre le plan conceptuel censé soutenir la signification et rompre le jeu purement intralinguistique qui cristallise l'achèvement de l'image. Dans les deux cas, il s'agit d'empêcher les mots de ne renfermer qu'un vide bâti sur un système de vains reflets, et de réorganiser complètement, comme les **Récits** en témoignent d'ailleurs, notre

perception fondamentale de la langue. Ceci dit pourtant, le poète est obligé d'avouer tout ce qui entrave sa tâche. Dépourvu des moyens simples et pourtant infiniment flexibles qui contribuent à la réussite du tableau, il se voit condamné à poursuivre le virtuel, à aimer les mots "pour ce qu'ils pourraient être, non ce qu'ils sont" (p.39) et, ainsi, se développe le conflit angoissant entre le désir de réaliser une plénitude encore inexistante de la parole et le découragement de tout échec immédiat.

Ce que Constable a accompli dans le domaine de la peinture est donc ce qui reste à accomplir dans le domaine de la poésie. Dans les **Récits**, la plupart des révélations qui concernent la langue viennent "en rêve" et, de la même façon, après s'être permis le luxe d'une trêve dans la troisième partie, le poète reprend dans la quatrième et, notamment, dans la cinquième partie de **Ce qui fut sans lumière**, une quête qui se partage entre les virtualités du rêve et les restrictions du réel.

Avant d'examiner de plus près cette réintroduction du rêve, cette fois revalorisé comme promesse, considérons finalement une image capitale de la quatrième partie du livre, celle du miroir. Dans "Le Haut du monde" (p.74-80), le "je" rêve qu'il emporte dehors "le miroir de la chambre d'en haut, celui des étés/D'autrefois" (p.78). Ce miroir a recueilli les reflets d'un temps passé, il a témoigné des sommeils du couple et, en l'enlevant de l'espace intime de la chambre, celui qui

le porte vers l'extérieur a l'impression de verser dans le monde l'expression d'une durée humaine progressivement accumulée, ce que souligne l'apposition "Ce miroir, notre vie" (p.79), identification à la fois décisive et émouvante. Cependant, tout en prisant ce que le miroir représente, le "je" reconnaît que la vie partagée avec l'autre se présente seulement comme souvenir maintenant, que la possession du miroir ne permet aucune reconstitution de ce qui a été, des "étés qui furent brefs comme est la vie" (p.78)[58], sauf sous forme d'image. Sachant l'écart de l'image par rapport au réel, il souhaite donc réunir l'image de ce qui n'est plus et l'évidence de ce qui est, abolir la fixité qu'engendre la forme commémorative du miroir en la rattachant aux courants fugaces qui caractérisent la finitude.

Au lieu de garder le miroir comme souvenir, il l'offre en conséquence à la terre, au monde irréfutable de l'incarnation. L'acte même de le laisser "n'importe où" (p.79) démontre la confiance qu'il a en la terre, partout accueillante, partout consentante. De plus, s'il donne le miroir pour que "la rosée/De la nuit se condense et coule, sur l'image" (ibid.), c'est moins pour oublier que pour consacrer, par amour des choses mortelles, l'intensité de ce qui a touché à son terme, à la joie de ce qui persiste encore. Grâce à cet acte, l'image rejoint la finitude, elle se laisse transpercer par l'instant, et la rigidité de sa forme profite d'une fraîcheur fluide, celle de la rosée, qui émane du temps.

Dans le texte suivant, "Une pierre" (p.81), qui termine la section, le miroir revient comme image, mais l'acte de l'offrir à la terre devient plus sombre, plus sévère. A la paix de la première réconciliation le poète substitue une vision de destruction et de dégradation. Cette fois, ce n'est pas la rosée qui agit sur le miroir mais la boue; ce n'est pas la fraîcheur qui triomphe mais la pourriture. En effet, le miroir représente ici tout ce qu'il y a d'excessif dans l'image: son ornementation qui renvoie aux "cornes d'abondance de l'âge d'or" ainsi que ses deux figures dansantes dont "les yeux ne se rencontraient pas", se détachent de l'immanence de la terre pour viser la perfection d'un au-delà et la stabilité imaginaire d'une plénitude en dehors de l'instant. L'acte de l'offrir aux forces d'un ici-maintenant tranche par contre avec ces aspirations aliénantes en replantant l'infini dans la finitude, en subordonnant les figures démesurées de l'imaginaire aux limites qu'impose la terre. Toutefois, le poète tient à souligner que l'image, attaquée de cette façon, peut devenir en elle-même source future, et donc il parle du miroir placé "sous la neige,/Comme du grain", comme "l'épi de ciel/Qui doit pourrir longtemps dans la boue du monde". Ainsi le "ciel", c'est-à-dire l'infini et l'éternel, cède à la vie, au quotidien, au poids de ce "longtemps" qui va régir la dissolution du miroir et miner la suprématie de l'image[59]. Mais en retour, cet enterrement, étant comme celui d'un "grain", anticipe un

processus de régénération future et, à cet égard, l'emploi du verbe "devoir" dans "doit pourrir" renforce l'idée d'un processus qui, loin d'être aléatoire, relève d'une intention et d'un but positifs.

Image qui se transforme en immanence, représentation brisée par le réel, le miroir se réfère évidemment à l'influence subversive que le poète cherche à exercer sur les mots, sur leur tendance à nier la mutabilité des choses et à rejeter l'évanescence de toute forme mortelle. Il aimerait désagréger les rapports trop fixes entre le signe et le concept qui excluent l'évidence en vérité étonnante et inimitable de la chose évoquée. Il voudrait tacher toute perfection formelle des mêmes failles qui s'ouvrent dans la finitude comme site multiple d'une blessure qui donne accès à la présence vulnérable et fuyante de ce qui est. Mais surtout, comme le "je" et le couple qui donnent à la terre un objet chéri, c'est une relation d'amour qu'il souhaite consolider en se déprenant de l'image -- son amour simple de la terre.

"Aimer ouvrir/L'amande de l'absence dans la parole?" (p.42): c'est le verbe "aimer" qui compte peut-être en premier lieu dans cette question car, sans l'amour, on risque d'abandonner la parole à une absence de rapports affectifs qui nie tout à fait l'autre et la terre, à une vacuité que nulle construction de l'intellect ne pourrait combler. Amour de la langue malgré ses carences, amour des choses mortelles malgré

leur imperfection: les deux semblent aller de pair et se rapprochent dans la mesure où l'être, poète ou peintre, intervient pour offrir les fruits de ses efforts créateurs à ce qui est, renonçant à tout gain égoïste qui dépend d'un acte d'appropriation et de subordination. Ainsi, l'amour de la terre remplace non seulement le désir d'un ailleurs mais le désir, vaniteux, de la terre elle-même, ce qui fait que, au lieu de prendre égoïstement par le biais de la langue, le poète cherche à donner[60].

Finalement, il faut noter que le miroir est, de la façon la plus générale, n'importe quelle image susceptible d'affecter le psychisme, celle des rêves ou celle de la mémoire, celle tissée par les mots ou celle exprimée par la couleur, mais, surtout, c'est l'image à la fois châtiée et transformée en source[61]. "Epi de ciel" plongé dans "la boue du monde", c'est l'infini qui baigne dans la finitude, qui se dissout mais pour se transmuer en grain, en poussée vitale qui rejoint l'instant. Là s'ébauche d'ailleurs le combat renouvelé entre le rêve et le réel, entre l'image et l'évidence, qui aura lieu dans la partie finale du livre.

Le fleuve, la barque, le couple, l'enfant, l'arbre: tous ces éléments se regroupent dans les derniers textes comme figures obsédantes du rêve qui reviennent sans cesse troubler la conscience. Le poète nous plonge dans un monde onirique qui, comme celui du premier poème du livre, "Le Souvenir",

implique la nécessité d'une avance sans repos à travers un paysage de sites ruinés ou de formes glissantes et instables. Dans "Le Haut du monde", la reprise du cheminement fébrile d'un "je" qui tout simplement "va" ("Je vais", isolé typographiquement comme action, paraît trois fois) annonce l'importance renouvelée de la dimension métonymique associée au rêve et, en effet, dans cette cinquième section, le poète n'a jamais autant employé le verbe "aller" pour signaler une errance sans terme qui, portant sur le passé, le présent et le futur, entraîne en même temps une pluralité de sujets: "je m'éloigne et vais" (p.90), "L'enfant allait" (p.91), "Ils vont" (p.95), "Tu vas" (p.96), "Il ira" (p.99). Notons également à cet égard la structure des deuxième et troisième parties de l'avant-dernier poème, "La Barque aux deux sommeils", qui met en valeur la succession naturelle d'états responsable de cet acte final d'"aller". A la phrase "Ils dorment" qui commence les deux strophes de la deuxième partie (p.100) font suite respectivement, et selon le même plan syntaxique, les phrases "Ils rêvent" et "Ils vont" de la troisième partie (p.101). Dormir, rêver, aller: d'un acte normalement conçu comme passif, on passe à une mobilité qui contredit toute idée d'un arrêt ou d'un répit. A la sérénité apparente des dormeurs s'oppose le remuement intime de sentiments contraires confusément rassemblés sous forme d'un parcours hésitant à travers le flottement disjoint du rêve.

La métaphore unificatrice de l'enfant-flûtiste qui,

servant de point de conjonction, avait résolu dans "Par où la terre finit" la prolifération d'une multitude de chemins dispersés, fait place encore une fois à la notion d'un "dédale, infini" (p.86). Ce "dédale" semble comporter les continuelles déviations et bifurcations d'une quête soumise à la problématique d'une extension qui, quoique discontinue, n'a pas de limite. Dans le rêve, tout se prolonge, se retire, s'estompe, puis revient, brouillant la perspective et dissipant tout repère spatio-temporel. "On ne distingue plus le lointain du proche" (p.95) prétend le poète, et à cette déclaration s'ajoutent d'autres indices des difficultés perceptives et cognitives que soulève l'afflux onirique d'impressions vagues et indéterminées: "je distingue mal" (p.87), "je ne sais répondre" (p.89), "on ne comprenait pas" (p.91), "Rien ne distinguait plus" (p.92). Toutefois, cette indécision que cause l'imprécision du rêve n'empêche pas un effort simultané d'identification et de compréhension. L'autorité de la structure "c'est" suivi d'un substantif paraît fréquemment dans ces derniers textes, accompagnée parfois d'un repère temporel ou spatial qui renforce l'immédiateté de ce qui est perçu et reconnu. Ce procédé est évident par exemple dans "L'Agitation du rêve": "c'est déjà du blé" (p.85), "C'est encore leur lieu" (p.86), "c'est la nuit maintenant" (ibid.), "c'est là un enfant" (p.89). Dans "Le Pays du sommet des arbres" (p.91-92), la récurrence de la structure "On dit que..." atteste une croyance collective et

prend donc une valeur heuristique. Dans "La Nuit d'été" (p.93-97) la supposition des structures "On dirait...", "On croirait que...", "Ne sommes-nous que...", et "Peut-être que...", bien que moins concluante que ces autres stratégies formelles, renvoie à la possibilité de ce qui pourrait être, non à la frustration de ce qui se refuse.

Il ressort de ces tentatives de discernement et de particularisation que le texte prend, en dépit de l'ambiguïté et de l'irréductibilité du processus qu'il décrit, une direction et un sens positifs. Surtout est évident le passage symbolique de la nuit à l'aube, d'une obscurité énigmatique à une clarté rassurante. Dans "L'Agitation du rêve", une "nuit/Précipitée, violente par les mondes" (p.87) cède à une scène matinale qui, bien que sombre encore, fait triompher en position finale du texte le mot "aube" (p.90). Le poème suivant, "Le Pays du sommet des arbres", aboutit pareillement à ce mot, et "La Nuit d'été" finit par la brusque révélation d'une seule phrase: "A quatre heures déjà le jour se lève" (p.97). Dans la quatrième partie de "La Barque aux deux sommeils" c'est un monde peuplé de formes illuminées ou naissantes qui domine, et le dernier texte du livre, "La Tâche d'espérance", affirme le mystère resplendissant de ce processus de régénération en commençant par la phrase décisive, "C'est l'aube" (p.103), révélation immédiate et succincte de la nuit enfin traversée, de la lumière finalement victorieuse.

L'aube devient promesse qui met fin à l'incertitude et à la terreur de la nuit mais, comme ces derniers textes en témoignent, elle marque également une sorte de rencontre, au début douloureuse mais finalement harmonieuse, du rêve et du réel, transmutés tous les deux par une action réciproque. Prenons par exemple le premier texte de la section à la fin duquel une morne sérénité remplace "l'agitation" précédente du "je" qui veut rompre l'embrouillement inquiétant d'idées et de formes que provoque le rêve, et s'éveiller, "(se) délivrer de ces images" (p.86). Les deux dernières strophes du poème (p.90) évoquent une suspension de tout mouvement, un état de sommeil qui surgit paradoxalement comme vision au sein du sommeil (le "silence", "les yeux encore/Clos", les "lumières closes", les "rameurs [...] endormis") en marquant l'abolition imminente du rêve et l'effacement de l'image onirique qui se transforme progressivement à mesure qu'elle rejoint le réel. Il paraît même que le "je", pas tout à fait réveillé mais pas tout à fait endormi non plus, prend conscience de deux mondes à la fois, deux mondes en train d'interférer sinon de se rejoindre. La description des "rameurs" dans la dernière strophe signale cette conjonction d'impressions contradictoires car, tandis que leurs bras sont "repliés en dehors des siècles", revêtant ainsi un caractère intemporel, leur épaule se colore d'un "rouge sang", marque évidente d'une blessure qui désigne leur mortalité. De la même manière, le "je" perçoit simultanément "la brume" dans

laquelle cette blessure "tristement brille encore" et la fraîcheur du "vent de l'aube"; une obscurité et une luminosité, une immobilité et une énergie qui coexistent sans s'annuler. L'image, celle des rameurs, est donc rattachée à l'idée d'une extinction et, en partie, déchirée, mais elle persiste encore à la frange d'un clair-obscur comme vestige du rêve capable d'influer sur le réel, de "brille(r) encore" sans que la lumière rivale de l'aube le supprime. A cet égard, elle rejoint la lampe dans "La Tâche d'espérance" que "celui qui veillait" refuse d'éteindre à l'aube, et pour qui elle continue de brûler "malgré le ciel" (p.103).

Selon cette conception renouvelée de la relation entre le rêve et le réel, le poète semble exiger, plutôt qu'une abolition de l'un en faveur de l'autre, une critique attentive et sévère du premier pour que, remodelé autour de l'instant, il puisse enrichir de sa force imaginative et de ses virtualités finalement élucidées toute poussée vitale qui s'ancre dans la finitude. Non moins que la perfection de ce miroir livré à l'imperfection de la terre dans la quatrième partie, les formes enchanteresses du rêve auront à subir une attaque incisive avant de pouvoir se réintégrer dans le réel comme source fécondatrice raccordée au temps. "L'Agitation du rêve" démontre, en outre, que cette tâche n'assure aucunement l'exaltation d'une victoire: ce qui survit du rêve, brille "tristement" à la fin de ce texte comme rappel affligeant de ce que l'image avait exclu jusqu'alors, non

comme réactivation comblante, sur le plan du réel, du rêve réévalué et retissé autour de l'instant. Par contre, le "rouge sang" qui transperce l'image désigne le triomphe de l'incarnation et de la limitation sur le beau mensonge de l'excarnation et, en conséquence, un retour lucide à la condition de l'être mortel, à l'incommensurable vérité de tout ce qui, précieux, naît, éclôt et meurt.

Dans cette dernière partie du livre, se développe à l'intérieur du rêve une force directrice qui, ayant à passer par la destruction disciplinée des illusions de l'image et de l'imaginaire, s'actualise progressivement dans le réel. En fait, les mots "épi" et "grain" que le poète avait rattachés à l'acte de sacrifier le miroir à la terre, reviennent dans "L'Agitation du rêve" pour s'associer encore une fois à un processus de création qui nécessite une destruction préalable. Comme la pourriture du miroir capable de se transformer en poussée germinatrice qui se ramifie à travers "la boue du monde" (p.81), les "cendres" du feu que le "je" allume en rêve dans la première section de ce poème se présentent plus tard comme "du blé" (p.85), comme "grain d'un nouvel espoir" (ibid.). La dévastation devient en même temps fertilisation, le meurtre de la forme fixe récupération du fond mutable. C'est sur le site de l'image ruinée que le poète cherche à reconstruire son monde et, plus loin dans cette section, le "je" essaie de "reprendre à la glaise dure" une multitude de fragments -- "bouts de fer rouillés", "éclats de verre",

"morceaux de charbon" (p.87) -- parmi lesquels on pourrait même distinguer la forme violemment dilacérée du miroir.

Cette tâche de récupération devient inéluctablement pour le poète tâche d'expression car, avec ces fragments, il tente de faire "des figures", d'élaborer "une constellation" (ibid.). "Je détache de l'infini l'inexistence" proclame le poète, et cette démarche paraît impliquer une distinction entre l'irréel ("l'inexistence") et l'imaginaire ("l'infini"), le besoin de séparer ce qui pourrait élever notre conception du réel de ce qui pourrait tout simplement nous en détourner. Ces fragments, façonnés par l'action de la terre, brisés par l'instant, s'opposent à la forme accomplie du miroir, au cadre achevé qu'il impose à tout reflet. Restes de l'image pulvérisée, ils pourvoient le poète d'un moyen d'expression qui ne dévie plus de la finitude mais en émerge directement comme forme châtiée de l'imaginaire et partenaire intime de l'instant. Il est vrai que "tout se perd" finalement mais, néanmoins, cette scène qui figure dans le rêve affirme une quête qui prend de plus en plus conscience de la nécessité d'adhérer aux conditions qui règlent le possible et d'opérer à cet égard la fusion entre les permutations innombrables du virtuel et les limites indéniables du réel. Au miroir qui n'accueillait les reflets d'un ici imparfait que pour les couronner d'un achèvement factice le poète oppose une forme d'expression qui rejoint, sans aucune stratégie fallacieuse, les failles et les déficiences de ce qui est.

Le rêve embrasse de cette manière non seulement l'activité psychique, remémorante et désirante, qui façonne l'image, mais également tout ce qui contredit et porte atteinte à la production de l'image. Tout oscille entre une agglomération conséquente de formes qui génère un sens et la dispersion de toute forme brisée par l'action anarchique du hasard et de la contingence. De nombreuses tentatives de construction et d'organisation alternent avec des moments d'oubli ou d'affaissement, et toute structure qui émerge de ce combat de ce qui serait voulu et de ce qui ne serait qu'accidentel ou incontrôlé, ne s'affirme que pour rejoindre la perspective troublante d'une abolition ou d'une réfutation qui est près de se produire. Ainsi, dans "L'Agitation du rêve", les "bouts", les "éclats" et les "morceaux" se transforment momentanément en "constellation" grâce à l'intention organisatrice du "je", mais "tout se perd" aussitôt (p.87). Se penchant sur cette dissolution de l'image, le poète réfléchit autant sur l'énigme de la langue et éveille une sorte de conscience pré-linguistique qui retourne aux choses innommées et innommables. "Que lointaine est ici l'aube du signe!", déclare le poète dans ce même passage et il est évident que lui manque la force directrice nécessaire à la réconciliation désirée entre l'être et l'altérité du lieu, entre les opérations sensées et judicieuses de la conscience et l'opacité obstinée des choses. Comme Bonnefoy l'exprime dans "L'Indéchiffrable" (**Récits en**

rêve, p.183), d'un côté se présente dans la forme "le sens, que tout dénie" et, de l'autre, "l'ailleurs, l'éboulement obscur, le bruit sans fond, la matière". Entre ces deux pôles intervient le potentiel réparateur de la langue mais pour se montrer, comme dans ce cas, souvent inefficace ou mal adaptée à la tâche qu'on lui propose puisque soumise intérieurement, comme système, au même processus de contradiction et de désagrégation.

Cette mise en question de toute forme érigée provisoirement en sens a par contre l'avantage de provoquer une réévaluation de la figure ou du signe conçu comme élément médiateur qui tient lieu de ce qui serait absent ou de ce qui, même si présent, serait sans aucune affinité naturelle avec la forme signifiante en question. A un système de substitution, système d'équivalence purement conventionnelle que va rompre pourtant un excès inévitable (le fonctionnement interne de ce système va générer toutes sortes d'interférences qui n'ont peut-être rien à voir avec l'objet à représenter, se montrant de nature purement auto-référentielle) le poète oppose un constant enchevêtrement de moyens expressifs qui, dans le rêve, se manifestent comme glissement plutôt que structure, multiplication de couleurs, de formes et de sons dont le jeu pullulant revêt une vivacité irréductible, celle même qui anime l'existence. Cette innocence et cette variabilité presque ludique de l'expression s'associent, comme avant, à l'enfant, et dans "Le Pays du sommet des arbres"

Bonnefoy nous dit en effet que "la lumière est un enfant" (p.92), que toute illumination, toute saisie du réel viendra "par jeu", étant à "qui joue", à "qui ne veut rien" (ibid.). Comprendre, déchiffrer, serait tout simplement jouir, voire jouer, sans calcul, sans envie d'appropriation, et avec le seul but de célébrer activement et avec tendresse la fragilité de notre condition partagée. Approche anti-cérébrale et anti-didactique, cette poésie ne prône aucune méthode, aucune catégorisation qui diminuerait les pleines dimensions du réel. Elle situe toute créativité non au niveau d'une conquête intellectuelle qui, promouvant l'orgueil, élèverait l'être au-dessus du réel comme maître, mais sur l'humble plan d'une participation au monde qui reconnaît la valeur de l'imperfection, la puissance du "rien". Si l'aube vient, elle viendra "d'un pied distrait" (ibid.) nous dit le poète, comme un enfant qui rêve ou oublie sa propre personne, et c'est à ce mouvement de généreuse insouciance et de délectation presque inconsciente, librement déferlé de concert avec les transitions temporelles du réel, que Bonnefoy désire affilier l'expression.

A la fin du texte "La Nuit d'été", le poète semble réfuter l'idée du reflet ou de la représentation, la notion d'une forme qui évoquerait un objet absent ou distant ou même inexistant, sans pouvoir le rejoindre, ce qui est inéluctablement le cas de la langue. Décrivant un paysage nocturne, il considère la forêt non comme "miroir" qui renvoie

à un ailleurs ou à un au-delà inaccessible ("les mondes") mais comme entité suffisante en soi qui s'élance pourtant vers tout ce qui l'entoure en annihilant tout écart et, finalement, toute distinction:

> Peut-être qu'une vie tressaille, dans le miroir
> De la forêt qui reflète les mondes?
>
> Mais non, astres et branches se confondent,
> Et rêves et chemins. (p.97)

Un processus de conjonction et d'unification remplace l'idée du miroir, du reflet et de l'image. L'infini ("astres", "rêves") se mêle à la finitude ("branches", "chemins") pour former un tout inséparable et immédiatement saisissable. Le lointain et le proche se rencontrent, et l'imaginaire se laisse guider par des voies terrestres. Ainsi, comme la porte de la première partie du livre, la forêt ne révèle pas "une vie" distincte de sa propre substance incarnée, elle est reconnue pour la vie elle-même. Elle n'est pas la figure d'autre chose mais elle rejoint néanmoins tout ce qui n'est pas elle. C'est un rapport d'extension et d'inclusion qui domine, non l'aliénation d'une forme au nom d'une autre que cette première est censée représenter.

Le rêve tel qu'il se présente dans cette dernière section du livre se montre donc site d'une fusion, non d'une substitution, et la déconstruction de l'image qui bannit la figure au profit de la chose elle-même, pleinement incarnée, opère en même temps un passage de l'imaginaire, critiqué et censuré, à une forme embryonnaire qui en procède mais éclôt

maintenant en s'ancrant uniquement dans le temps et l'espace, et en éclipsant au cours de sa conversion en évidence les nombreuses virtualités dont elle ressort. Le rêve touche au réel, puis s'y résorbe, et c'est ce contact qui suffit à générer une nouvelle vigueur capable de donner vie. L'image conçue en rêve, une fois confrontée avec la finitude et, en conséquence, travaillée et triturée, se transforme en source féconde qui promet l'avènement d'une nouvelle forme vivante. Quant au résultat précis de ce processus de transition, aucune logique ne paraît le régir mais plutôt un jeu de hasard (le hasard est après tout une condition foncière de la création dès l'acceptation de la finitude), de surprise et d'imprévisibilité, d'où l'importance de l'enfant qui rit en questionnant (p.89), qui chante et joue (p.92), qui agit, puis s'endort paisiblement (p.100), être joyeux, spontané et impulsif qui s'avère indissociable de toute avance créatrice.

C'est dans la partie finale de "La Barque aux deux sommeils" (p.102) que le poète signale la victoire d'une poussée vitale issue du rêve en train de se dissoudre. En fait, Bonnefoy reprend bien des termes employés pour évoquer l'idéal qu'incarne l'oeuvre de Constable, notamment l'idée de la grappe et du vin, d'une plénitude doucement palpée et pressée qui donne une abondance de fraîcheur ruisselante. Le savoir devient "saveur", ce que souligne l'homophonie de la succession "...à la saveur,/Ils savent...", car c'est maintenant une saisie directe et sensuelle par le biais des

lèvres qui informe la conscience et restaure la confiance. Dans le cas de Constable, Bonnefoy avait parlé également de "l'étoile de (ses) tableaux" (p.68); maintenant il parle de "l'étoile dans la chose" qui "a reparu", comme si chaque objet vivant communiquait sa présence à l'être et servait de guide à "ceux qui errent". De plus, comme chez Constable, il s'agit d'une simplicité librement offerte qui "brill(e) au delà des mots" (p.69): la "vigne" qui surgit hors du rêve dissipe en même temps le site de sa conception et, avec ce site, une autre "plante" rivale, celle qui, "rêvée jadis" mais apparemment condamnée à ne subsister qu'en rêve, implique une compréhension et une maîtrise purement linguistiques du réel ou, comme le poète l'exprime succinctement dans un seul vers, l'ordre de la progression "Bâtir, avoir un nom, naître, mourir". La première "vigne", en s'affirmant dans le réel, semble supprimer donc cette autre "plante" et réfuter l'action médiatrice des mots pour engendrer un contact direct et ineffable avec le réel: elle émane du rêve mais pour le détruire en grandissant; elle rejoint l'élémentaire mais pour revitaliser l'être au moyen d'une saveur, non d'une parole.

Cet aveu de l'inefficacité éventuelle de la langue en ce qui concerne la tentative d'établir et d'habiter un lieu de partage et de libre échange paraît surprenant au premier abord mais, selon le poète, "peu importe", puisque ce viatique précieux qu'est la "vigne" va pousser même sans les mots et offrir sa saveur à ceux qui en ont besoin pour vaincre les

obstacles ontologiques indissociables de toute vie. Loin de constater un échec, le poète signale ce qui, tout en dépassant les carences de la langue, soutient sa pratique incertaine. Il n'est pas question d'abandonner les mots, aussi inadéquats qu'ils soient au travail de structuration et d'éclaircissement qu'on leur destine, mais de persévérer en appuyant sur une base de foi surgie du plus profond de l'être, foi qui prend la forme d'une adhésion viscérale, et en grande partie irréfléchie, à toute poussée vitale générée miraculeusement au sein de l'imperfection et des maintes restrictions qu'impose la finitude. Ainsi, le poète reconnaît que cette "saveur" revivifiante "sourd même des ombres", que ceux qui y goûtent vont "aveugles", sans besoin de preuves tellement ils sont éblouis par l'indicible simplicité de ce qui vient de naître et de s'offrir sans retenue à l'être. Une révélation a lieu en dehors de la langue, immédiate, indéniable, débordant le cadre de toute expression en raison de son intensité primordiale et de l'incommensurable joie qu'elle éveille, saveur qui est celle même de l'incarnation, de la condition incarnée (d'après le poète, ceux qui y goûtent sont "aveugles comme Dieu/Quand il prend dans ses mains <u>le petit corps/Criant</u>, qui vient de naître") et qui compense largement, mais sans les dénigrer puisque l'imperfection est notre lot, les autres défauts de l'existence.

La dernière strophe du texte décrit l'acte de la naissance qui prend son origine dans les éléments les plus

simples, informes et irréductibles, de l'existence; le rassemblement de substances élémentaires doucement modelées qui s'agrègent pour produire une nouvelle forme vivante, d'une luminosité rédemptrice et d'une fraîcheur lustrale:

> Et tout alors, c'est comme un vase qui prend forme,
> La couleur et le sable se sont unis.
> Les mondes de l'imaginaire se dissipent.
> Quelque chose s'ébauche qui ressemble
> A des cailloux qui brillent dans l'eau claire.

Notons que ce qui naît, arraché progressivement à l'imaginaire et au virtuel, évulsion hors du rêve d'une puissance germinatrice devenue un tournoiement vital et cumulatif de forme et de substance, reste finalement sans nom et, en ce qui concerne et la compréhension et la perception, résiste à toute définition. Il s'agit en effet de "quelque chose", objet innommable et irréductible qui se montre encore à peine, première manifestation perceptible d'une entité nouveau-née que parcourt encore le frisson exaltant de la source dont elle vient de se détacher. L'analogie ("comme un vase", "ressemble/A des cailloux") remplace une approche descriptive plus directe des caractéristiques intrinsèques de cette forme, comme si le poète était contraint à contourner l'objet de son interrogation sans pouvoir le pénétrer verbalement pour ce qu'il est en soi. Les mots, confrontés avec cette forme nouvellement incarnée mais rattachés à des préconceptions, à ce qu'on connaît déjà et qu'on tend à classer sous forme de concept, ne permettent que des à-peu-près et produisent d'inévitables déviations au détriment de l'évidence de la

chose. Cependant la certitude et la conviction qui sous-tendent cette saisie problématique de l'objet surmontent les obstacles de l'expression. Ce qui prend forme existe sans besoin d'un appui, linguistique ou autre, et se libère en effet de toute formulation comme présence pure, mobile et mutable, nécessairement vague et imprécise dans la langue puisque foncièrement inassimilable au répertoire fixe des tropes et des figures, mais, par contre, intimement ressenti en soi, et sans médiation, comme source de jubilation et d'encouragement.

Le dernier texte du livre, "La Tâche d'espérance" (p.103), semble se référer encore à un phénomène ontologique qui, enfin saisi, éclipse en grande partie les moyens de sa recherche. De même que, dans "La Barque aux deux sommeils", ce "quelque chose", linguistiquement indéterminé et pourtant indéniablement présent à la conscience, ne s'insère dans le texte que pour signaler dans une certaine mesure son appartenance à l'indicible, de même l'avènement de l'aube dans "La Tâche d'espérance" dissipe la puissance de la lampe qui a permis à l'être de faire face à la nuit sans se décourager. Dans les deux cas, il s'agit d'un appui ménagé par l'être (les mots, la lampe), construction artificielle qui le conduit néanmoins vers un contact renouvelé et, finalement, non médiatisé avec le réel. Que la fin supplante les moyens et même dément l'importance qu'on leur avait attribuée, "peu importe" prétend le poète. Ce qui compte, c'est que ce

"quelque chose" ou cette "aube" a surgi en premier lieu, et peut maintenant subsister indépendamment de tout autre soutien.

De plus, dans "La Tâche d'espérance", celui qui a veillé pendant la nuit à l'aide de la lampe refuse de l'éteindre à l'aube. "Elle brûle pour lui, malgré le ciel" affirme le poète, et cette déclaration sert à démontrer la valeur intrinsèque et inaliénable de la lampe, de son illumination provisoire et restreinte qui, ayant permis l'"espérance", a droit par la suite au respect, même en face de ce qui la dépasse infiniment. Dans le texte, l'aube n'annule pas tout à fait l'efficacité de la lampe puisque celui qui s'en est servi reconnaît, autant que ses limites, son immense pouvoir. Le jeu d'éclairement entre la lampe et "le miroir embué" rappelle d'ailleurs le jeu incertain, et pourtant révélateur, de la langue, jeu de reflets inexacts, de figuration floue et approximative, qui se défait continuellement dans le but de bannir l'image en faveur de l'évidence, de toucher à la présence, non à la vaine représentation d'une absence ou d'un ailleurs. A ce jeu le poète attribue une valeur irrécusable, une capacité directrice et réparatrice que la lumière de l'aube supplante sans supprimer, domine sans dénigrer. Deux sources lumineuses, l'une limitée et fragile, l'autre infinie et librement donnée, coexistent comme deux mondes qui se rejoignent. L'individuel et l'universel, l'imaginaire et le réel ne s'opposent plus l'un à l'autre mais, plutôt, toute

illusion, tout doute, se dissout dans le bonheur de la présence déchaînée (l'aube qui envahit l'obscurité de la chambre, les mouettes qui "crient leur âme" à travers l'opacité des "vitres givrées") et de l'être réconforté (à la "fièvre/De celui qui veillait" dans la nuit succède la paix du "dormeur des matins").

Situé entre la lampe et l'aube, entre l'effacement d'une source et l'apparition d'une autre, l'être se trouve en mesure d'apprécier les franges du virtuel en train de se réaliser sur le plan de la finitude, le passage de ce qui pourrait être trompeur ou illusoire, pure spéculation qui dépasse les conditions de l'incarnation, à ce qui s'actualise finalement en abolissant tout excès de l'imagination, tout mensonge de l'image. Celui qui "veillait" la nuit devient maintenant le "dormeur des matins", rêveur éveillé, observateur qui, plongé dans le sommeil, reste néanmoins lucide. Le rêve semble s'orienter selon les possibilités du réel et celui qui rêve devient la "barque d'un autre fleuve", "autre" non dans le sens de transcender le réel mais d'être inscrit depuis toujours au coeur du réel comme grain secret qui attend pourtant la puissance fécondatrice propice à son éclosion. De cette façon, le rêve signale ce qui est autre sans être ailleurs, ce qui est concevable seulement sous l'angle d'un ici-maintenent à venir.

Ainsi, à la fin du livre, triomphe la vision du rêve pleinement raccordé au réel, à des limites qui sont toujours

à réviser et à réévaluer tant les dimensions pondérées et critiquées du rêve pourraient devenir la source d'une énergie régénératrice apte à briser une fausse conception des restrictions que nous vivons. En même temps qu'il y a une adhésion à la limitation de ce qui est, il y a pour le poète, et il y aura toujours, un mouvement de dépassement qu'offre le rêve et qui s'agglomère autour des mots, élan qui risque, il est vrai, d'échouer en succombant aux prestiges de l'image mais qui, une fois gouverné et rattaché à l'instant, nous permet de pénétrer tout ce que le paradis terrestre nous offre en puissance, et que notre volonté pourrait détacher, comme fruit lumineux, de l'imperfection et du rien humble et précieux qu'est la fugacité de notre vie.

"Recommencer le plus vieux rêve,/Croire que je m'éveille": nous avons vu en effet à quel point cette déclaration paradoxale régit la forme cyclique de **Ce qui fut sans lumière**, comme si tenter d'extirper tout à fait les courants troublants du rêve et les images obsédantes qu'il fait sourdre en nous serait en soi le comble du rêve, projet illusoire qui proviendrait de notre refus d'accepter la faillibilité de l'être et la nécessité initiatique de l'erreur. Au lieu de bannir le rêve, le poète essaie de le saisir à sa source et, tout en le prolongeant au moyen d'une parole, de le critiquer et de le déconstruire. "Grappes d'un autre fruit" (p.20), "immense/Château illuminé d'une autre rive" (p.101), "barque d'un autre fleuve" (p.103): le rêve semble évoquer une altérité mais, en dépit des efforts d'élucidation du poète, il n'est pas toujours clair si ce qui se manifeste dans le rêve comme étant "autre" constitue une promesse ou, en revanche, un leurre, d'où une tâche indispensable de discrimination et de différenciation constantes. Ce que le poète cherche à empêcher, c'est l'acquiescement de l'être à une altérité qui se situerait hors du temps dans un ailleurs absent, purgée des failles et de l'imperfection qui marquent l'incarnation mais, par là, vouée à l'inexistence. Telle est l'altérité fallacieuse et

aliénante de l'image, favorisée en effet par le rêve qui provoque une sorte de cristallisation momentanée et successive des pulsions subliminales qui veulent nier en nous toute idée de limitation ou de soumission.

Par contre, il existe également dans le rêve ce qui est à la fois autre et immanent, ce qui, naissant ou vu à l'état embryonnaire, peut s'accommoder sans contradiction aux restrictions de la finitude et s'offrir en conséquence sur le plan de l'incarnation comme actualisation miraculeuse d'une hypothèse transmutée en certitude, d'un potentiel transformé en devenir. Ce "quelque chose" qui affleure à la fin de "La Barque aux deux sommeils" témoigne du triomphe de cette transition ontologique: restant autre, innommable, cette forme sevrée de sa source onirique s'affirme pourtant comme entité resplendissante, ancrée dans l'immédiateté et la mutabilité d'un ici; issue du rêve, elle nie les illusions du rêve et renouvelle notre conception du réel.

Pour Bonnefoy, cette opposition du rêve et du réel, du virtuel et de l'actuel, de l'image et de l'évidence, s'inscrit au coeur de toute pratique de la langue qui, voulant accéder à la présence des choses, ne réussit souvent qu'à l'occulter en y substituant la fixité d'une représentation tissée de rapports purement intralinguistiques. Se frayant un chemin à travers le rêve, le poète erre en même temps dans la forme labyrinthique que génèrent les mots. Il prend conscience de l'inséparabilité de tout un topos onirique qui a trait à un

paysage d'antan remémoré, et du réseau textuel qui opère un continuel re-tracement et ressaisissement de ce qui a été[62]. Retournant en rêve au "jardin de quand j'avais dix ans", le poète admet dans "L'Agitation du rêve" (p.86-87) le lien irréfutable entre ce lieu d'initiation (dans le jardin, le poète-enfant a discerné "les premières lumières que j'aie aimées" et a eu sa "première/Conscience de ce monde où l'on va seul") et le point de départ de l'écriture, mise en place afin de soutenir et d'avancer cet apprentissage. Il peut prétendre de la sorte que "les mots que j'ai dits, décidant parfois/De ma vie, sont ce sol, cette terre noire" (p.86), comme s'il y avait un rapport organique entre la configuration originelle de ce site de premières révélations, site éprouvé comme "dédale, infini", et le processus subséquent d'agencement et d'enchaînement d'où procède la constellation tortueuse et tâtonnante du texte.

La quête poétique combine de cette façon deux plans, un cheminement en rêve et un cheminement verbal, double mouvement inextricable qui provoque une pulsation fiévreuse d'impressions glissantes ou à peine déterminées, la rivalité des noeuds analogiques qui s'agglomèrent autour de l'image et d'une continuelle extension métonymique qui cherche par contre à briser la densité clôturante de la métaphore et à engendrer un dépassement de l'image. S'établit en effet un jeu de convergence et de disjonction qui, ressoudé à l'instant, permet au poète de hasarder parmi les choses réelles le fruit

lumineux et illuminant de cette longue rumination du verbe conçu en rêve, du rêve transmuté en verbe. Les virtualités du rêve, saisies par le biais du texte , puis critiquées conjointement avec le fonctionnement traître des mots qui les expriment, semblent donner lieu à une altérité pleinement incarnée et rattachée à la limitation, forme virginale qui, surgie de la puissance fécondatrice de ce co-cheminement du rêve et des mots, les dépasse maintenant infiniment.

Telle est du moins la vision élaborée dans "La Barque aux deux sommeils", vision qui rejoint le rêve éveillé de Constable et son consentement à un "bonheur ici, dans l'heure brève" (p.69). La représentation est niée au profit de la chose elle-même et de la fugacité de sa présence. L'expression figurative ne réussit que dans la mesure où elle révèle son propre caractère oblique et approximatif, manifestant, autant qu'une capacité associative et organisatrice, ses nombreuses ruptures et failles internes. Ainsi, pour Bonnefoy, ce n'est pas l'achèvement de l'image qui domine chez Constable mais, au contraire, "le fruit/De la couleur, de la forme brisées" (p.67), discontinuité qui rattache le tableau aux transitions et aux fluctuations incessantes du réel. Le miroir cassé et livré à l'action destructrice de la terre constitue une autre expression de cette nécessité de critiquer l'image et de combattre son faux achèvement. Le poète opte non pour la majesté décorative d'un tout habilement construit qui rejette finalement les

conditions foncières de l'incarnation mais pour les fragments exhumés de l'image agressée et dissoute. Le texte hésite en conséquence entre un mouvement de déconstruction et une tentative de reconstruction, opposition axée essentiellement sur le désir de saisir non un reflet inexact et inerte de la présence, mais cette présence elle-même, immédiate, irréductible et même, en grande partie, irreflétable, inassimilable aux moyens qui permettent sa détection et son élucidation.

"C'est de ce qui transcende, à jamais, le signe, que naît le besoin du signe" proclame Bonnefoy dans **Récits en rêve** (p.231) et pour lui, la poésie, c'est le souvenir autant que le rêve "d'un état originel, vierge encore du mot", du mot "avant le dire" qui, tout neuf, "reflète un instant [...] l'irreflétable du monde" (ibid.). Refléter l'irreflétable, exprimer l'indicible, poursuivre l'insaisissable: le poète tâche de repérer tout ce que la langue exclut ou effleure à peine, puis de s'attaquer à la source linguistique de ce processus d'exclusion et de marginalisation. A cet égard, il critique toute coordination habituelle ou irréfléchie des mots, voulant que le texte "brouill(e) de son insistance indéfiniment déplacée la figure vaine qui naît dans les alliances de signes" (ibid., p.232). Dans sa poésie, le vers constamment modifié et transgressé contribue à la désagrégation de ces liens dogmatisés, incorporant des hésitations et des révisions qui relèvent en même temps d'un

plan sémantique où règnent l'informe, l'indistinct, l'imprécis. Cependant il y a également un effort lucide de rassemblement et d'identification qui, tenant compte de toutes sortes d'interférences et de chevauchements, vise une reconstitution non close du réseau verbal et une saisie plus immédiate de la présence par le biais de la figure fracturée et de l'image châtiée.

Le passage vers l'aube, vers le monde de l'incarnation illuminé des virtualités régénératrices du rêve, s'effectue donc au terme d'une longue errance qui reconnaît la valeur heuristique et de l'imperfection et de l'erreur. L'adhésion totale de l'être à ce qui est, régit en premier lieu les possibilités de ce qui pourrait naître, et ces possibilités s'associent en conséquence à une démarche en quelque sorte ludique qui sait reconnaître au sein des limites de la finitude un potentiel inépuisable. Dans **Récits en rêve**, Bonnefoy, confronté à la problématique de la langue, parle d'un "rébus, comme on m'en proposait à résoudre quand j'étais un petit enfant" (p.184) et, plus loin, des pièces d'un "puzzle" (p.232); dans **Ce qui fut sans lumière** il décrit l'aube qui, comme un enfant, "vient à nous [...] par jeu" (p.92). De cette manière, il signale la nécessité foncière de jouer et de jouir, d'apprendre à faire face aux détours et au détraquement de la vie sans jamais douter de l'existence d'une solution finale. Pour le poète, tout est ici, et pourtant tout reste à gagner, d'où le besoin d'entrer dans un

jeu de découverte et de délivrance. Mais surtout, si le poète s'y engage, c'est par amour et non pour la seule satisfaction du désir; c'est à des fins d'échange et non d'appropriation. Echouer par amour, c'est déjà triompher et passer à la prochaine tentative, et c'est cette confiance, cette foi, qui guide le poète à travers les illusions du rêve, les pièges du verbe et les restrictions de la finitude, vers l'immédiateté de l'autre et la saisie victorieuse du rien prodigieux qu'est la présence pure, indicible encore que librement accessible, fugace encore que lumineusement expansive dans l'intensité de l'instant.

NOTES

1. **Entretiens sur la poésie**, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1981, p.67.

2. Ibid., p.50.

3. Ibid.

4. **Sud**, Colloques Poésie-Cerisy, 1985, p.416.

5. **Récits en rêve**, Mercure de France, Paris, 1987.
Ce qui fut sans lumière, Mercure de France, Paris, 1987.

6. **Entretiens**, p.50.

7. Dans la note bibliographique de **La Vérité de parole**, on prétend que "**La Vérité de parole** est le troisième volume de **L'Improbable**, recueil d'essais sur la poétique dont les deux premières parties sont **L'Improbable** (suivi d'**Un rêve fait à Mantoue**) et **Le Nuage rouge**" (**La Vérité de parole**, Mercure de France, Paris, 1988, p.331).

8. Prenons, par opposition à cette dernière citation, les propos antérieurs du poète sur le rêve qui font partie des entretiens avec Bernard Falciola (1972):

> Le rêve, justement, l'obstiné rêve d'ensemble que nous faisons avec nos désirs tous à l'oeuvre, s'il est la vie même en cela, s'en sépare aussi, parce qu'il oublie, c'est notre faute d'êtres parlant, la finitude: parce qu'il ne veut pas savoir qu'il faut choisir, accepter d'emblée nos limites, accueillir l'idée de destin, qui implique celle de mort, ne pas lui opposer, ou en tout cas pas toujours, les vapeurs enivrantes de l'écriture. (p.30)

9. **Une autre époque de l'écriture**, Mercure de France, Paris, 1988.
Là où retombe la flèche, Mercure de France, Paris, 1988.

10. A la ligne droite, Bonnefoy substitue la notion d'un mouvement en spirale vers la présence de soi et de l'autre:

> La circularité peut être en pratique une

> spirale qui tourne sans se fermer, descendant peu à peu, sans qu'on sache même si ses boucles se resserrent ou s'élargissent, vers un centre toujours inacessible, qui est en soi ma présence, qui est aussi bien celle d'autrui. (**Entretiens**, p.57)

Voir également "Sur la fonction du poème", **Le Nuage rouge**, (Mercure de France, Paris, 1977), p.279:

> Toujours à ma rêverie, je conçois ainsi, de poème en poème dans une vie, un approfondissement en spirale.

11. **Entretiens**, p.30.

12. Ibid., p.23.

13. "En somme, il ne s'agit que de se disposer au réel de façon telle qu'on y adhère si pleinement que l'universel brûle en nous les différences, les désirs vains qui naissent des peurs, les regrets, en de grands instants dont peu importe la suite" (**Entretiens**, p.119).

14. **L'Improbable**, suivi de **Un rêve fait à Mantoue**, nouvelle éd. augmentée, Collection idées, Gallimard, Paris, 1983, p.270.

15. John T. Naughton, "The Notion of **Presence** in the Poetics of Yves Bonnefoy", **Studies in 20th Century Literature**, Vol. 13, no. 1, Winter 1989 (p.43-60), p.55.

16. Richard Vernier, **Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel**, Editions Jean-Michel Place, Paris et Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1985, p.68.

17. Daniel Leuwers, **Yves Bonnefoy**, Rodopi, Amsterdam, 1988, p.53.

18. Voir également par exemple **La Présence et l'image** (Mercure de France, Paris, 1983), p.49: "Quelles que soient les dérives du signe, les évidences du rien, dire **Je** demeure pour (les poètes) la réalité comme telle et une tâche précise, celle qui recentre les mots, franchies les bornes du rêve, sur la relation à autrui, qui est l'origine de l'être".

19. **Arthur Rimbaud**, Seuil, Paris, 1961.
Pour les essais sur Lely et Jourdan, voir respectivement dans **La Vérité de parole** "Un poète "figuratif"" (p.263-78) et "Les Mots, les noms, la nature, la terre" (p.291-303). Soulignons ici également l'attention prêtée à

l'autre sous forme de traductions (pour les traductions de Shakespeare et de Yeats, voir la bibliographie à la fin de la thèse).

20. "Baudelaire parlant à Mallarmé", **Entretiens**, p.90. A cet égard aussi, notons la réponse donnée à une question de Mary Ann Caws lors du colloque de Cerisy. Bonnefoy accepte la critique qui aide à lire le texte et celle qui cherche à en déconstruire le sens, il veut bien admettre même une critique qui se sert du texte à ses propres fins (i.e. sociologiques, psycholcgiques), mais la critique qu'il semble priser le plus, celle qui "collabore à la poésie" (encore nous soulignons chez ce poète l'importance des notions de partage, d'échange, de collaboration), reste encore pour lui assez rare:

> Je regrette que nous n'ayons pas assez aujourd'hui une critique qui collabore à la poésie, en cherchant à mieux comprendre d'abord ce que les poètes disent qu'ils veulent, puis en soulignant dans leurs oeuvres les mouvements d'écriture qui tendent à cette fin, ce qui montrerait à une société qui l'oublie que c'est le sens, et non la signification, qui est l'enjeu du poème, que c'est la présence et non la nature des choses qui y importe, en bref, que la poésie est un acte, de re-création de l'être - lequel n'est que par notre vouloir qu'il soit - et non la production d'un objet verbal, simplement. La poésie ne peut s'arrêter pour s'expliquer, en tout cas elle ne peut ni ne doit le faire trop fréquemment - mais cette critique le ferait donc, à partir des mêmes catégories, des mêmes valeurs.
>
> (**Sud**, p.420)

21. Jean Starobinski, "La Poésie, entre deux mondes", préface à l'édition Gallimard de **Poèmes**, Paris, 1982 (p.7-30), p.12. La traduction en anglais de cette préface paraît également dans **World Literature Today**, 1979, p.391-398.

22. Voir la bibliographie à la fin de la thèse.

23. **The Poetics of Yves Bonnefoy**, University of Chicago Press, 1984, p.6.

24. Daniel Leuwers, **Yves Bonnefoy**, p.58.

25. Pour une discussion sur "la présence", voir l'article de John T. Naughton déjà cité (note 15).

26. John T. Naughton parle d'un "fracturable unity" (**The Poetics of Yves Bonnefoy**, p.7) qui se construit autour de l'opposition qui marque les réflexions de Heidegger et Plotinus. Dans son livre Gérard Gasarian signale chez Bonnefoy une unité qui miroite "dans l'espace instable et vacillant qu(e les mots) ouvrent et referment sans fin entre le monde et sa représentation", entre la présence et l'image, et cette tentative impossible qui en résulte: "ramener vers la forme terrestre ce qui ne peut que s'en éloigner" (**Yves Bonnefoy: la poésie, la présence**, Champ Vallon, 1986, p.139).

27. **Ce qui fut sans lumière**, p.87.

28. Ibid., p.86-87: "Que lointaine est ici l'aube du signe!/J'ébauche une constellation mais tout se perd".

29. "L'Acte et le lieu de la poésie", **L'Improbable**, p.107-133.

30. Voir les **Entretiens**, p.46.

31. **The Sermons of John Donne**, Edited with Introductions and Critical Apparatus by George R. Potter and Evelyn M. Simpson, Ten Volumes, University of California Press, 1962. Voir vol. IV, Sermon 2, p.83.

32. Ibid., Vol VI, Sermon 9, p.189. Notons à cet égard également l'alternance par exemple dans **Dans le leurre du seuil** de la nuée et du feu, vu chacun comme pilier élémentaire de l'existence:

> Oui, toutes choses simples
> Rétablies
> Ici et là, sur leurs
> Piliers de feu.
> ("La Terre", p.289)
>
> [...] Oui, une terre
> Sur ses colonnes torses de nuée.
> ("Les Nuées", p.302)

33. Ibid.

34. "L'Acte et le lieu de la poésie", **L'Improbable**, p.125.

35. Ibid., p.130.

36. Préface de Bonnefoy au **Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique**, deux tomes, Flammarion, Paris, 1981, t.1, (p.v-xv), p.vi.

37. Acte IV, Sc. 1, **A Midsummer Night's Dream**, Edited by Harold F. Brooks, Methuen, London, 1979, p.98.

38. Ibid.

39. Voir Acte V, Sc. 1, ibid., p.104:

> [...] as imagination bodies forth
> The forms of things unknown, the poet's pen
> Turns them to shapes, and gives to airy nothing
> A local habitation and a name.

40. **Entretiens**, p.53. Voir aussi note 10 ci-haut.

41. Ibid., p.52.

42. Au feu, qui lève vers le poète "l'épiphanie de sa face de braise", il réplique: "Non, plutôt rendors-toi, feu éternel,/Tire sur toi la cape de tes cendres" (p.13).

43.
> [...] Et on ne sait,
> Seuls à nouveau dans la nuit qui s'achève,
> Si même on veut que reparaisse l'aube
> Tant le coeur reste pris à ces voix qui chantent
> Là-bas, encore, et se font indistinctes
> En s'éloignant [...] (ibid.)

44. Ici, il importe de signaler la complexité d'une prose qui reprend et modifie l'optique établie dans les poèmes. Par exemple, dans "Sur de grands cercles de pierre" (**Récits en rêve**, p.233), il y a une description de l'arbre selon Bashô, reprise par Bonnefoy -- description qui, à l'opposé de ces chênes immobiles et inabordables de "Les Arbres", désigne un moment où la conscience "va" vers l'objet (encore, ce verbe "aller" qui est moins physique que profondément méditatif) et apprend à discerner de l'extérieur, dans "l'arrêt" de l'instant, l'individuation et le triomphe d'un "élan" intérieur:

> "Aller" à cet arbre, dit Bashô. [...] revivre ainsi le mouvement qui du fond de soi l'a conduit à cette forme, cette taille, cette couleur: à ce déploiement d'une essence qui, bien que commun à toute l'espèce, est pourtant, de l'intérieur, le sien propre, l'arrêt qui n'est qu'à lui, en cet instant qui

l'absolu, de son élan dans l'espace.

De la même façon, on retrouve une description des vases de "L"Epervier" dans "Deux et d'autres couleurs" (**Récits en rêve**, p.148) mais cette fois valorisés d'une manière beaucoup plus positive et encore reliés, comme l'arbre, à la pensée orientale. Tandis que les flammes dans "L'Epervier" demeurent hautement ambiguës et qu'un lien à peine développé s'établit entre les mots et ces couleurs diverses/unies, le passage en prose évoque en détail la joie d'une expansion aérée qui suggère non seulement le "foisonnement", l'"écume" mystérieuse des mots transmutée par analogie en couleur, mais même l'énigme, l'indicible de la vie enfin illuminés:

> Ah, que de beaux rayons qui montent droit ou tremblants, et interfèrent, mais gardent aussi leur être propre, sous la grande buée légère qui se fait des couleurs diverses! C'est phosphorescent, c'est changeant, c'est un et multiple à la fois, c'est indéchirable comme la vie, c'est immatériel comme elle, on peut dire, je crois, qu'il s'agit là d'une couleur **autre**, dont la terre ne savait rien avant que l'on eût compris que l'on meurt, et naît, et renaît, et renaît encore.

Ainsi entre poésie et prose, au coeur même des interférences, s'établit un dialogue, voire les traces d'une tension fructueuse qui vise l'intense comme expérience vécue plutôt que produit d'une abstraction idéalisée.

45. **Poèmes**, p.230.

46. "L'Epars, l'indivisible", ibid., p.332.

47. Cet entrelacement est typique de la structure du livre et relève de ce besoin chez Bonnefoy d'explorer d'une façon plus approfondie un mot ou une image qui affleure dans une première écriture et qui exige par la suite qu'on déchiffre son sens et ses nuances dans une écriture consacrée plus expressément à cette fin. Ainsi, un texte reprend un mot ou une image d'un autre et, sur un plan plus global, un livre poétique opère, comme dans le cas de cette "voix", un retour sur ce qui l'a précédé mais pour pousser en avant des réflexions antérieures en élaborant de nouvelles perspectives. Enfin, il y a le co-cheminement, déjà discuté, entre la poésie et la prose. Il en résulte un savant

enchevêtrement qui, réfutant toute clôture, déplace constamment son centre d'interrogation dans l'intérêt d'une continuelle dé-marginalisation.

48. Prenons par exemple l'image de la feuille élaborée dans "Les Tombeaux de Ravenne". Cette feuille est admise comme imperfection mais, par là même, identifiée comme source du "salut" de l'écrivain puisque témoin d'une condition partagée. Chose désinvestie de son opacité grâce à l'accès que fournit son imperfection, elle triomphe comme "présence pure":

> La feuille entière, bâtissant son essence immuable de toutes ses nervures, serait déjà le concept. Mais cette feuille brisée, verte et noire, salie, cette feuille qui montre dans sa blessure toute la profondeur de ce qui est, cette feuille infinie est présence pure, et par conséquent mon salut.
> (**L'Improbable**, p.26-7)

49. "La Fleur double, la sente étroite: la nuée", **Le Nuage rouge**, Mercure de France, Paris, 1977 (p.327-45), p.342.

50. Ne s'agit-il pas d'une sorte de réplique à la section entre parenthèses près du début du texte, puisque dans cette section Bonnefoy avait presque nié la possibilité de pouvoir reprendre ce qui appartient au passé:

> Et rarement est-on venu reprendre
> Une autre année la branche dont on courbe
> Tout un été, distraitement, les herbes
> (p.43)

51. Nous nous sommes déjà référé à cet essai (voir note 49 ci-haut; pour la citation voir p.339) qui concerne l'oeuvre de Bashô et donc la pensée orientale. On y remarque aussi l'image de la nuée, de "l'universelle nuée" qui relève de la "sympathie de chaque "existant" pour tous les autres" (p.331), et de "l'écriture comme nuée" qui saisit la mutabilité des choses en les rendant transparentes (p.327). Plus loin Bonnefoy déclare la nécessité de poursuivre la simplicité d'une base attachée à la finitude et à la présence, de "peser dans les mots, les couleurs, les sons, ce qui est pain et vin, - ce qui est nuée: et le séparer de ce qui est cendre" (p.345). La nuée serait donc la saisie intuitive de ce qui est à la fois uni et passager, transparent et volatil, une présence collective perçue à travers l'instant, instable et pourtant indéniable grâce à l'activité de la conscience qui va à l'accueil

de l'autre.

52. Voir "Au mont Aso", **Récits en rêve**, p.149-50.

53. Voir "La Résurrection", ibid., p.197:

> La couleur est une pensée, disait avec raison Baudelaire. Une spéculation tendue à l'extrême de soi, donc instable, ouverte aux contradictions, militante. Et de cette façon encore la peinture demeurerait, même en notre époque d'oubli, une impatience, un désir, - ce que je dis la mémoire, ce qu'on peut nommer la parole.

54. Pour l'avis du poète sur Saussure, voir "La Poésie française et le principe d'identité", **L'Improbable** (p.245-273), p.247:

> Saussure et ceux qui l'ont suivi ont montré que le signe est déterminé par une structure, ainsi ont-ils ajouté une dimension nouvelle à la signification et, partant, à la connaissance des oeuvres. Mais la fonction qu'ils reconnaissent au mot est toujours de simplement signifier, et leur richesse même devient dès lors un danger pour la réflexion sur la poésie.

55. "Sur de grands cercles de pierre", **Récits en rêve**, p.231.
Pour d'autres exemples de cette conception de la langue, voir les extraits suivants:

> Rien ne reste identique à soi-même parmi les êtres, les choses, pourquoi l'attendre des mots? Croyez-moi, ils ont eu pitié de nous. Et loin de brouiller l'évidence en commençant à changer de sens, il nous l'ont offerte plus claire, qui brille sous leurs courants contradictoires mais rapides, donc transparents, comme une seule pierre très proche, l'unité de tout ce qui est...
> ("Le Crépuscule des mots", ibid., p.157)

> Et tout change encore, d'ailleurs, bien que je ne puisse surprendre aucun mouvement, aucune saute des formes. Si ç'avait été un nom, le nom, cette image, c'en est maintenant un autre. J'ai

> manqué l'occasion qui m'était offerte. Ou bien, c'est une parole, cette peinture, tout un discours: mais qu'il faudrait que je fasse vite pour garder à l'esprit ces mots successifs ou ces phrases!
> ("L'Indéchiffrable", ibid., p.185)

56. Dans "Le Peintre dont l'ombre est le voyageur" (**Récits en rêve**, p.215), Bonnefoy développe cette dichotomie d'une façon plus générale: aux peintres comme Constable qui sont "témoins d'un être-au-monde que satisfait la maison, le champ, le chemin, et que pacifie la lumière", il oppose ceux qui, face au paysage, "n'ont pas su dissiper dans les signes qu'ils en retiennent la marque du hasard, le chiffre désespérant de l'irréalité de toute chose et d'eux-mêmes". Il paraît que le poète se range plutôt du côté de Lorrain, un de ces derniers peintres, car, comme lui, il doit lutter contre le rêve, contre le mensonge d'un éveil rêvé et, même réveillé, combattre la dérive et la fuite qui caractérisent l'existence et la rattachent à l'incertitude du rêve.

57. Selon Bonnefoy, "l'étoile" des tableaux se dissocie du leurre de l'image pour apporter encore un appui effectif aux choses, à "leur troupe craintive", lors d'une perception renouvelée de la nuit - hasard, contingence, désagrégation - qui les envahit:

> Plus tard,
> Quand la main du dehors déchire l'image,
> Tache de sang l'image,
> Elle sait rassembler leur troupe craintive
> Pour le piétinement de nuit, sur un sol nu. (p.68)

58. Ce lien homonymique, développé entre le participe passé et le substantif, figure aussi chez Bernard Noël, notamment dans **L'Eté langue morte** (voir notre troisième chapitre). Dans l'essai "L'Origine de la parole" (**Récits en rêve**, p.202) Bonnefoy prétend en outre que "**l'été est le langage.** Que les mots naissent de l'été comme laisse un serpent derrière soi, à la mue, sa fragile enveloppe transparente". De cette façon l'été de l'enfance et de la maison estivale rejoignent l'"été" verbal qui essaie de ressaisir ce qui n'est plus, devenant trace plutôt que présence.

59. C'est même l'oeuvre de Claude Lorrain qui est évoquée encore une fois ici, bien qu'indirectement, car dans **Rome 1630: l'horizon du premier baroque** (Flammarion, Paris, 1970), Bonnefoy attribue au peintre les mêmes préoccupations:

> Le besoin de contact avec la réalité immédiate est dévié chez Claude Lorrain, par le puissant aimant métaphysique de Rome, des êtres vers l'horizon où ils vivent et de celui-ci vers le grand ciel clair, dont il va être le premier à soutenir le défi. (p.162)

60. En outre de l'opposition de l'amour et du désir déjà discutée dans notre analyse de "Le Souvenir", et de l'humilité de Psyché devant le château d'Amour évoquée au début de la quatrième partie du livre, on retrouve la possibilité de l'amour qui prime sur le désir exprimée dans une question de "Le Haut du monde", question qui parle d'entendre "un cri qui soit d'amour, non de désir" (p.74). Voir aussi "L'Epars, l'indivisible" où le poète parle de "colorer/La parole blessée d'une lumière" et prétend que l'être qui manque de compassion "n'accède pas/Au vrai, qui n'est qu'une confiance, ne sert pas/Dans son désir crispé sur sa différence/La dérive majeure de la nuée" (**Poèmes**, p.328), cette nuée qu'est la présence partagée.

61. Dans "L'Epars, l'indivisible", le poète admet aussi la nécessité non seulement de détruire l'image mais de la récupérer:

> Précipiter
> Tout le charroi d'images dans les pierres
> -- De l'autre, plus profonde, retenir.
> (**Poèmes**, p.328)

62. Voir note 58 ci-haut.

III

BERNARD NOËL

"Rien qu'un reste, à partir duquel le corps peut toujours recommencer, ou se détruire": cette déclaration qui paraît dans la première des trois sections de **Extraits du corps** (1958)[1] annonce une entreprise poétique en passe de se fonder sur un minimalisme extrêmement tendu. Bernard Noël choisit comme point de départ l'évidence, et pourtant l'intimité quasiment insondable, que constitue pour lui le corps. Dedans normalement impensé, le corps se présente chez Noël moins comme une totalité d'éléments sereinement intégrés que comme l'architecture, à bien des égards monstrueuse, d'un vide qui circule activement, tyranniquement. Prenant conscience de ce vide, de ce "puits en moi, fait de moi, contre moi" (**Poèmes 1**, p.56), le poète cherche à dévorer cette aigre dévoration qui travaille le corps, à (com)prendre les nombreux affaissements, glissements et éboulements qui relèvent de l'espace désertique constamment en train de se creuser à travers la substance étonnament friable de son être[2]. "Noué à moi-même, je suce mon intérieur, je me vide en moi" s'écrie Noël (ibid., p.55) et plus loin il parle de "se digérer soi-même" (p.64), d'avaler sa "chair inépuisable" dans une "digestion du vide" (p.66). Creuser le creux, se vider du vide, c'est déjà se pencher dangereusement sur le vertige du rien mais c'est également retrouver ce qui résiste au rien,

le "reste" précieux, bien que minime, de ce que nous sommes. C'est ce reste qui, pouvant entraîner soit une désagrégation plus poussée du corps soit sa reconstruction, assure pour le poète la possibilité d'une continuation entre la mort et la vie, entre le non et le oui, et surtout le soutien d'un "toujours" qui compense généreusement le regret de l'"une fois"[3].

Dans la première citation ci-haut, le mot "reste" prend sa signification moins par rapport à l'opposition "recommencer"/"se détruire" que par rapport au garant que constitue ce "toujours". En effet, le mot "toujours" neutralise la gravité de l'antithèse qui le suit puisqu'il souligne un choix à maintes fois repris et donc, nécessairement, une succession et une pluralité de perspectives. Après la tentative de dépouillement, subsistera toujours un reste, un fond, et c'est à partir de ce repère essentiel, qui a su résister au processus de réduction mis en vigueur par le poète, que la dialectique ruine-régénération, chute-résurrection se relance. Il est question ainsi de déconstruire le corps, de le déchirer (d'où la cruauté de ce texte qui parle d'empaler, d'écorcher, de trépaner) afin de saisir la base minime et fragmentaire qui assure la survivance de l'être pris dans les tensions de la vie et de la mort, du passé et du futur, assujetti sans cesse à deux pôles antagonistes dans la crispation du présent.

Si le fragment prime sur toute idée d'un ensemble, c'est

que pour Noël tout s'avère instable, le moi autant que le corps, et que nous sommes obligés selon lui, dans un monde de transmutation constante, de nous accrocher à des traces plutôt qu'à des preuves. A la fin de "Situation lyrique du corps naturel" qui date de 1956 (**Poèmes 1**, P.23-27), Noël signale un corps qui, situé entre la dissolution et la reconstruction, est toujours en train de devenir autre:

> Les visages s'accumulent. Demain est hier, inexorablement. Mon squelette blanchit, mais la grille des côtes, en coulant dans le sable, appelle un autre corps.

De la même façon, dans "Le Jeu du tu nous je" qui remonte à 1968, le poète prétend que "tout recommence/et cela fait tant de visages/qu'un dieu dirait-on épluche sa face" (**Poèmes 1**, p.182). Tout change, tout se défait et se refait autrement, de sorte que l'être se trouve contraint à chercher un appui dans le peu, parfois même dérisoire, que sont le vestige, le morceau, le reste, et que c'est souvent le fragment le plus négligeable, ce qui se confond quasiment avec le rien, qui sert de pivot principal à une succession de transitions ultérieures.

Le corps: Bernard Noël semble y tenir puisqu'il s'agit de la source et du regard et de la parole, et que l'alliance de ces deux instruments constitue en retour ce qui permet à l'être de découvrir son corps comme matière qui puisse se penser et s'inventer en dehors de la tyrannie de l'esprit[4]. Emanant du corps, le regard est en même temps ce qui sait

traverser intouché la désagrégation et l'éparpillement du corps pour découvrir la vérité du reste. Ainsi, dans un de ses premiers textes, "Contre-mort", datant de 1954 (**Poèmes 1**, p.13-21), le poète décrit la vision claire d'un oeil "qui n'a ni tendresse ni cynisme ni compassion/mais qui est vide/et inexorable" (p.16): aucune émotion ne l'égare, aucun choc ne rompt sa trajectoire à travers un corps lui-même en perpétuelle mutation. De même, dans "La Table" (1950), c'est au moyen du regard que Noël prétend pouvoir se détacher de lui-même pour mieux se connaître: "J'objectivais mon corps pour créer, par contraste, une subjectivité plus intense"[5].

Cette objectivation que permet le regard va aboutir ensuite à une objectivation du regard lui-même. "Je voyais. Je me voyais. Je me voyais vu" déclare Noël[6] et, de la même façon, dans sa "Lettre à Renate et à Jean de S." (1964), il parle d'un "entraînement à me regarder regardant, puis, un stade plus loin, à prendre conscience de ce regard du regard"[7]. Les conséquences de ce dédoublement paraissent en effet nombreuses car, d'abord, ayant regardé en quelque sorte derrière le regard, le poète croit opérer le retournement nécessaire à la révélation de l'intériorité du corps ("Il y avait là une sorte de plénitude immobile: je me voyais vu, et c'était le foyer de toutes les visions" affirme-t-il dans sa lettre[8]); puis, selon la conception idéale qu'a le poète du fonctionnement organique du corps, la perception perçue, le regard regardé, devient à son tour un nouveau corps qui

appelle instinctivement les mots (dans "La Matrice des signes", Noël parle de l'oeil qui "provoque le court-circuit créateur d'où jaillissent les signes"[9] et, dans "Trajet de l'oeil", il décrit la perception comme "corps dont jaillissent des mots qui sont ma vie [...] et constituent réellement une partie organique de ma vision"[10]); enfin, sur le plan ontologique, il est clair que celui qui réussit à se voir voyant est déjà devenu un autre par rapport au voyant vu et cette différence va se compliquer encore en vertu de l'altérité foncière de l'écriture qui, une fois extériorisée du corps, s'en écarte radicalement comme système autonome et rebelle, inscrivant dans sa substance l'image d'encore un autre -- le "je" textuel ("Qu'est-ce que moi et l'autre et l'**autre**?" se demande Noël dans **Extraits du corps**[11] en soulignant cette prolifération d'écarts déconcertants qui ont tous trait néanmoins à l'existence d'un seul être).

Dans la "Lettre à Renate et à Jean de S.", Noël exprime succinctement l'importance pour lui de cette relation corps-regard-verbe comme base fondamentale de la création poétique. Tandis que tout semble commencer par le regard qui se retourne pour pénétrer l'inconnu du corps, tout finit par le verbe qui procède idéalement de ce même corps comme sa plus sûre révélation:

> On n'invente pas, on ouvre les yeux, c'est tout. Le regard crée le verbe. J'écris pour fixer le souvenir d'un regard. Aujourd'hui même, quand le poème redevient possible, il ne vise qu'à transcrire au plus près les images d'une

> vision suscitée par l'immobilité, la transparence et la méditation du corps.
>
> Je voulais donner un corps à mes mots et des mots à mon corps. Je voulais, par cette réciproque fusion, me rendre un corps originel saisi dans une écriture située au même niveau[12].

Ce qui frappe ici, c'est que la relation tripartite qui fonde la substance du poème dépend manifestement des notions d'échange, de fusion et de transcription grâce auxquelles regard, corps et verbe se rejoindraient dans le même élan cognitif et affectif. Cependant cette formulation assez incisive de la tâche poétique se montre en réalité infiniment problématique. Prenons par exemple la notion d'immobilité à laquelle se rattache l'acuité de la perception. Noël parle du regard qui "s'axe sur une sorte de pivot immobile"[13], d'un mouvement "qui, traversant son propre courant, découvre à l'intérieur l'immobilité essentielle autour duquel il tourne"[14], et c'est pour cette raison que l'image de la mer semble le fasciner autant, elle "si mouvante malgré le sel qui met un point d'immobilité blanche au centre de chacune de ses gouttes"[15]. "Pivot immobile", "point d'immobilité": voilà encore l'idée du fragment ou du reste autour duquel tout s'organise et se met en mouvement, et c'est ce centre d'immobilité, infime et pourtant primordial, que le regard recherche dans le corps comme axe principal de sa propre exploration. Toutefois, on n'a qu'à lire **Extraits du corps** pour apprécier le fourvoiement fréquent du regard par rapport au centre de stabilité qu'il désire situer dans le corps:

soit il se trouve tout simplement en marge ("Je ne localise que des périphéries, des arêtes, des rebords/toujours un affaissement interne [...]/et partout une chute sans fin", **Poèmes 1**, p.44) soit le vide fait irruption et brise une harmonie momentanée en niant tout savoir ("L'équilibre se rompt quelque part [...]. Le désordre gagne si vite, que je ne peux déjà plus savoir où il a commencé", ibid., p.41).

Il est évident ainsi que l'idée d'une "vision suscitée par l'immobilité" (on pourrait examiner de même les termes "transparence" et "méditation") affronte constamment dans la poésie de Noël la négation que constituent à la fois l'exclusion et la rupture. Dans le cas de la relation corps-verbe, ces contradictions sont encore plus poussées car, à l'encontre du regard qui s'intériorise pour se donner au corps, le verbe quitte le corps pour s'établir dans un espace à part, et donc toute rupture s'avère d'autant plus fatale.

En vérité, pour le poète, la coïncidence de la chair et du verbe ne peut être que passagère, fulgurante, présente lors de l'acte d'écrire que motive l'intensité d une triple assimilation en principe organique, absente dès que les mots laissent derrière eux l'expérience de réciprocité et d'équivalence qui les a suscités en premier lieu. Les mots surgissent du corps d'abord comme cri spontané qui ponctue l'instant, puis ce cri s'écrit, se fige, et perd en conséquence son pouvoir d'expression et de révélation. "Trajet de l'oeil" qui précède de neuf ans la lettre citée

ci-haut démontre très bien la suite pénible de ce moment de parfait accord. "Un instant, écrire est un état physique, comme respirer" déclare Noël, mais cet état est plutôt extraordinaire que quotidien et quand le poète revient "à (son) naturel", c'est-à-dire quand, après le passage de cet instant sublime, il ressent la division qui marque toujours sa condition, les phrases qui restent ne lui semblent "plus guère que l'image brouillée d'une découverte redevenue étrange"[16]. Là où il y avait exaltation il y a maintenant dérision et, au lieu de la relation de concordance souhaitée entre la double découverte d'un corps et d'une langue heureusement remodelés au gré de l'être, domine l'âpre conscience du poème condamné à se briser "sur l'à vif de ses propres ruptures"[17], surtout s'il veut éviter de se transformer en discours et continuer à se tenir au réel. En effet, tout comme on pourrait réduire le corps à un reste foncier qui se situe précairement entre le rien et le tout, la fin et le commencement, le poème, lui, ne saurait fonctionner chez Noël qu'à partir du fragment et de la bribe.

En relisant la "Lettre à Renate et à Jean de S.", on peut mieux apprécier ainsi les tensions multiples qui sous-tendent la force des échanges et des correspondances visés dans le poème. Noël distingue clairement comme base de son entreprise créatrice la relation corps-regard-verbe mais il ne cessera en même temps de mettre en cause cette base, de questionner ses fêlures et ses insuffisances. Autant que le

besoin d'explorer le fond instinctif de ce qui fait écrire et d'élaborer une vision longuement méditée de l'écriture dans ses relations avec le corps, il y a chez Noël la nécessité urgente de combattre toute illusion et de chasser toute naïveté. Comme Dupin, il sera question de surveiller avec dureté tout ce qui contribue à la formation du texte et de savoir se tenir courageusement entre deux pôles toujours en train de se nier rudement l'un l'autre: sarcasme et sincérité, négation et célébration, réduction et expansion. C'est pour cette raison par exemple que le terme "contre", employé comme préfixe, paraît si fréquemment chez Noël. Contre-corps, contre-livre, contre-mort, contre-ciel, contre-temps: tout ce qui existe comme idée ou entité semble appeler, pour affirmer le fait d'exister, un contraire, une contre-diction, qui pourra s'incorporer dans le dire du poème[18]. Pour assurer la continuation de sa pratique poétique et le non-éclatement de ce noeud de contradictions d'où émerge le poème, Noël s'accrochera au peu que sont ses intuitions, ses visées incertaines, ses visions précaires, mais il fera obstinément, même hargneusement, de ce peu un tout consciemment assumé, d'où le triomphe dans l'incertitude de son oeuvre.

Comme bien de ses contemporains, Noël ressent vivement l'échec du surréalisme qui, paraissant ouvrir une nouvelle voie en ce qui concerne l'exploration des impulsions et des franges ignorées de la conscience, a trahi l'originalité de

son objectif en se fiant trop volontiers aux parures dangereusement irréfléchies de l'écriture automatique:

> Le surréalisme, c'est la belle-poésie, et à quoi sert la belle-poésie? A prendre les vessies pour des lanternes. L'extraordinaire, avec le surréalisme, c'est qu'il a posé la seule vraie question: plus d'art, plus de littérature, mais de la pensée vivante, et qu'il est célèbre pour avoir fait seulement semblant d'y répondre[19].

Selon Noël, la révélation du fonctionnement de la pensée, de la pensée mise à nu et soigneusement disséquée, a cédé dans le cas du surréalisme à une forme d'expression encore excessivement imbue des prestiges du verbe, trop idéaliste en outre pour être capable de comprendre, voire d'accepter honnêtement, toutes les polarités de l'être. Voilà pourquoi le poète admire Georges Bataille et Maurice Blanchot, écrivains qui, refusant tout idéalisme faussement exaltant, ont reconnu la nécessité de faire l'apprentissage de la mort dans la vie, d'apprendre à embrasser sans mensonge la vérité fondamentale de notre mortalité et de réorienter vers cette tâche une écriture rigoureusement dépouillée de tout embellissement fallacieux. Bataille a recherché une écriture qui, loin de proposer le mimétisme inévitablement factice et esthétisant d'une expérience, consisterait en l'expérience de cette expérience et c'est selon ce point de vue que Noël désire situer la visée du poème: "L'expérience se consume dans l'extase; le poème garde les traces, ranime leur sens et relance l'expérience"[20]. Quant à Maurice Blanchot, c'est en

lisant son livre **Arrêt de mort** dans un train que Noël se croit sur le point de mourir; que le livre déclenche en lui une expérience qu'il appelle "corporéo-spirituelle" et que cette expérience, presque indicible, devient la re-dramatisation individualisée de ce dont Blanchot parle dans son oeuvre: "Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et la mort"[21].

L'expérience de l'expérience: tandis que Noël peut parler assez aisément d'un "entraînement" capable de perfectionner le regard d'un regard, il est clair que l'acte d'évoquer ce dédoublement par le biais des mots est beaucoup plus problématique. Cependant, à l'encontre des surréalistes, le poète refuse de déguiser les lacunes du verbe et de sacrifier à des fins purement esthétiques ce qui reste en marge du système contraignant de la langue. "Il faut écrire avec toujours la peur de tricher, la peur d'enjoliver", prétend-il, "on ne peut rien se permettre avec les mots: il n'y en a qu'un de juste"[22]. En employant le verbe, le poète fera en même temps l'expérience du verbe (la perception et le combat des écarts, des refus et de l'inadéquation foncière du langage par rapport au réel) mais cette expérience sera moins comblante que frustrante. A cet égard, Noël reprend l'image du pal si chère à Georges Bataille[23], image qui, en outre d'évoquer le supplice, rappelle et réévalue le scandale de l'opposition bouche-anus

tout en réfutant, au profit du corps, la tendance de la pensée à transcender la condition incarnée dont elle dépend, c'est-à-dire la présence à tout instant changeante et périssable de l'être. "L'écriture est un supplice pour rire"[24] prétend le poète en voulant, tout comme Dupin, à la fois avouer et exorciser le caractère insupportable d'une pratique qui, trop fréquemment, obsède sans satisfaire. Ailleurs, en prenant conscience de son expression qui refuse de s'accorder avec les nombreuses transitions de son être et qui, finalement, lui "tourne le dos", il affirme la douleur qui a lieu dans son corps et souligne la nécessité de remonter a ce centre rudement travaillé, fragmenté et mis en cause qu'est ce même corps: "Pas de salut, nulle part; rien qu'une pointe dressant son pal"[25]. Le trajet de l'expression devient pour le poète un trajet physique qui met en jeu le corps; le dysfonctionnement de l'une se mesure en termes de la souffrance de l'autre, d'où encore l'équivalence établie entre corps et verbe mais cette fois sous le signe effrayant de la destruction et de la mort enfin admise.

Pour André Breton, la poésie constituerait notre plus sûr secours en offrant "la compensation parfaite des misères que nous endurons"[26]. Pour Noël, la poésie, loin de servir de bouche-abîme, serait la révélation impitoyable d'un abîme qui reste à creuser: le vide du corps ("honte de n'être qu'un abîme/toujours recommencé"[27]) et la béance de l'inconnu qui nourrit les mots ("l'énigme est un creux/où les mots se

ravivent"[28]). Breton peut affirmer sans la moindre contradiction que "les mots, les groupes de mots **qui se suivent** pratiquent entre eux la plus grande solidarité" et que cet enchaînement est non seulement désirable puisqu'il prête au poète "une extraordinaire lucidité" mais doit se produire sans interruption (Breton prétend qu'il faut accepter une phrase qui déçoit, qu'il faut s'empêcher "de la recommencer ou de la parfaire" en se fiant à la phrase suivante)[29]. Pour Noël, par contre, rien de plus étouffant que les mots qui se regroupent et s'amassent successivement pour former un ensemble clos. Puisqu'il considère d'ailleurs que "tous les grands mots sont risibles", lui paraît préférable "une forme qui dise l'intensité en y introduisant la fêlure du risible (du dérisoire)"[30]. Toujours chez Noël le texte signalera ses propres défaillances, opposant à toute victoire fragile la somme de ses échecs et, niant toute satisfaction définitive, toute halte, prévoira avec angoisse la "douleur risible/d'avoir encore à finir"[31]. Là où Breton perçoit une plénitude, Noël discerne l'inanité. Là où Breton considère une solidarité des mots bénéfique aux objectifs de l'homme, Noël voit la tendance néfaste du langage à ne perpétuer que le langage et, par là, à oblitérer la présence vivante de l'être en ne faisant durer que "l'absence de tout"[32]. La fragmentation du vers, la rupture du sens et l'aération progressive du texte composeront les diverses stratégies au moyen desquelles ce dernier tentera de saisir

et de combattre cette absence.

Dans le cas de ces deux poètes, l'attitude envers la poésie semble être régie par une manière spécifique de concevoir l'être. Pour Breton, l'homme est indéniablement maître. "L'homme propose et dispose" déclare-t-il audacieusement en faisant de l'homme son propre dieu, "il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier"[33]. Noël doute au contraire, depuis le début, de la possibilité de "s'appartenir tout entier" car, selon lui, à chaque instant le moi se scinde de sorte que "je" devient constamment autre dans une succession d'évasions et de transmutations difficilement saisissable. "On ne se saisit que dans ce que l'on n'est déjà plus"[34] déclare-t-il: l'existence devient fuite chaotique en avant qui propose à la compréhension l'hétérogénéité de quelques traces éteintes et non la complexité immédiate de son élan présent. Ce décalage s'aggrave du fait que le langage, au lieu de poursuivre la fugacité de l'être dans le temps, exerce sa propre direction en présentant des écarts, des arrêts et même des éclatements par rapport à la tâche de découverte et d'identification qu'on lui propose[35]. Comparons cette optique à celle de Breton. Lui se fie à une forme d'expression limpide qui, situé au plus profond de notre être, en serait la manifestation directe, et il parle donc de la phrase qui "viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase, étrangère à notre pensée consciente, qui ne

demande qu'à s'extérioriser"[36]. L'écriture automatique admet entre l'être et le verbe une relation de parfaite concordance; l'intégrité de son sens refléterait la totalité finalement dévoilée de l'individu. L'écriture de Noël s'axe sur l'à-vif de ses propres ruptures; son fractionnement ne suit même pas forcément la désagrégation et la reconstitution continuelles du moi autour d'un reste minime et souvent dérisoire[37].

"M. Bataille fait profession de ne vouloir considérer au monde que ce qu'il y a de plus vil, de plus décourageant et de plus corrompu" déclare avec mépris Breton dans son "Second manifeste du surréalisme"[38] mais c'est clairement du côté de ce révolté acharné que Noël se range, appréciant comme Bataille le besoin de faire face aux tensions redoutables qui parcourent fébrilement notre substance mortelle et d'éprouver les racines vitales ("Je survis à force de racines" prétend Noël[39]) qui nous retiennent au bord de l'éclatement qu'est la mort. Repoussant les leurres du mouvement surréaliste trop soucieux de masquer la tyrannie des instincts, la réalité de la machinerie hideuse qui compose en partie l'être[40] et l'état de désemparement que suscite la mort, Noël loue le processus de dépouillement qu'effectue l'écriture de Bataille tout en précipitant le lecteur "vers cette extrême défaillance où l'on se connaît risible et mortel et agonisant et cependant extasié"[41]. De même, le poète admire chez Bataille l'approche beaucoup plus agressive, beaucoup plus défiante du texte, et

sa capacité de reconnaître que "le langage étant ce qu'il est, il n'y a plus qu'à le piéger, à le pervertir, à le trouer pour y prendre l'éclair qu'aucun mot ne peut dire, mais qu'une certaine configuration de mots peut sceller"[42]. Rien n'est donné; tout reste à gagner par le biais d'une résistance féroce et d'une lutte sans terme. Sur le plan conceptuel autant que sur le plan verbal, Noël s'évertuera à déconstruire, à réduire et, ce faisant, saisira le peu salvateur qui persiste.

Scission, fragmentation, désaccord: quelles que soient les divisions qui caractérisent l'oeuvre et la poétique de Noël, il importe néanmoins de souligner une tentative égale de synthèse et d'unification, la déclaration déjà examinée par exemple dans la "Lettre à Renate et à Jean de S.". Pour le poète, accumuler des contraires, explorer leur réciproque négation, c'est toucher finalement à l'unité et, même, envisager la possibilité d'une opposition sans contradiction, d'une tension éminemment fécondatrice[43]. Telle paraît idéalement la fonction du regard et du verbe, deux instruments capables de ressouder en une totalité unie Je et l'Autre. "Je est un Autre", prétend Noël, "mais de cet Autre vu me revient un regard qui m'intensifie au lieu de me dissocier"[44]. Regarder son propre regard, objectiver sa propre perception pour mieux comprendre à la fois la pensée et son objet, c'est devenir autre par rapport à soi-même mais sans jamais quitter l'ensemble de ce qu'on est, de ce qu'on

vient de devenir ou deviendra. De la même façon, les mots, alliés au regard, permettent au Je de franchir les limites du moi (Noël lie directement le Je à la pensée qui peut rejoindre l'extérieur et le moi à la chair qui enveloppe un intérieur[45]) et d'atteindre les dimensions inconnues de l'autre, mais sans jamais abandonner le centre qui nous ancre dans la vie: le corps, ce fondement du moi, sans lequel Je n'est rien. Ainsi, dans "Le Chemin de ronde" (**Le Lieu des signes**, p.99), Noël prévoit et guette "le moment où je deviens verbe, tout entier attentif à l'autre et tendu vers lui, identifié à ma parole", mais il est clair qu'il ne prône pas pour autant une évasion complète hors du moi. Dans "La langue du corps" (**Treize cases de je**, p.152-3) dont le titre signale d'emblée le lien organique entre le Je, le verbe et le moi, il oppose le dédoublement (l'aliénation du Je par rapport au moi) au doublement (la scission devenue source d'expansion et, finalement, voie négociable d'une "synthése supérieure qui identifie les contraires"). Selon cette dernière optique, l'Autre, enfin reconnu grâce au regard et au verbe, composerait un double apte à nous permettre "d'explorer toutes nos virtualités et de les reverser sur notre moi"[46].

C'est cette tentative de se saisir comme une totalité à tout instant morcelée et dispersée, qui va nous intéresser dans le cas de trois livres poétiques de Bernard Noël: **Bruits de langues** (1980), **L'Eté langue morte** (1982) et **La**

Chute des temps (1983)[47]. Jeter un pont vers l'autre à travers le jeu traître des mots afin de déceler, par le biais du lien momentanément établi, les virtualités immenses du moi qui attendent une prochaine gestation: voilà un des principaux objectifs de la poésie de Noël. Ce qui compte, c'est d'assurer "un passage et une translation entre je et l'autre, et réciproquement"[48]; d'effectuer un cheminement vers l'inconnu que nous détenons en nous-mêmes et, par là, de rectifier continuellement notre conception de tout ce qui contribue à l'obscure et émouvante (dés)organisation de l'être. Les trois livres en question nous aideront dans leur diversité à saisir l'étendue de cette quête qui s'articule manifestement autour d'une conscience aiguë de la valeur régénératrice des contraires: chant et contre-chant, parole et silence, joie et dérision, sympathie et dégoût. Axés autour d'une constante dépense d'énergie méditative (le regard) et expressive (le verbe) qui entraîne parfois la menace de chute et d'épuisement, ces livres -- les deux derniers surtout -- compteront également sur la possibilité d'une ultime récupération grâce au peu qui subsiste toujours, au presque rien résiduaire qui résiste au rien en renvoyant aux virtualités d'un tout à redécouvrir. Avant d'aborder directement ces textes pourtant, situons encore une fois notre choix, en considérant également l'état présent de la critique vis-à-vis de l'oeuvre de Noël.

Il faut avouer d'emblée que, vu la majesté de ses dimensions, l'oeuvre de Bernard Noël n'a pas encore reçu la grande attention qu'elle mérite dans le domaine de la critique. Néanmoins la parution de deux livres, celui de Pierre Dhainaut (1977) et celui, plus récent, de Hervé Carn qui fait partie de la collection "Poètes d'aujourd'hui" de Seghers (1986), aide à porter remède à cette situation[49].

Ce qui est frappant dans le cas de ces deux critiques en question, c'est que l'oeuvre à critiquer, mettant en cause tout acte d'écrire, risque de bouleverser simultanément chez eux la base même de la tâche critique. Car comment écrire sur une écriture qui attaque à son tour toute forme traditionnelle de l'écriture, tout emploi discursif ou descriptif du texte? Comment parler avec autorité de cet autre qu'est le poète quand le poète lui-même s'efforce en vain de saisir la disjonction de son propre être qui lui échappe constamment? "Celui qui détient la vérité/châtre le soleil des autres" prétend Noël dans "Le Livre de Coline" (**Poèmes 1**, p.249) et Pierre Dhainaut rappelle ces vers pour évoquer la savante désorientation que le poète exerce sur le lecteur ainsi que l'insatisfaction qui provient de la volonté acharnée de creuser le manque plutôt que de le combler, de faire éclater le vide plutôt que de l'étouffer ou de le déguiser. "Comment parler de soi à propos d'une oeuvre qui a contribué à la destruction de soi", se demande Dhainaut au début de son livre, et c'est grâce à Noël que, prévoyant

aussitôt le caractère inéluctablement partiel et insuffisant de sa propre tentative verbale d'élucidation et de compréhension, il ne s'attend à aucun terme heureux[50]. De la même façon Hervé Carn parle de son propre découragement vis-à-vis du travail à réaliser ("Il est évident que l'angoisse de la page blanche doit être mon lot. Et il est vrai que, écrivant ces lignes, je ne me sens guère rassuré", avoue-t-il[51]) mais finalement il essaie d'accepter tout ce qui fait défaut dans son étude en réfutant toute prétention à l'achèvement: écrire en tant que critique serait au contraire pour lui construire "un édifice que le crabe lézarde et amène sans cesse au point de rupture"[52]. Ainsi, niant toute position d'autorité ou de maîtrise, ces deux critiques démontrent à quel point l'oeuvre de Noël les implique personnellement comme écrivains penchés à leur tour sur la face morcelée et évasive de l'autre. Ce que Noël éprouve, ils éprouvent à leur tour, quitte à transmettre cette expérience de l'expérience à encore d'autres lecteurs sans cacher les lacunes, les contradictions et l'ambiguïté qui accompagnent, au niveau verbal, une telle tâche de réflexion et d'évaluation infiniment perfectible.

Déchirement, dévastation, dénudation: les livres de Dhainaut et de Carn adoptent une perspective aussi personnelle qu'elle est variée et multiforme (Carn se rend compte "des glissades, des raccourcis, des ralentis, des mouvements grossissants" qui composent inégalement son

approche[53]) afin d'englober, tant bien que mal diraient-ils, les nombreuses ruptures qui témoignent chez Noël de la nécessité de mutiler et d'aérer à la fois le tout mensonger que sont devenus le moi et le texte. Ce dépouillement cruel, conçu comme arrachement du masque, de la peau par exemple qui cache la vérité mortelle du squelette, constitue pour Dhainaut la recherche implacable de l'autre que nous sommes, de l'autre qui refuse les bornes égoïstes du désir en promouvant le continuel dépassement du moi qu'est l'amour: "Pour qu'il y ait amour, poésie, il faut que le moi se casse. Le visage est un masque: effacer le visage, ôter le masque, affronter une tête de mort. Tel est le sens de la déchirure: invention de l'autre"[54]. Au niveau du texte, Carn analyse les moyens formels par lesquels le poète défait toute prétendue intégrité de l'écriture afin de piéger ce qui la rompt et d'incorporer cette altérité perturbatrice dans une vision renouvelée de la dynamique des mots[55]. En conséquence, ces deux critiques signalent un effort effréné de désagrégation, effort paradoxal qui vise finalement un niveau plus élevé d'intégration, car toute ouverture forme un appel, toute rupture signifie le refus d'une certaine exclusion et, comme Noël le note dans **La Moitié du geste** (1982), toute surface en apparence unie cache une profondeur insoupçonnée, un tiraillement aussi extrême qu'il est vital entre le passé et le futur, la fin et le commencement sans cesse remis en jeu[56].

En outre de ces deux livres qui interrogent les divers aspects de l'oeuvre de Noël d'une manière franche et personnelle, sans essayer d'esquiver le défi que le poète lance à tout écrivain, mentionnons le numéro spécial de **Givre** (no. 2, 3 [1977]) qui réunit de courts écrits critiques, y inclus un texte de Noël lui-même, intitulé "Le Cri et la figure" (p.63-72). Ces aperçus, conjointement avec les morceaux, publiés ailleurs, de Jouffroy, de Claude Bonnefoy, de Claude Mauriac, de Delvaille, et les numéros spéciaux des revues **Textuerre** (1976) et **Spectacular Diseases** (1980), pourvoient le lecteur d'accès multiples à l'oeuvre poétique de Noël. De plus, vient de s'ajouter récemment à leur autorité un numéro spécial de **Faire part** (no. 12/13 [1989]) qui englobe, comme **Givre**, une pluralité d'optiques et d'hommages (vingt-trois noms y figurent, y inclus celui de Noël lui-même), avec comme seul but de poursuivre, jusque dans son étape présente, les innombrables faces de cette oeuvre -- ses merveilleuses pérégrinations autant que ses plus troublantes hésitations ("Comment écrit-on?" demande Noël par exemple dans un entretien de la revue avec Odile Quirot (p.231), "c'est cela qu'il faut chercher, et je sais que je ne l'attraperai pas. Je suis menacé par l'écroulement de mon propre chantier [...] Je n'ai pas renoncé, mais rien n'est jamais gagné").

Signalons enfin le chapitre important de Michael Bishop sur Noël dans son livre **The Contemporary Poetry of France**

(1985), morceau concentré qui fait la distinction entre le grinçant et l'élégiaque chez Noël, entre le besoin de désarticulation et le désir de cohésion et d'organisation qui opposent, par exemple, **Bruits de langues** et **L'Eté langue morte**[57]. Comme Carn et Dhainaut, Bishop affirme une destruction qui vise une fusion et une re-création d'éléments normalement opposés, la volonté de précipiter l'avilissement du langage et du moi clos qu'il exprime vers un paroxysme rénovateur: "(Writing, poetry,) both lures and frustrates, corresponds to desire and yet never attains to meaning. It is approach, peeling, dying, and yet purification, a cleaning and shedding of self and world (and their language, their articulation), a trembling creation and renewal"[58].

A notre tour, nous essaierons, en nous reportant aux trois livres choisis, de saisir cette tendance inexorable chez Noël à opérer l'éclatement et la recomposition de tout ce que le regard donne, de tout ce que le verbe capte. Cet éclatement a lieu toujours au nom de l'inclusion, tout comme le fragment éveille la perception d'un manque qui reste à explorer et à surmonter.

En accord avec ce désir d'inclusion et de dépassement, Bernard Noël s'est engagé au cours de sa carrière dans la pratique de toutes les formes écrites: poésie, romans, journaux, théâtre, essais politiques, rédaction du **Dictionnaire de la Commune**, écrits sur d'autres artistes et écrivains, correspondance, livres pour enfants, traductions.

Cette diversité de son entreprise, témoignant de la nécessité d'essayer toutes les voies permises de l'expression, constitue souvent un effort agressif d'infraction autant qu'une tâche d'exploration délibérément compréhensive. Noël cherche à attaquer globalement toute forme écrite, tout cadre contraignant de l'expression afin de renverser nos conceptions fixes du verbe et de récupérer à partir du site en grande partie ruiné de l'écriture, quelques restes fuyants et régénérateurs du sens capables de relancer en avant sa quête de l'autre. Ainsi prétend-il que la forme romanesque ne constitue plus pour lui la somme conséquente d'un parcours mais plutôt "une figure volumineuse enfermant un vide, un trou, et qui même tourne autour de ce trou comme l'eau du tourbillon"[59]. Cette description d'un volume "jamais intérieurement fini", menacé d'affaissements et d'implosions, rappelle directement la description du voyant vu dans **Extraits du corps:** "Né du trou. Bâti autour du trou. Je suis une organisation du vide" (**Poèmes 1**, p.59). Une tension multidirectionnelle qui fait proliférer des points de rupture et de fuite remplace l'idée traditionnelle d'un déroulement linéaire qui concourt à l'accumulation progressive d'un sens. L'écriture, donnant à voir sensiblement l'absence qu'elle propage mais que, normalement, elle voudrait masquer à tout prix, rejoint l'autre qu'elle est et, ce faisant, côtoie de par son retournement l'altérité corporelle et mentale de l'être écrivant, du Je devenu l'Autre. Or, pareillement à la

forme romanesque, Noël caractérise la poésie comme une forme qui se délivre continuellement d'elle-même, qui n'accepte aucune règle sauf celle de la transgression et de la transmutation: "La poésie est liée à l'impensable. Elle ne peut s'établir. Elle est ce qui s'élève de soi pour s'en absenter à jamais" (**Treize cases du je**, p.125). Ce mouvement de dépassement est tout à fait celui de l'Autre à constamment démasquer et surprendre par rapport au moi, celui de l'écrivain qui "s'oublie par agir dans son double" (ibid., p.127).

Une pratique qui conseille impérieusement l'abandon du peu risible que les mots cernent à travers leur constante dérive: voilà de quoi déconcerter non seulement la critique, contrainte enfin à questionner sa propre démarche par rapport à une écriture qui, depuis le début, se déconstruit et se réfute, mais également, ou plutôt tout premièrement, celui même qui dirige cette pratique, qui en devient victime, étant condamné à poursuivre une fuite douloureuse en avant et le dévoilement perpétuel d'une absence qui n'en finit pas. A cet égard, Bernard Noël est plus proche de Jacques Dupin que d'Yves Bonnefoy car, chez Bonnefoy, le sentiment de l'absurde, loin de susciter la force impétueuse d'une dérision quasiment aphasique et anarchique, génère un effort de réflexion soutenu, capté dans une prose admirablement maîtrisée et accomplie. Pour Bonnefoy, il est question de démêler aussi patiemment que passionnément les diverses

parties d'un "rébus" qui promet une solution en exigeant toute la participation de l'être qui joue et pourrait raisonnablement espérer jouir[60]. Pour Noël, comme nous l'avons déjà remarqué, l'acte d'écrire se transforme en supplice et en pal, essayant par une violence souvent frénétique de purger cruellement la langue de toute tendance esthétisante, de toute plénitude sournoisement simulée, et de toucher comme chez Dupin à l'oubli, au légendaire, à toute une préhistoire redoutable "où parle la voix sauvage, celle que ni la mémoire ni les mots n'ont domestiquée" (**Treize cases de je**, p.142). Il existe en fait chez Noël trop de doute, trop de contradiction et trop de dégoût pour qu'il puisse pleinement se fier à sa pratique et compter sur la protection de la discipline et de la circonspection. Ce qu'il cherche à délivrer se caractérise tantôt comme monstrueux, effrayant[61], tantôt comme dérisoire, négligeable[62]. En conséquence, bien qu'il soit capable d'apprécier chez les autres "le plaisir de l'écriture, le bonheur de l'expression", il "refuse (refuse comme un péché) de le partager"[63].

Néanmoins, il importe de souligner une évolution importante dans l'attitude du poète ainsi que la maturation triomphante de son oeuvre, surtout depuis la dernière dizaine d'années. En premier lieu, notons que celui qui parle dans son journal entre 1965 et 1968 d'un "désespoir sec", de la "honte d'écrire" et du besoin détestable d'avoir à "gratter

toujours plus bas pour traverser le mal"[64], persiste encore aujourd'hui, plus obstinément que jamais, à explorer les voies traîtresses de l'écriture et parvient même à célébrer avec précaution le battement secret des mots, le bruissement vital de la parole et le souffle intime de l'autre, tous saisis dans une forme délicatement parcellisée et aérée. Dans **Le Journal à Royaumont** (4/5, mai 1989) dont il est le rédacteur en chef, le poète admet que c'était vers la quarantaine, c'est-à-dire vers 1970, qu'il a choisi de se donner tout entièrement à l'écriture et de renoncer à tout autre métier. Qu'est-ce qui aurait nourri cette décision? Peut-être, après tout, le silence, le silence vécu et mesuré entre la parution de **Extraits du corps** (1958) et celle de **La Face de silence** (1967), période de méditation et d'intense recueillement où, dans les fragments de son journal "Le Chemin de ronde", Noël cherche à jeter des "coups de sonde dans mon silence", à "me prouver que je ne me tais pas à vide" (**Le Lieu des signes**, p.93). Intimidé, tourmenté, tantôt accablé tantôt acharné, il est sorti de cette longue pause pour pouvoir consentir aujourd'hui, avec plus de modération et de détermination, aux humbles limites d'"une sorte d'honnête artisanat combinant la conscience professionnelle et l'obligation dérisoire..."[65].

"Etre là suffit" prétend le poète dans le chant 1 de **L'Eté langue morte** et, un peu plus loin, "être ici est beaucoup". De la même manière, Noël affirme dans **La Chute**

des temps que "l'homme est ce reste/que l'art ne réduit pas/à sa question" (p.48). Une confiance accrue semble donner lieu dans ces derniers livres à des moments apaisants de ressaisissement et de révision constructive. Il est vrai que le texte continue à alterner entre des pôles radicalement opposés mais avec une nouvelle souplesse rythmique qui substitue aux anciens effets de rupture et de vertige une sorte de fragile bercement dialectique. Le reste, ce point de repère minime, paraît moins dérisoire maintenant que sécurisant et, éventuellement, salvateur, car il constitue une évidence trop souvent oubliée, ce peu -- tremblement, écho, débris, lie -- qui, aussi réduit qu'il soit, représente un état d'être encore insoumis au non-être. Certes, **Bruits de langues**, dès la pluralité farouche et chaotique de son titre, témoigne du côté aigre et acerbe de cette entreprise mais, paru en 1980, ce livre "déchante", multiplie râles et grincements, afin de trouver "le véritable chant". L'"En tête" du livre, construit manifestement autour des verbes "falloir" et "vouloir", sert à situer péremptoirement la visée implacable de ce travail ambitieux de contestation et de révolte. Les trois chants de **L'Eté langue morte**, et les trois chants et deux contre-chants de **La Chute des temps**, font partie toujours de cette tentative assidue de découvrir "le véritable chant", mais l'immense fluidité de leur forme, l'orchestration adroitement modulée et contrastée de leurs réflexions, et cette aisance à nouer et à dénouer

inlassablement les nuances et les résonances des mots, démontrent le progrès irréfutable de cette quête et la stabilité d'une continuation qui réussit à embrasser et le grinçant et l'élégiaque sans opérer la violence avilissante de la déchirure. Le projet du "chant" s'affirme non seulement comme un projet de négation et de renversement, mais également comme une tâche urgente de réparation et de reconstruction.

Bruits de langues, **L'Eté langue morte** et **La Chute des temps**, centrés tous à leur façon sur cette découverte d'un "véritable chant", représentent à bien des égards la mise au point de la réflexion poétique chez Noël. Les relations, si étroites dans ses premiers textes, entre le corps, le regard et le verbe, soutiennent toujours la base de son entreprise mais d'une façon beaucoup plus libre à force d'une sorte d'expansion et d'aération et de la perception et de l'expression. Le visible se gonfle de l'invisible, de l'en-dessous secret qu'est en vérité la réalité, et fait partie de cet invisible l'épaisseur impalpable qu'englobe le regard -- l'air de la tête et l'air du monde que le regard réunit. L'aération, cette circulation active de l'invisible, devient le signe même de la présence vitale de l'être, et le poète peut donc prétendre dans le chant 3 de **L'Eté langue morte** que "le désir/aère le monde d'une profondeur/qui a la dimension de ma/réalité". Soutenant toujours le lien direct entre le regard et la parole ("le chant commence/entre la vue et la

réalité" affirme Noël dans **La Chute des temps**, p.43), il adapte manifestement sa forme poétique à ce principe d'aération en considérant la parole comme une extension immédiate du souffle, invisible, fuyante ("j'ai seulement rêvé de voir cette chose/aérienne un mot qui s'envole/de ta langue" avoue-t-il, ibid., p.70-1). Il en résulte sur tous les plans un mouvement évident d'allégement et de volatilisation grâce auquel le tumulte lourdement physique des premiers textes, caractérisé par les refus et les ruptures d'une écriture qui se veut étroitement corporelle, cède à une forme d'expression beaucoup plus respirable -- plus respirable parce qu'elle s'attache moins à l'aspect cru et cruel de "la viande" qui nous compose qu'à tout ce qui, invisible, flottant, circulant, nous parcourt, nous détermine et nous métamorphose[66].

Il est intéressant de noter que, du point de vue de la composition de **Bruits de langues**, il s'agit d'un rassemblement de morceaux publiés séparément d'abord, au fur et à mesure de leur achèvement individuel. On n'a qu'à consulter la note bibliographique à la fin du livre pour apprécier à quel point chaque "suite", tout en s'intégrant dans un ensemble, reste autonome en tant que fragment déjà paru ailleurs (la quatrième suite, inédite, en est la seule exception). De même, figure dans **L'Eté langue morte** la version révisée du chant 1 publié antérieurement au livre. Quant à **La Chute des temps**, cinq revues semblent partager la

publication des fragments qui a précédé la mise en forme finale du livre. Emerge en conséquence la vue d'un travail parcellaire et partiel, bâti par étapes autour du fragment, ne parvenant jamais qu'à l'incertitude d'un achèvement provisoire qui appelle, dès sa conception, d'autres réflexions ou contre-réflexions non moins incomplètes ou, à leur tour, contestables. La date de publication de la première version du chant 1 de **L'Eté langue morte**, 1976, se situe en outre entre les dates de publication de la deuxième et de la troisième "suite" de **Bruits de langues**, parues respectivement en 1975 et 1977, d'où l'imbrication nécessaire de deux projets antithétiques qui se rejoignent plus tard d'ailleurs dans la création des chants et des contre-chants de **La Chute des temps**. Ainsi, chacun de ces trois livres se donne à lire comme le prolongement, souvent suspendu et puis repris, d'une tendance élémentaire qui lui est propre, tendance qui mûrit, meurt et se relance sans cesse, alors que du premier au troisième livre l'effort d'une juxtaposition en quelque sorte totalisante et plus librement oscillante concourt à la mise en relation de toutes ces tendances et à une nouvelle maturation de l'oeuvre poétique en général.

Aération, dispersion et, en même temps, ressaisissement, resserrement: sur tous les plans, linguistique, ontologique, idéologique, psychologique, il existe chez Noël le besoin de provoquer un éclatement libérateur mais, ensuite, de réorganiser, avant la prochaine détonation, les restes

précieux du tout disséminé qui en résulte. "Rien n'aura suffi puisque tu ne suffis pas/à ce que tu es" déclare le poète à la fin de **La Chute des temps** (p.75), affirmation tragique, il est vrai, mais aussi secret du devenir incoercible qui fonde l'élan de l'être toujours en train de dépasser ses propres limites. Ce devenir informe la pratique du poète anxieux de capter l'immense potentiel de l'autre qu'il sera et de transformer en sens le parcours dans le temps d'un moi instable, agressé par l'instant, soumis aux risques d'une constante fuite et dissolution de l'identité ("dans le renouveau de ton corps/ déjà je suis posthume" annonce le poète dans le chant 3 de **L'Eté langue morte** pour indiquer l'impossibilité de situer ce "je" même par rapport à un mouvement de dépassement qui vient de se produire).

En dépit du danger du désordre et de la dépossession, Noël ne recule point devant cette tâche, ce dont témoignent non seulement les trois livres choisis mais aussi les autres textes morcelés qui ont été publiés plus récemment, par exemple **Journal du regard** (1988)[67] dont les fragments, remontant à 1970, explorent l'épaisseur immatérielle du regard et, avec cette notion de tout ce qui, invisible, contribue à la révélation du visible, examinent d'une façon de plus en plus abstraite et spriritualisée la question de la présence, l'importance de l'aération et de la lumière, et le processus de ce qu'il appelle "la mentalisation", c'est-à-dire l'opération d'inscription mentale qui accompagne

l'opération visuelle. La matérialité engluante et écoeurante des premiers textes cède dans ce dernier livre à des déclarations de caractère presque bonnefidien en ce qui concerne l'intensité, la fugacité et la perpétuelle mutabilité de la présence de l'être[68]; ce qui compte maintenant c'est moins l'âcre vérité physique du corps que tout ce qui, flottant, insaisissable, rend sensible la plasticité (é)mouvante et les contours fuyants de ce corps situé dans un espace-temps intrinsèquement contraignant et perfidement oblitérateur. **Onze romans d'oeil**, paru en même temps, sert de compagnon au **Journal** en transposant sur le plan artistique (il est question de l'activité du peintre et du sculpteur) les apports de la méditation visuelle, apports exprimés sous forme de onze morceaux, chacun composé pour la plupart de onze fragments distincts, ce qui fait que, du point de vue de l'organisation verbale du regard, les romans d'oeil sont autant des romans du numéro onze, chiffre secret du poète[69]. Ajoutons à ce travail d'agencement délicatement spéculatif, qui relève à la fois de l'autonomie et de la connexité du fragment, les livres poétiques tels que **Fables pour ne pas** (1985), **La Rumeur de l'air** (1986) et **Sur un pli du temps** (1988)[70], livres qui se composent de plusieurs textes courts, chacun librement envahi par le silence du blanc et le poids d'un non-dit qui circule autour des mots comme vent, courant d'air, souffle. Décousus et pourtant non sans une fragile cohésion, tous ces textes récents se fondent sur le

désir de saisir verbalement le passage de l'instant, d'accumuler la riche diversité des fragments que l'instant génère au niveau du regard et du verbe, de la perception et de l'expression, et de rendre manifeste ainsi les déplacements et les déviations de tout ce qui, concret ou éthéré, contribue à notre glissante composition comme êtres pris dans l'imprévisible mouvance d'un inexorable et mortel devenir.

"L'autre et moi sommes également au monde, et c'est cette relation qui est la réalité" déclare Noël dans un passage de **Journal du regard** qui date de 1980 (p.84). Dans un texte de **La Rumeur de l'air**, "L'Aile sous l'écrit", c'est moins la perspective d'un équilibre que celle d'une rupture qu'il affirme: "parfois tout se tient/sauf moi/et ce défaut suffit à donner lieu" (p.28). Dans le premier cas le moi reconnaît le contre-moi, son autre, et en vit. Dans le deuxième cas, le moi se dissout pour devenir, en effet, cet autre. Il existe ainsi deux relations, l'une statique et tensionnelle, l'autre dynamique et libératrice, et c'est entre ces deux tendances que la poésie de Noël se situe: entre l'affrontement de certaines oppositions et leur résolution, entre la juxtaposition et l'unification, entre la tentative d'évaluer une certaine situation et la nécessité de changer cette situation, de "donner lieu". Le projet du chant qui requiert depuis le début l'invention simultanée du contre-chant, correspond sur le plan verbal à ce besoin

d'interroger la conscience foncière qu'on a de soi et de l'autre, et de discerner à quel point on est déjà constitué par cet autre, ce contraire. "Je ne me connais qu'en me niant, me lisant alors dans la résistance que j'oppose à la négation": cette déclaration qui fait partie du premier "Chemin de ronde" (**Le Lieu des signes**, p.103) reste non seulement la base d'une méthode d'interrogation ontologique mais également celle même de la poétique de Noël. Se nier, c'est déjà s'affirmer comme un autre, tout comme critiquer l'idée même de la poésie, c'est la récupérer à un autre niveau.

Tel sera en grande partie pour nous l'intérêt principal de l'étude qui suit, car comme nous le verrons, les trois livres choisis n'admettent la scission et la rupture que pour viser avec acharnement la possibilité d'une ultime réconciliation, non seulement sur le plan du regard et de son objet, mais aussi au niveau du verbe et du sens qu'il poursuit.

BRUITS DE LANGUES

Dans une lettre à Jean Frémon datée du 21 avril 1974, Noël soutient que "le désir d'écrire, c'est le désir de tout dire, non pas pour dire tout, mais pour en finir une bonne fois avec écrire"[71]. De ce point de vue, l'écriture, le rabâchage inutile et incorrigible qu'elle implique, constitue une obsession débilitante et désespérante, un véritable supplice sans trêve ni terme. Les textes 2 à 11 de la première suite de **Bruits de langues** ont paru à la même époque, dans la revue **Argile** (no. 11, printemps 1974), et leur ton acéré et railleur reflète cette même répulsion pour un travail aussi affligeant que flétrissant, qui n'aboutit qu'aux affres d'une vacuité infâme. Les mots n'y semblent brasser que du vide en soulevant une rauque négation de toute visée positive car ce qui émerge de leur jeu discordant consiste souvent en un obscène accouplement de substantifs qui expriment, autant par le rythme martelé de l'allitération que par une sorte d'insolite mise en relation sémantique, la force anarchique d'un langage qui sabote effrontément la tentative de l'être de s'approprier un sens.

"Baillement du bout" (p.1), "ris du rot" (p.3), "relent de lumière/louche" (p.5), "trictrac des trucs" (p.6)," rut du rien" (p.8): ces quelques exemples indiquent tous l'effroyable détraquement d'un langage qui n'offre que le jeu

honteux de sa propre corruption fétide. Le déploiement du syntagme est perçu moins comme la structuration d'un sens que comme l'enchaînement saccadé de syllabes compatibles au seul niveau phonétique. En effet, sur le plan métaphorique, l'expression "rut du rien" pourrait renvoyer au fonctionnement dégradé de la langue qui, dans ce cas, promeut une sorte d'appareillement verbal voué à la génération exécrable d'un vide insensé. Chaque fois, le premier substantif rejoint le deuxième dans une relation d'appartenance grâce à l'emploi de la préposition "de" mais ce lien grammatical, associant un agent et un acte, n'exprime finalement sur le plan sémantique que la manifestation rebutante d'un mal inextirpable: le "rot" surgit sous forme de grimace, grimace du "ris", et la "lumière/louche" répand la nausée du "relent". De plus, la plupart des substantifs ("baillement", "ris", "rot", "relent", "rut") évoquent une activité physique qui pourrait s'associer au corps mais cette activité s'avère en général intempérante et répugnante, relevant des besoins digestifs et reproductifs les plus primitifs de l'être. Cette perspective impudiquement physique tend à rapprocher la langue de sa source, le corps, mais sous un angle aigrement moqueur car les "bruits" qui émanent de ce corps ne se distinguent guère des autres restes infectes qu'il expulse. A un autre niveau, ces mots qui proviennent du corps constituent à leur tour un corps monstrueux et pestilentiel qui ne se gonfle du vide que pour le lâcher scandaleusement ensuite sur la page.

Comme Dupin, Noël soutient ici une dérision scatologique vis-à-vis de l'inanité de la langue. "Pis que pipée/à qui la trace/paraphant le manque" s'écrie-t-il dans la première suite (p.3) en ridiculisant un acte trop souvent tenté de farder ses propres défauts et fadaises ("pipée", en outre d'évoquer les impostures de l'écriture, s'associe phonétiquement à "pipi" ici, autre trace inutile). Le poète s'attaque à tout masque esthétisant, à tout procédé insidieusement anesthésiant de l'écriture, pour opérer la révélation hideuse de tout ce que ce masque voudrait nier. L'éruption du "rot" et du "relent", l'instinct farouche du "rut" (et, ailleurs dans cette suite, la dissonance du "râle" et la stridence du "cri") servent tous à démonter les différentes poses trompeuses affectées par l'écriture. Rudement dépouillé de tout prestige décoratif, le texte se transforme en un site d'éructation et d'ébranlement redoutable, refusant de nier désormais la sauvagerie d'une langue qui, en vérité, fait fi des intentions de l'être. Des bruits s'enchaînent, leur grincement anarchique se déchaîne et se moque du sens, et cette acerbe prolifération de sons, sortie du trou de la bouche et donnant à voir en même temps sa propre bouche d'absence et de négation, est perçue en tant que flux excrémentiel qui tient de la mort. Dépourvue de toute valeur positivement régénératrice (ces bruits se limitent à la reproduction oppressive d'eux-mêmes), la puissance de la langue devient maléfique et son articulation cacophonique (dans la troisième

suite, Noël invente le mot "cacadavrant" pour évoquer l'acte d'écrire, établissant un lien effrayant entre "caca", "cacophone" et "cadavre") n'aboutit qu'à une sorte de vide horriblement miasmatique et meurtrier.

La question se pose alors: pourquoi continuer à écrire et à se soumettre à un tel acte rabaissant? La première suite va donner lieu à d'autres suites non moins déconcertantes, à d'autres grimaces macabres d'impuissance et de souffrance. Sur le plan technique, une multitude de stratégies subversives (nous avons déjà examiné l'appariement grotesque que régit l'homophonie, et ce n'est qu'un procédé parmi d'autres: calembours, barbarismes, anagrammes, citations déformées, acrostiches, paronomases, etc.) transforme en chaos un livre saturé de préceptes rhétoriques mais dont le sens est suffoqué grâce à cette surabondance même. Ce qui domine finalement, c'est un excès qui, bien vite, écrase et écoeure, qui suppure et suinte dans l'imagination du poète en s'attachant au noir de l'encre ("l'encre s'y met, les mots grouillent, la vie n'en veut plus", p.25) et à l'aigre battement phonétique des syllabes ("mic-mac de miettes/branle bas/rien que du rab", p.18). Le texte revêt une matérialité ressentie tout premièrement comme force physique impénétrable et aliénante. Néanmoins la succession des suites, regroupées finalement en livre, témoigne d'une constante reprise de cette écriture qui cherche à pervertir toute écriture et à étaler insolemment l'horreur de sa propre béance. Certes, le poète réagit contre

l'écriture mais, en écrivant, il est également conscient de sa propre incapacité de la maîtriser, d'où sa situation dérisoire de révolté qui reste encore victime. Il écrit pour "en finir une bonne fois avec écrire" mais, dans l'éternelle suspension de la fin, ses efforts ne contribuent qu'à affirmer ce qu'il voudrait supprimer, d'où le véritable supplice de l'acte. Ainsi, le poète semble continuer sa quête du terme (et ce terme ne serait-il pas en définitive la mort?) autant par courage que par impuissance, tiraillé par les forces les plus contraires, celles de sa propre volonté ainsi que celles, indomptables, du verbe, celles qui permettent l'espoir ainsi que celles qui le chassent complètement en asservissant l'être.

Cette relation de répugnance-dépendance vis-à-vis de l'écriture semble relever, en outre, du recoupement fondamental de deux plans différents chez Noël, l'un intralinguistique, l'autre extralinguistique. Ce que le poète appelle "la loi de l'espèce", c'est-à-dire la condition "qui nous condamne à la reproduction et à la mort"[72], côtoierait finalement les tendances foncières d'une langue qui cherche à se reproduire à l'exclusion de l'être et du sens que l être voudrait y insuffler. A un minimalisme de l'être conçu comme "organisme destiné seulement à reproduire l'espèce"[73] correspondrait un minimalisme du langage dénoncé comme foisonnement monstrueux d'un système rigoureusement clos. Tout comme l'individu reproduirait l'espèce en se dépensant,

l'écrivain deviendrait l'instrument d'une affreuse prolifération verbale amputée du sens. Sur ces deux plans, l'être ne serait que le maillon provisoire d'un enchaînement sans fin et ses actions créatrices seraient prédéterminées par des lois de gestation instinctives, de nature presque purement physiologique. Cette optique étroitement matérialiste ferait de l'être d'une part l'esclave du coït qui l'use au profit de l'espèce et, de l'autre, la victime de la langue qui, de concert avec l'espèce, force l'individu à poursuivre la constante régénération de ce qui le consume et l'efface.

En écrivant, le poète éprouve intimement l'angoisse de cette impulsion reproductrice qui épuise l'être au profit d'une continuation qui l'exclut. Feraient un finalement le grouillement collectif de l'espèce qui écrase l'individu et le battement féroce de la langue qui supplante tout effort de parole. Ecrire serait, comme Noël l'exprime dans un entretien, "traverser l'apparence pour atteindre le lieu du mouvement réel"[74] et ce mouvement, presque animal, de l'espèce et du verbe, surgit dans **Bruits de langues** comme force accablante. "Ecrivant, j'ai fini par sentir dans l'écriture les mouvements de la langue, qui "me" poussait à la reproduire", affirme-t-il récemment dans **Le Journal à Royaumont**, "et sous la langue est apparue l'espèce, qui tentait de s'en déshabiller en même temps que de "moi""[75]. La langue et l'espèce contraignent l'être à s'adonner au rut irrésistible de leur propre régénération mais ce rut entraîne

pour le poète une fuite vers la mort, une ultime dépossession de soi-même. Ce qu'il produit le rabaisse, ce qu'il nourrit lui tourne le dos, et pourtant lui n'est même pas capable de renoncer à cette procréation funeste. "Un jeu de zob au zib toujours nous hèle/il fait froid déjà bien avant la fin" déclare-t-il dans la quatrième suite de **Bruits de langues** (p.39): l'allitération des termes argotiques "zob" (pénis) et "zib" (de "ziber" peut-être, qui veut dire "frustrer") désigne le côté risible du désir créateur qui n'apporte rien à l'être que cette intuition qu'est le "froid" de sa propre mort.

A bien des égards, **Bruits de langues** est à la fois l'aveu et le refus de ce double mouvement prédateur de l'espèce et de la langue. Noël refuse de dissimuler l'atrocité des forces viscérales qui l'obligent à s'investir éperdument dans une activité qui ne promet que sa propre perte. "De même que nous détournons la reproduction dans l'érotisme, nous détournons la reproduction du langage dans la poésie" prétend-il dans une lettre à Jean Frémon[76], mais dans **Bruits de langues** l'érotisme cède à une animalité aussi humiliante que dérisoire et la poésie se transforme en fléau épouvantable qui s'attaque aux bases mêmes de l'articulation.

Prenons par exemple cet extrait du cinquième texte de la quatrième suite:

épiçant le travail de l'espèce
sonne le branle-brâme à chichis
pour qu'hallali alloue la liesse
et fasse boui-boui de l'infini

cocorico vaut mieux qu'homme en caisse
engraissant le rien sans quoi ni qu'est-ce (p.38)

Est évidente d'emblée une maîtrise voulue de la forme qui consiste en un quatrain et un distique, chacun moulé par la rime (les rimes croisées sont suivies de la rime homonyme de "caisse" et de "qu'est-ce") et un compte syllabique égal (neuf syllabes pour les vers 1, 3, 5 et 6, et huit syllabes pour les vers 2 et 4). En fait, là où il y a concordance de rime, il y a concordance de syllabes (les deux homonymes sont une extension de la première rime croisée), et vient soutenir cette symétrie l'homophonie entre le mot final de chaque vers et un mot au début du vers suivant (i.e. espèce-sonne, chichis-hallali, liesse-fasse, infini-cocorico, caisse-engraissant). Notons qu'on pourrait également prétendre que c'est le début d'un vers qui détermine la fin du vers suivant (vu sous cet angle, on distingue la liste épiçant-chichis, sonne-liesse, hallali-infini, fasse-caisse, cocorico-ni qu'est-ce). Ainsi, la symétrie se prolonge dans un système de chassés-croisés qui témoigne de la dextérité du poète à établir toutes sortes de renvois et d'échos au sein des restrictions de la forme choisie.

Cependant, cette discipline formelle, loin de contribuer à l'achèvement du message, n'établit que le site d'un sens délirant qui s'embrouille dans le non-sens du son et, devenant tout simplement bruit, plonge l'être dans une sorte de paramnésie effroyable. L'allitération des mots multisyllabiques se prolonge par exemple dans le vers de façon

à rompre l'intégrité phonétique du mot, qui n'est plus perçu comme unité fondamentale du sens, et à privilégier plutôt la succession martelée des syllabes qui sont clairement délimitées grâce à la répétition de la même consonne. Le son prime, le sens s'estompe, car le poète semble jongler surtout avec ces syllabes homophones en abandonnant le déploiement cohérent du syntagme au niveau sémantique. "Hal/la/li /al/loue/la/li/esse": ce qui nous frappe ici c'est le foisonnement des syllabes apparentées phonétiquement autant que la difficulté à mettre en rapport sujet, verbe et objet sur un plan autre que celui du son. D'ailleurs, même au niveau du sens, n'est-ce pas le son qui domine? Les mots "sonne", "hallali" et "cocorico" renvoient tous à la perception auditive et "branle-bas" est déformé en "branle-brâme" où "brâme", mot inventé, rappelle à la fois le verbe "bramer" (d'autant plus que le mot "hallali" se réfère à un cri de chasse et que ce verbe évoque le cri de la bête chassée) et incorpore ironiquement le mot "âme". Tout se réduit au niveau du son dans une forme dont la symétrie est saccagée par un excès de liens phonétiques au détriment du sens qui, finalement, lui aussi, se rabat traîtreusement sur la vacuité d'une rude sonorité.

"Branle-brâme", "hallali", "chichis", "boui-boui", "cocorico": la dissonance de cet amas de formes disparates produit un effet de tapage et de défigurement radical. Au sein d'un cadre traditionnel qui s'appuie sur la puissance

organisatrice du chiffre et de la rime, la pulsation chaotique et revêche de la langue fait irruption en désacralisant les prestiges de la forme, mis en place ici à des fins purement subversives. Le poème ne se dispose plus en cathédrale mais en "boui-boui" infâme, l'"âme" se perd dans les secousses purement verbales de ce frénétique "branle-brâme" qui pulvérise son sens, et l'"hallali" remplace toute eulogie (notons que la séquence "hallali alloue" incorpore le verbe "louer", tout comme "âme" dans "brâme", et avec cette idée de louange, une déformation du cri sacré "alléluia") en déchaînant une sorte de radotage purement sonore. Ainsi le texte devient le site d'une mise en ruine implacable: ce que la règle prescrit, le pullulement féroce des syllabes détruit; ce que le chiffre taille, la discorde des bruits de la langue dilacère.

Voulant autrefois s'établir et s'ériger en preuve irréfragable d'une harmonie de l'être transmutée éternellement en verbe, l'architecture du poème ne donne à voir ici que la mesure de sa propre inanité car elle s'effrite dérisoirement face à l'envahissement de ce rauque dysfonctionnement de la langue qui se moque de toute intention de modulation ou d'orchestration. Pour Noël, ce double mouvement de structuration humaine et d'annihilation verbale, indissociable de l'acte du poème, reflète la condition même de l'être qui, écrivant pour (s')immortaliser, prend conscience simultanément d'une constante mise à mort non seulement du sens mais de la

présence d'où procède ce sens. Dans l'"En tête" du livre, il décrit à bien des égards la terrible distorsion que nous venons d'analyser dans le cas de l'extrait ci-haut, celle, extrême, entre la rigueur d'une grille rhétorique et le fracas d'un désordre phonétique qui oblitère le sens. Selon lui, la perception de cette dissolution interne de la structure signifiante accompagnerait la saisie de notre propre assujettissement à la tyrannie rabaissante de la mort; les "bruits" constitueraient l'intrusion de ce qui se moque de nos aspirations en y coupant court:

> Tout projet se joue entre le durable, qui cherche à s'instaurer par la loi, et la dérision, qui est de nous savoir mortels, donc sans durée. Ici, la loi loge dans les grilles et les règles, la dérision, dans les "bruits".

L'extrait cité de la quatrième suite s'ouvre irrésistiblement à la force anarchique de ces mêmes "bruits" qui prolifèrent et infestent irréparablement les justes proportions de la forme. Les repères symétriques de la structure n'enclosent qu'un hideux enfantement cacophonique qui rompt la communication en signalant une reproduction purement matérielle de la langue, aussi hermétique qu'elle est chosifiante. De plus, cette prolifération atrocement verbale rejoint manifestement, par le biais de l'acrostiche qui révèle le mot "espèce", un autre processus de gestation inexorable, celui d'une régénération biologique régie non par la volonté mais par les exigences purement animales d'une force instinctive qui use. "Ce par quoi tient l'espèce nous

tient" déclare le poète au moyen des acrostiches déployés entre les strophes de l'ensemble de ce poème et du poème précédent. Effectivement, le message de l'ensemble renforce la fonction de l'acrostiche individuel, "espèce", qui, au niveau des six vers où il paraît, signale une obscure cohésion tout à fait dissociée de la réussite ou de l'échec du sens que guette personnellement le poète. Que les lettres initiales de chaque vers épellent le mot "espèce" renvoie en outre à l'action évoquée dans le premier vers: "épiçant le travail de l'espèce". Le poète ne se considère plus que comme un serviteur piteux de l'espèce qui s'approprie ses efforts, qui détourne ses intentions et, se soutenant à ses dépens, le précipite vers sa perte. L'acrostiche serait même la marque risible de ce travail dégradant et aliénant car, se juxtaposant à une usurpation violente du sens en général, il figure dans la strophe comme ornement particulièrement inepte et superfétatoire. Pourtant, d'un autre point de vue, il serait le signe infernal d'un enchaînement verbal qui se greffe secrètement sur la prolifération de l'espèce et résumerait en conséquence le double fourmillement dévoreur, verbal et biologique, sous l'angle duquel Noël envisage la mort et sa terreur.

Comme Dupin qui renverse brutalement la forme poétique afin d'épier l'"ange négatif/dans l'épissure desserrée du nombre"[77], Noël vise une lacération décisive du texte pour découvrir, sous les débris d'un ordre mensonger, une base sur

laquelle réinventer le chant et rétablir une vue plus authentique de notre condition. Dans **Bruits de langues**, il reste au stade de la révolte. Il ne veut faire aucune concession à une forme qu'on a trop affublée de symétries ou de motifs purement décoratifs; aussi, élaborant un travail préparatoire, déploie-t-il toutes les stratégies de la prosodie à rebours de leur rôle traditionnel en rasant, de l'intérieur, l'édifice énorme d'une rhétorique devenue risiblement boiteuse. "La poésie a trop chanté; il faut qu'elle déchante et trouve là le véritable chant" affirme-t-il dans l'"En tête" et, dans le passage déjà analysé, il justifie le choc d'une articulation férocement sonore en vertu de la libération que cette éruption effrénée permet: "cocorico vaut mieux qu'homme en caisse/engraissant le rien".

Noël déchante pour soulever tout ce que l'ancien chant de la poésie voulait nier en faveur d'un monde esthétique clos, amputé du réel et dûment aseptisé. S'il supprime le sens, c'est pour briser cette clôture qui a non seulement exclu toute critique de la langue mais a progressivement systématisé et dénaturé tout sens en érigeant en force directrice l'emprise infiniment restrictive de la raison. Pour lui, affronter sa terreur de la mort dans le déjointement du sens qui devient grincement, c'est déjà rejeter l'alliance dangereuse des modèles esthétiques et des modèles rationnels qui ont produit l'oppression de l'"homme en caisse". Aux limites étouffantes de la "caisse" qui enferme

l'être dans une sorte de mort vivante (le verbe "engraisser" évoque l'idée de la déchéance et de la pourriture de sorte que cette caisse conceptuelle soit perçue comme cercueil), le poète va maintenant substituer le mouvement de sédition que constitue l'extension illimitée du "qu'est-ce". Tout est à remettre en question, et le chant poétique, autant que la base ontologique de l'être, est à rétablir. L'écriture exhibe librement la honte de l'absence qu'elle génère mais, par là, retrouve la vérité et les possibilités de sa propre trajectoire.

Nous avons déjà remarqué dans ce livre l'emploi excessif de la règle qui amène sciemment un ultime dérèglement du texte en imposant à la stridence féroce du cri une structure par trop inadéquate à l'énorme dysfonctionnement qu'elle encadre. En effet, Noël sape de l'intérieur les bases traditionnelles de la poésie en dirigeant une vaine orchestration de sons, parfois aussi manifestement dénuée de sens qu'elle est parfaitement accomplie sur le plan formel. Cependant, il faut noter en même temps qu'à ces efforts acharnés de déconstruction et de désorganisation qui font résonner aigrement le creux négativement vibratoire de la forme, Noël cherche à donner une direction décisive et une force non seulement dévastatrice mais, à la longue, indubitablement signifiante puisque rénovatrice. En fait, l'"En tête" qui précède les quatre suites démontre, depuis le début, que c'est le désir du "véritable chant" qui fonde la

nécessité de déchanter et que, de concert avec le rut cacophonique des mots, s'effectue un appariement secrètement compensateur, délibérément mis en oeuvre par le poète: celui, infiniment revivifiant, des contraires, d'"une folie sage", d'"un gâtisme intelligent", d'"une laideur [...] belle". Le texte se défait au nom d'une réévaluation de tout ce que la poésie s'est permis jusqu'ici et, dans la force d'un "non" qui dénonce la futilité d'une affirmation purement esthétique du poème, saisit, en vue d'une recomposition plus authentique du chant, la hideur où gît en grande partie la vérité du verbe et de l'être. Le poème se transforme en contre-poème et, brisant violemment la fatuité d'un système de signification devenu trop clos, trop cérébral, récupère cet autre de la langue et de nous-mêmes qui, inavouable, inexploré, a été trop longtemps exclu au profit d'une optique dangereusement partielle et fixe.

"Ecrire/crocheter/râle de l'entre-deux" s'écrie le poète au début de la deuxième suite (p.12) et le terme "entre-deux", employé également par Dupin[78], pourrait décrire l'espace ambigu et continuellement fluctuant que le livre crée entre des contraires: entre les prestiges du chant instauré par la règle et la raucité du sens tourné en ridicule, entre la dérision morbide de la cacophonie et la résistance vitale que représente la verticalité du texte[79], entre l'incohérence du "râle" et la cohésion qu'implique non seulement le terme "suite" mais, plus particulièrement, les

permutations du chiffre qui régissent la composition (chaque suite se compose de onze poèmes, chaque poème étant composé à son tour de quinze vers). Il en résulte deux mouvements distincts. D'abord il y a l'irruption de ces "bruits" qui, revêtant le caractère de la "folie" et du "gâtisme", rompt l'intégrité du chant en rendant manifeste l'affreuse distorsion entre les subtilités de la forme et l'inanité du sens. Puis il y a, seulement par moments il est vrai, une sorte de suspension inattendue de ces "bruits" qui laissent réapparaître les traces furtives d'un sens renouvelé, destiné à se relancer ailleurs ("le visible déjà me prend comme une mer..." déclare le poète par exemple dans un vers typographiquement isolé de la troisième suite (p.24) et, de la même façon dans la quatrième suite, un vers suffit à racheter le désordre précédent: "on oublie et tout se rapièce" (p.38)).

La fausse affirmation, extrêmement restrictive, d'une poésie qui "a trop chanté" nécessite l'activation d'un "non" implacablement destructeur. Cependant, la mise en vigueur de ce mouvement de négation entraîne inversement le rappel affirmatif de tout ce que le faux chant excluait. Ainsi, la destruction et la dérision, en abolissant les limites d'un cadre poétique traditionnel, remettent tout en jeu: de nouveau, le "dé part" et le langage devient "lent gage" (p.15), cheminement hasardeux vers de nouvelles possibilités. La révolte devient risque et "l'entre-deux" se présente comme

le site tensionnel de son jeu, mais à l'opposé d'un Mallarmé, ce site reste intrinsèquement immanent, admettant tout premièrement le vertige et l'effroi de l'opposition mort-vie. Aucune mesure de transcendance n'est possible, seulement une sorte de regard double qui, refusant de faire abstraction de l'immense précarité de chaque pulsion vitale vouée à la fuite, ne saisit l'intensité de ce qui est qu'en concurrence avec la vision d'une constante mise à mort. Puisque l'optique est toujours double, tout devient jeu entre le triomphe et la perte, l'éclosion et l'anéantissement, et à mesure que le chiffre devient flottement dans le roulement du dé verbal qui embrasse fougueusement tant de virtualités, ces mouvements antithétiques se heurtent ("entre la vue et l'oeil, dans la buée du nombre,/tout va rebondissant contre son doublon d'ombre", p.25) et même, dans la béance vertigineuse de l'entre-deux que gouvernent les permutations subversives de cette écriture, se rencontrent et se croisent confusément ("ô cru vertige/ce qui croise en nous le vif et le vestige", p.41).

La désarticulation extrême de la langue, parfois quasiment démentielle dans ce livre, s'atténue par moments ainsi pour jalonner une voie fragile vers l'unité du "véritable chant". L'entre-deux émerge comme interstice de la négation, comme ouverture qui remet tout en cause en laissant circuler une multitude de courants tensionnels situés entre la conscience immédiate d'un déclin mortel

(l'exhalaison putride, la matérialité pourrie, d'une écriture qui devient corps ou plutôt cadavre) et la saisie plus marginale d'un obscur battement régénérateur (la dissolution d'une forme qui laisse survenir l'ébauche d'une autre). Dans l'ensemble, tout demeure incertain, étant donné le caractère encore minime de cette fente libératrice dans la négation. L'aération aura lieu ailleurs, lors de l'avènement du chant dans **L'Eté langue morte**, mais dans **Bruits de langues**, le grincement de la langue persiste jusqu'à la fin de façon à provoquer surtout un sentiment d'étouffement et de répulsion. Le texte évoque en premier lieu tout ce qui entrave l'être et qui nie le potentiel de son existence, que ce soit au niveau de la pensée emprisonnée par la raison ("la conscience a du bide,/tout son caca mental engorge la vision", p.24) ou de la présence oblitérée par les mots ("dans le papier, vois ci/cette absence de moi où je m'ensevelis", p.25). La possibilité d'une issue reste par conséquent infiniment douteuse, se présentant même co me leurre plutôt que seuil, comme évasion chimérique qui menace d'aboutir toujours à la perte et à la ruine. Creusant l'absence que génère le grouillement tyrannique des mots, le poète risque de ne découvrir qu'une enfilade de restes inertes sans signification, une banale réification de l'expression transformée en un monotone "trictrac des trucs/mot après mot/exténué" (p.6).

Face à cette négation de la langue, le cheminement vers

une nouvelle prise de conscience de soi-même reste également hasardeux, s'amorçant à peine en raison du caractère encore hautement ambigu de la fracture que forme l'entre-deux:

> cette fracture
> où bouge l'autre
> écit récif ou reste
> peut-être aux dépens de soi-même
> sans que soi soit (p.13)

Certes, l'autre paraît comme habitant de l'entre-deux mais ne reçoit aucune identification, demeurant comme flottement indistinct entre les possibilités les plus opposées, sans que le poète sache s'il est question d'un piège ou d'une délivrance, de ce qui contribue au couronnement ou à l'abolition de soi, d'une entité purement verbale ou d'un saut décisif au delà du verbe.

Bruits de langues soulève la force brutale d'une révolte autant linguistique qu'elle est ontologique. Ce livre révèle la hideur de la vie rongée à tout instant par la mort et, déchirant le masque d'un esthétisme figé en système réifiant, signale le chaos d'une énergie brute et bestiale qui sous-tend et réunit les forces oppressives des mots et de l'espèce, forces qui ne veillent, selon la vision cauchemardesque du poète, qu'à leur propre extension et prolifération en consumant la présence de l'être et ses traces autrefois récupérables comme sens. Cependant, le poète déchante afin de re-situer le site du chant et, en conséquence, établit au coeur même de sa révolte la promesse de l'entre-deux qui annonce un futur dépassement de la

négation et, au moment d'une saisie non contradictoire des contraires, le surgissement vital de l'autre. Niant la fausse affirmation d'une poésie qui, trop imbue des prestiges de sa propre forme et d'une beauté soigneusement dissociée du réel, trahit la vérité de notre condition, Noël se rend compte simultanément que sa négation exclut à son tour d'autres éléments de cette vérité, d'où la présence de la fracture dans le texte. Cette fracture serait la cristallisation liminaire du chant mais, relevant peu de la démarche négatrice qu'établit l'ensemble de **Bruits de langues**, elle ne permet qu'une vision confuse de l'altérité précieuse que captera le chant, vision qui paraît encore traîtresse à cause de son imprécision.

Ce qu'il importe de souligner pourtant, c'est que, déjà, discrètement, sporadiquement, le grinçant introduit furtivement les traces de l'élégiaque par le biais de ces rares interstices du texte, et le chant de Noël prendra effectivement son essor dans **L'Eté langue morte** par suite de ce travail préparatoire qui, voulant faire table rase de toute préconception esthétique, idéologique ou autre, témoigne, à l'arrière-plan de sa virulence, de la volonté de reconstituer la véritable accession de l'être au vif irréductible de l'existence.

L'ETE LANGUE MORTE

Parus deux ans après **Bruits de langues**, les trois chants de **L'Eté langue morte** constituent un appel passionné de l'autre, lancé dans une forme qui ne cesse d'osciller attentivement entre des pôles radicalement opposés.

Privée de toute ponctuation, cette écriture infiniment souple opère une sorte de glissement syntaxique et sémantique d'un vers à l'autre en brisant la linéarité de la chaîne syntagmatique pour faire valoir la fébrile verticalité du texte. A la longueur inégale des vers qui engendrent tantôt l'extension tantôt la répudiation d'une déclaration précédente s'oppose la fragile persistance de cette dimension verticale -- l'obstination et la résistance de la forme qui reste impérieusement debout, "analogue à la verticalité du vivant"[79]. Le caractère incisif et inattaquable de la structure abrupte qui se déploie sans lacune (mais non sans modulation) d'un chant à l'autre, contribue à l'unification des ruptures et des retournements qui effritent à maintes reprises la continuité du plan horizontal. Le vers devient battement qui se défait et se refait sans cesse, puisant dans l'éclatement maîtrisé de la ligne la force pour se relancer résolument en avant sous forme d'à-pic rigoureusement interrogatif. L'intégrité de la phrase se dissout en privilégiant la segmentation du syntagme dont les fragments spatialement disjoints, brisant toute

discursivité du texte, soulignent la possibilité simultanée d'un lien et d'un non-lien sur le plan de la syntaxe, d'un prolongement et d'une rupture sur le plan du sens. Il en résulte une sorte d'hésitante trajectoire lyrique qui, rythmique et ondoyante, coupe court à l'éloquence fallacieuse du vers en optant pour la flexibilité d'une forme qui s'affranchit hardiment de la règle et, d'une manière certes paradoxale, s'avère aussi manifestement vacillante qu'elle est victorieusement verticale. Triomphent maintenant les constantes mutations d'un sens qui, s'élaborant d'aplomb, se greffe sur le devenir secret de l'être.

Le "crincrin" atroce de **Bruits de langues** (p.39), le rauque croassement de son radotage syllabique, cède donc à une forme beaucoup plus simple, beaucoup plus souple, qui délie la trame du texte en s'ouvrant librement à tout ce qui, contradictoire et pourtant mystérieusement cohérent, caractérise l'intensité fluctuante de l'existence. Livre qui relève d'une écrasante matérialité et d'une féroce animalité, **Bruits de langues** saisit la terreur du "frisson instinctif" (p.4) qui parcourt l'être en tant qu'intuition de la tyrannie invincible de la mort et ôte en conséquence tout sens à l'existence en dévoilant l'absence d'une base endurante où fonder en confiance sa vie. Par contre, **L'Eté langue morte** compte sur une sorte de simplicité complètement désentravée de l'être, qui ne requiert aucun raisonnement, aucune justification, seulement un contact courageusement direct avec

ce qui, refusant en nous l'immuable, nous projette constamment en avant en assurant la vigueur d'un élan pétri d'innombrables heurts et transitions. "Tu je/et je tu/et non non non" s'écrie le poète dans le chant 2, mais loin de produire un arrêt fatal qui ferait valoir l'emprise accablante de la mort, la négation sert ici à faire repartir la quête vitale de l'autre en signalant que même cette dernière rencontre et cette heureuse fusion du je-tu sont à dépasser tant les possibilités qu'elles recouvrent sont restreintes par rapport aux transmutations qui pourraient encore s'effectuer. "Dans le renouveau de ton corps/déjà je suis posthume" prétend le poète dans le chant 3 et il est clair ici que le "je" et le "tu" ne seront jamais tout à fait assimilables, étant donné que chacun peut devenir intérieurement autant l'autre de soi-même que le partenaire d'un autre externe. Au processus de prolifération purement matérielle qui suffoque la présence et le sens de l'individu dans **Bruits de langues** succède maintenant l'infinie expansion d'un "je" évolutif qui se détache des figures pestilentielles de la mort pour revêtir une forme flottante et changeante, imprégnée de virtualités multiples.

"Etre n'est pas suffisant" avait déclaré le poète dans **Bruits de langues** (p.35), trop conscient des forces brutes qui dictent avec indifférence l'usure inexorable de la vitalité humaine. "Etre là suffit", "être ici est beaucoup", affirme-t-il au contraire dans **L'Eté langue morte** (Chant 1) en

s'efforçant de s'arrêter à la précieuse immanence de sa condition, de l'apprécier pour ce qu'elle est au sein de la fragile plénitude d'un ici-maintenant destructible. On passe ainsi du physique au psychique, de ce qui est étroitement charnel ou présent seulement comme impulsion primitive dans le corps à ce qui, innommable, intangible, compose l'essence véritable de l'être. La dévastation qui a lieu dans **Bruits de langues** exclut tout accès à l'énigme, pourtant si immédiate, si pressante, de ce que c'est que d'être et, tout en signalant la stérilité foncière de l'absence qu'il découvre sous les débris de cette écriture saccagée (Noël parle d'"un lit vide en la bouche", de la fureur risible de celui condamné à "foutre à blanc", p.23), le poète indique son incapacité de concevoir cette question autrement que sous l'angle d'une hypothèse au mieux douteuse: "ô être/encore un blanc, un dessein, un petit peut-être!" (p.25). Dans **L'Eté langue morte** par contre, l'écriture s'allège, les symétries s'estompent et le texte se dénoue dans une variation continuelle du rythme afin de devenir errance et, par là, rejoindre l'immatérielle substance mouvante, souffle ou tremblement, qui caractérise la présence essentielle de l'être.

Notons également l'opposition entre le désir et l'amour qui sépare ces deux livres. A bien des égards, c'est la suprématie astreignante du désir qui interdit l'avènement rédempteur de l'autre dans **Bruits de langues** car le désir, gouverné en grande partie ici par le besoin (domine surtout

l'exutoire purement fonctionnel du rut qui effectue une dépense vitale de l'individu au profit de ce qui annule sa présence), est ce qui empêche l'être de dépasser les limites de son propre moi en nécessitant un perpétuel assouvissement égoïste qui débouche traîtreusement sur la mort. Victime des désirs qui l'obsèdent, l'être, en promouvant inconsciemment le grouillement organique de l'espèce ou, s'il écrit, le pullulement hermétique des mots, serait contraint à se repaître de la mort, à creuser l'absence dans laquelle il s'abîmera finalement. N'émerge ainsi dans ce livre qu'un "tas bleu de désirs/rivés au vide" (p.17), mesure d'un excès d'appétence condamné à affronter toujours le manque et, face à cette insatisfaction, à n'aspirer qu'à la possession et à l'exploitation forcenées de l'objet convoité. Le désir subordonne les possibilités revivifiantes du partage au geste despotique de l'appropriation qui, en vérité, retranche l'être peu à peu de la vie. Quant à l'amour, il n'en est pas question sauf en guise de grimace (le poète parle seulement d'"une moue d'amour", p.13) ou de regret ("une brise d'amour dans la nuit a passé" déclare-t-il sans pouvoir s'y accrocher, p.33). La femme devient "femmine", c'est-à-dire pur manque libidinal (p.40), la mort supplante l'amour en séduisant l'être sous forme d'une perfide "faulx caline" (ibid.) et, tandis que le poème est critiqué d'avoir généré autrefois une vision abusivement factice et emphatique de l'amour, la fadeur d'une "union/mêlant t'aime/et mythons" (ibid.), le "tu"

s'absente du texte comme présence active et devient "le tu" (p.25) ou ce qui, insaisissable, se tait en rejoignant le silence.

A l'encontre de la dérision libidinale et scatologique, qui tend à diffamer acerbement toute tentative d'écrire dans **Bruits de langues** en divulguant la condition horriblement viciée de l'être et de la langue, le travail délicat d'inflexion et de modulation qu'effectue **L'Eté langue morte** remanie soigneusement les permutations innombrables du vers libre afin de retrouver, dans l'effusion rythmique d'un parcours souple et sinueux, une approche intuitive de la présence de l'autre. Effaçant les frontières de la forme et du sens en même temps qu'il assure la rectitude triomphante du texte en tant que plongée verticale qui creuse le blanc de la page, le poète érige en procédé heuristique un jeu subtil de variation et de transition, de juxtaposition et d'inversion, de contraste et d'enchevêtrement. Par le biais de cette fragile intrication formelle et sémantique qui met l'accent sur une écriture non fixe et non close, tendue entre la fusion et la fracture, Noël vise un dépassement de toute obstruction rhétorique et l'élaboration d'un sens fluide susceptible d'illuminer, à l'horizon du verbe, la co-présence fugace de soi et de l'autre. "Le poème est révolte/contre la distance qu'il crée" prétend-il dans le chant 2 et c'est en se déliant, en se dénouant, que le chant espère abolir cette distance et effleurer, en dehors d'un monde langagier purement

auto-référentiel, les marges où se situent l'indicible variabilité et mutabilité de la présence. Comme l'amour qui "défait l'amour/pour devenir plus que lui-même" (Chant 1), le texte opère à la fois une dissolution constante de sa propre structure et un déplacement infatigable de son optique pour se porter toujours plus loin au delà des repères provisoires qu'il établit. Refusant de reconstituer tout simplement les traces fixes de ce qui a été, il avance vers l'ardeur de ce qui est, vers l'entre-deux tensionnel du signe et de la présence, du "je" et du "tu".

Le titre de **L'Eté langue morte** signale d'emblée la difficulté de cette tâche d'adhésion aux mutations du surgissement fuyant que constitue la présence. "Je regarde ton souffle/tu t'évapores", remarque le poète au début du livre en soulignant l'impossibilité de tenir ou d'arrêter l'essentiel d'un "tu" qui fait un avec la fugacité aérienne du souffle et qui s'esquive aussitôt que ce souffle s'enfuit. Voulant rattraper ce qui, à peine perceptible, ne l'a touché que momentanément, le poète a recours à la langue mais n'y retrouve qu'une extension désolante de l'absence qui le hante, car les mots agissent uniquement comme rappel de ce qui a été, non comme révélation de ce qui survient dans le présent:

> chaque syllabe est l'écho
> travesti d'un adieu
> pétale d'air
> qui es-tu
> je manque de toi dans ton nom (Chant 1)

La présence de l'autre serait donc aussi volatile, aussi

indiscernable, qu'un "pétale d'air", image qui suggère à la fois le visible et l'invisible, une forme et une absence de forme, une origine terrestre (la substance organique du "pétale") et une existence immatérielle (le rien qu'est l'"air"). Le nom, par contre, ne serait que la tentative inconsciente de pétrifier, en vue d'une appropriation décisive, cette évanescence inexorable de la présence, et n'aboutit en conséquence qu'à un arrêt qui exclut la vitalité sans cesse vibrante et fluctuante du réel au profit d'une forme fixe amputée de toute évolution vitale. Parler serait "devenir l'ancien de soi-même", essayer de cristalliser un état du moi qui n'existe déjà plus au moment où les mots le saisissent. Ecrire serait s'écarter du devenir de l'être pour figer tout simplement en souvenir une inévitable volatilisation de la présence. De même, le poète constate un peu plus loin dans ce premier chant que "chaque ligne mange/ce que la terre a déjà mangé", que tout effort de recherche verbale constitue un ressassement régressif de ce qui a déjà succombé à sa fin et non la découverte, tant désirée, de ce qui, toujours en acte, échappe à la compréhension présente de l'écre.

Yves Bonnefoy parle lui aussi des mots qui "naissent de l'été comme laisse un serpent derrière soi, à la mue, sa fragile enveloppe transparente"[80]. Le langage ne serait qu'un vestige périmé de la présence, opposant les connotations mortelles de l'"été", cette consomption temporelle du

périssable, à l'éclosion incoercible de l'"être" que porte en avant l'instant. Qui plus est, ces deux poètes rattachent le retrait que constitue l'"été" au pouvoir aliénant du souvenir et, inversement, la mobilité vivace de l'"être" à l'influence libératrice de l'oubli. Pour eux, le souvenir serait cet acte de s'accrocher régressivement et, trop souvent, obsessivement, à ce qui n'a plus cours, de sorte à structurer et à formuler après coup ce qui, à l'instant de son apparition, demeurait pour la plupart indéchiffrable et irréductible. L'"été" remémoré serait souvent ainsi le travestissement cognitif d'un "être" antérieur, pur jaillissement irraisonné qui se suffisait à lui-même sans l'intervention d'un appui extérieur, et se laissait saisir dans une immédiateté retranchée des apports de la pensée et de la réflexion. En fait, cette intensité comblante qui provient de la précieuse instantanéité de la présence dévoilée comme "être", comme pulsation absolue qui déborde tout cadre conceptuel en se communiquant à notre ineffable essence partagée -- cette intensité devrait amener un état d'insouciance et d'oubli joyeux, non les fausses attaches du souvenir qui transforme en perte l'immense promesse de cette plénitude passagère. Devant toute manifestation de la présence, l'être devrait s'oublier, se détacher spontanément de toute conception figée du moi, pour embrasser les virtualités de son propre devenir, devenir que le besoin néfaste de disséquer et de préciser l'"être" en tant que

savoir, obstrue et éclipse en faveur d'un "été" aussi déréalisé qu'il est analysable.

A bien des égards, les **Récits** de Bonnefoy s'érigeraient en formes de l'effacement et de l'oblitération, en instigateurs d'un oubli paradoxalement révélateur dans la mesure où il rejoindrait le domaine de l'inconscient et ses pulsions subliminales génératrices du rêve. La fixité déformatrice du souvenir cède au doute nourricier de l'oubli, qui relève justement d'une incapacité de fixer, d'identifier et de classer ce qui, en vérité, s'avère à jamais changeant et instable. Dans "Rue traversière", c'est donc grâce à l'erreur de l'oubli que l'adulte, confondant les repères qu'avait établis jadis l'enfant, redécouvre le monde de sa jeunesse mais sous un aspect complètement différent qui l'initie à ce qui restait auparavant en marge de sa perception: "Il me semblait qu'ici, où j'étais, et là, où j'allais, c'était tout ensemble ce qu'autrefois je ne situais qu'aux confins, dans l'invisible"[81]. Il n'est point question d'une résurrection mentale de ce qui a déjà été mais d'une appréciation toujours plus poussée de ce qui est, et la défaillance de la mémoire aurait contribué à l'essentiel des révisions décisives qui ont lieu.

Noël dénonce, de la même façon que Bonnefoy, la cristallisation immuable des souvenirs qui font barrage dans la conscience aux courants du réel infiniment changeants et fuyants. En effet, **Bruits de langues** explore, dans la rauque

causticité d'une forme monstrueusement parodique, tout un héritage rationnel et rhétorique qui nous a écartés de la vigueur explosive du réel en y substituant un plat simulacre cérébral. "On oublie et tout se rapièce" (p.38) déclare le poète mais le livre, tout en attaquant la suprématie oppressive de la tête, doit situer tout premièrement, en vue de sa tâche de démolition, les repères difficilement effaçables d'un faux savoir qui occulte la vérité immédiate de l'"être" en n'en laissant qu'un piteux écho nostalgique:

> mur muré
> et les yeux clos
> ramotnades
> dans le cerveau
> enté de trique
>
> donc la vie pour mémoire (p.18)

Rien de plus terrible, de plus angoissant pour le poète, que cette prise de conscience de la vie remémorée plutôt qu'à vivre, car si la vie, dans toute sa splendeur diffuse et nébuleuse, est reléguée au rang d'un souvenir distant, l'individu ne subsiste plus comme "être" vital mais revêt la fixité carcérale d'un "été" régi par la double systématisation de la pensée et de l'expression. **Bruits de langues** exhibe audacieusement le caractère atroce de ce repli traître des facultés cognitives et expressives sur elles-mêmes à l'exclusion de la base existentielle, en grande partie impalpable et indéchiffrable, qui les sous-tend. Par contre, réfutant la mise à mort de la présence qu'opèrent les données fallacieuses d'un savoir modelé sur l'inertie de la

raison ("savoir me ferait un ici/de bonne terre où pourrir/debout jusqu'aux yeux" s'écrie Noël dans le chant 3), **L'Eté langue morte** cherche à briser le solipsisme du sujet pensant et, en dirigeant la conscience vers la périphérie indistincte de tout ce qui, invisiblement, silencieusement, forme et soutient le moi, espère accéder à l'incristallisable altérité de ce que nous sommes et de ce que nous pourrions devenir, individuellement et ensemble. Au lieu de se servir de sa "tête trop nombreuse" (Chant 1), le poète s'efforce de voir tout simplement ce qui est, d'écrire "par amour des yeux" (ibid.) en abdiquant toute démarche interprétative ("les chemins ne font pas signe/ils sont les chemins/simplement" déclare-t-il, ibid.), de saisir en dehors de la nécessité de compréhension l'immanence munificente d'une présence éprouvée visuellement, immédiatement, en sa perpétuelle expansion et mutation. Par conséquent, prônant une attitude d'heureuse irréflexion et de non-possession qui permettrait à l'individu de s'ouvrir sans calcul à la présence de l'autre en y redécouvrant la valeur de sa propre présence (à la fin du livre le "nous" tend la main non dans un geste de conquête ou d'appropriation mais pour recevoir une caresse des yeux aussi simple et éphémère qu'elle est revitalisante et rédemptrice), le poète veut établir, dès le premier chant, un état d'oubli d'où pourra surgir la forme renouvelée du poème aéré, issu du rien:

> il n'y a pas de sujet
> pas de profondeur

seulement de l'oubli
où l'on pêche

L'Eté langue morte est donc cette tentative de suppléer, par la rupture réformatrice de l'oubli, à l'indigence d'une écriture greffée sur le système clos et coercitif de la pensée rationnelle, et de régénérer en conséquence une saisie non médiatisée de la présence qui permettrait un contact renouvelé avec la réalité reviviscente de l'autre. Le poète voudrait éteindre tout à fait les vestiges ruinés et inanimés de ce qui a été, vestiges remémoratifs sans cesse remâchés par les mots, et étreindre de nouveau, dans une forme écrite qui refuse de se figer en savoir, l'intensité ineffable de ce qui est. Il est question de changer l'absence en présence, de transmuer le souvenir fixe de ce qui a été en amnésie instigatrice d'une libre approche de ce qu'on appelle "être". Cherchant à établir une équivalence entre "le toucher" et "le penser" qui réunirait l'extérieur et l'intérieur, l'expérience active et la méditation intime (le chant 2 évoque une époque où "chaque geste/entrait dans les choses" et que "toucher l'autre/c'était le penser), le poète entreprend une quête scrupuleusement écartée de la raison et travaille une forme qui se veut site osmotique de la présence, voire ardeur d'un contact aussi évoluant que purement immanent.

Les trois chants constituent en effet un appel progressif de la présence de l'autre, appel qui voudrait renoncer à tout rappel (le rappel et ses formulations

conceptuelles fondent la consistance purement cérébrale de l'"été") et toucher directement, grâce à l'anti-savoir libérateur que forme l'oubli, à la simplicité, pourtant tellement évasive, de la base primordiale d'où émane le sens indécidable de ce que nous sommes ("la forme vient de l'oubli/un peu de terre et de salive" affirme Noël dans le chant 2). Maintenant c'est le rien, le peu, qui compte, médité dans l'aération d'une forme qui explore le vide comme moyen d'accueillir l'autre[82]. Au processus de délogement et d'expulsion horribles qu'a mis en vigueur **Bruits de langues** succède un état d'heureuse vacance, propice à un afflux renouvelé de la présence anticipée comme pure exubérance vitale. "L'homme avale ses propres entrailles/puis vidé voit" prétend Noël (Chant 3) et c'est de cet acte impitoyable d'évacuation et d'abnégation psycho-corporelles que dépend l'avènement de ce qui pourrait à la fois combler l'être et provoquer une nouvelle adhésion à ce qui est.

Dans les trois chants de **L'Eté langue morte**, il est possible de discerner à la fois une quête verbale de l'autre fondée sur de diverses stratégies textuelles et une constante réorientation de ces stratégies à mesure que l'autre s'affirme comme présence à travers la disjonction non discordante des mots. Pivotant, oscillant, tournoyant, le texte rejette tout mouvement rectiligne pour explorer dans les fragments élégiaques de sa propre verticalité la

complexité antithétique de ce qui lui fait défaut.

Dans le chant 1, le "je" parle seul en mandant avec insistance une réponse de la part d'un "tu" qui reste insaisissable pour l'instant. En effet la question "qui es-tu" pourrait être purement auto-réflexive, celle d'un être qui se parle et se cherche, et qui n'est que trop conscient du solipsisme qui le menace: "ce qui m'arrête/n'est que moi/ma tête trop nombreuse". Vue sous cet angle, la relation je-tu serait indissociable de la structure close d'un monologue et renvoierait à la solitude essentielle de l'être qui se retranche dans une cérébralité néfaste. Cependant, il existe également une tentative d'éliminer cet isolement angoissant du "je" et de briser le trop-plein de la tête qui empêche le sujet pensant de franchir le poids oppressif de sa propre subjectivité. Au "plomb" qui représente l'inertie de l'être dont les facultés se replient obsessivement sur elles-mêmes, Noël oppose l'idée du "rien", du souffle et de l'air où circule silencieusement la discrète mouvance d'un vivre pas encore transmué en vécu. "Tout centre est vide" déclare-t-il en tâchant de repérer un tel centre vacant au coeur même de la subjectivité, comme si le vide constituerait une ouverture indispensable à l'avènement de l'autre ("le creux appelle" prétend-il dans le chant 3) et un garant irrécusable de la disponibilité encore intacte de l'être. Constatant ainsi la nécessité de se vider et de se creuser mentalement et physiquement afin de s'ouvrir à l'autre ("l'os s'aère/et

voici l'Autre/le délégué du désir" déclare-t-il un peu plus loin), il cherche à réorganiser toute sa substance (et, par extension, la substance du texte) en un appel vigoureux de l'autre et, par là même, à convertir le monologue en dialogue, la clôture en aération et la pensée en errance allégée qui rejoindrait le souffle vital de ce qui dépasse infiniment les facultés cognitives du moi.

L'insistance de l'impératif dans ce premier chant témoigne de la volonté de rompre le monologue et d'accueillir la voix de l'autre. Le premier impératif, "dites-moi", semble s'adresser à une collectivité générale et anonyme, le deuxième, "souviens-toi", serait plutôt introspectif (le "je" se rappelle une scène du passé en s'adressant au "tu" qu'il a été), mais les impératifs suivants ("écoute", repris deux fois, "regarde", "chante" et, finalement, "fais" qui est la voix du "je" qui ne parle déjà plus pour lui-même mais imagine la parole de l'autre) signalent le désir de rompre une fois pour toutes avec les bornes de la subjectivité et d'explorer ce qui, se situant à l'extérieur du moi, pourrait éventuellement faire partie de son devenir intime. "A qui s'adresser/à quoi" se demande le poète, et à bien des égards ce chant serait la recherche d'un interlocuteur ou d'une interlocutrice à même de combattre l'invariabilité d'une pensée et d'une parole dangereusement solipsistes, isolées du réel et dictées par la tête. Les questions "qu'est-ce qui est possible" et "qu'est-ce qui est en jeu" font table rase,

en outre, de toute préconception intellectuelle en signalant, dans leur incertitude, la nécessité de dépasser la stérile intériorité des conceptions mentales pour se remettre directement en contact avec l'inconcevable et l'ineffable de l'autre.

Cependant, tout en essayant d'embrasser l'immanence en grande partie impensable de l'autre, le "je" doit affronter sans cesse toutes les formes de l'"été" qui assaillent la réflexion et l'expression en entravant une saisie immédiate de ce que c'est que d'être. Le deuxième impératif du texte, en introduisant l'évocation d'un temps révolu, démontre en effet les maintes divisions que produit l'attachement de l'être à la nostalgie de l'"été":

> souviens-toi
> elle était ce tas de cheveux
> sans bouche
> ton ombre seule la couvrait

Aussi précieux et libérateurs que soient ces moments d'intimité partagés, il est évident que la relation tu-elle exclut le "je" qui se situe dans le présent: le "tu" se réfère à ce que le "je" a été, le "elle" ne serait que l'objectivation poignante d'une présence féminine transmutée cruellement à présent en absence irrémédiable. Plus loin, cette relation se modifie mais encore en termes de ce qui a été:

> un soir
> au même instant nous fûmes
> moi sur toi
> et la pluie sur le toit

Le "moi" serait le "tu" de l'extrait précédent, le "toi" en serait le "elle", double transition pronominale qui remet en jeu le "je" et prête à la femme une immédiateté qui manquait auparavant. En tant que "toi", objet de la parole du "je", l'absence de la femme rejoint la possibilité de sa présence, et l'intimité corporelle qui a réuni le couple dans le passé paraît prête à se renouveler dans le présent mais, cette fois, par le biais d'une communion verbale qui rétablirait l'intégrité du "nous" ("nos langues parfois/sont celles de deux bêtes/qui jouent et s'entendent" déclare le poète un peu plus loin). Reste toujours, pourtant, la conscience de ce qui n'est plus car l'union de "moi sur toi" qu'accompagne harmonieusement "la pluie sur le toit" (notons l'homonymie de "toi" et "toit" qui met en valeur, conjointement avec la structure syntaxique, un état de parfait accord entre l'intérieur et l'extérieur, entre ce qui se passe entre le couple et ce qui les entoure) se limite à un "instant", au cours d'"un soir", et devenant souvenir, se dissocie de la fuite vitale qui devrait caractériser tout état d'être pour engendrer un arrêt purement mental du temps. Le passé simple "nous fûmes" cristallise victorieusement ce moment privilégié mais en agissant ainsi, et aussi affirmatif qu'il soit, génère une perspective immuable et inerte qui contredit la condition véritable de l'être.

"Elle était", "nous fûmes": les différents degrés du souvenir impliquent toujours une résurrection hallucinante de

ce qui a été mais ne remâchent qu'une forme figée du vécu, détachée du dynamisme temporel qui sous-tend la vie. Prenant conscience de ce processus de momification purement mentale, le poète tente, à la fin du chant, de se replonger dans la fluidité du présent et médite ce qui, tout en restant un avec lui, lui échappe à chaque instant. Le "elle" devenu "tu" ne s'insère plus dans le contexte d'un "été" spectral mais rejoint le passage présent de l'instant. Tandis que les scènes remémorées du passé fixaient un moment de jonction amoureuse mais n'en captaient plus que l'image immobile au prix de la réalité mutable, la découverte du "tu" dans le présent exclut la possibilité d'un contact durable autant qu'elle assure une saisie plus complète, plus réconfortante, de la substance fuyante de l'autre. "Tu fais partie de moi/comme le souffle fait partie/de la bouche qu'il abandonne" s'écrie le poète en comparant ses relations avec l'autre à un mouvement d'expiration vitale qui traverse l'être sans y chercher une demeure et qui redonne vie dans la mesure même où il est destiné à la fuite.

Au lieu de vouloir ressaisir ce qui n'était saisissable que momentanément, le "je" s'efforce d'accepter la fugacité de tout ce qui épouse son être et d'embrasser joyeusement, dans l'oubli de ce qui a été, l'élan irréfutable de son propre devenir. Le progrès du chant devient celui de "l'illusion qui se défait": l'image remémorée d'un "elle" lointain cède à l'attente d'un "tu" qui se tient tout proche

mais refuse de s'immobiliser; la fixité de ce qui a été s'éclipse face au potentiel merveilleux de ce qui pourrait être (notons par exemple l'opposition temporelle et pronominale entre "celle qui me disait" et "tu dirais", opposition qui souligne le passage du souvenir à l'hypothèse, de la finalité à la possibilité, d'une absence sobrement méditée à une présence joyeusement anticipée); et l'impératif qui sommait anxieusement l'autre d'apparaître, mais dont l'urgence comme appel se laissait fourvoyer dans le piège du rappel, fait place, vers la fin du chant, à l'infinitif ("écrire", "poser"), forme qui exprime l'intention, non l'accomplissement -- le déroulement en avant d'un acte qui manquera toujours d'achèvement dans le constant éclatement du "maintenant".

Le triple appel du "maintenant" qui termine le chant 1 affirme la volonté du poète de s'installer dans un présent instable, vacillant et infiniment mutable. Voulant purger la conscience des hantises que régit la mémoire et rejoindre ce qu'il ne pourra jamais retenir ni physiquement, ni mentalement, il revalorise la béance non comme gouffre mais comme accès vers une communion avec l'immédiateté indicible de l'autre. Ici, la béance constitue une ouverture qui permet une fuite hors de la claustration de la pensée vers la réalité évanescente et irréductible de l'autre; vers sa présence, sa plénitude fragile et provisoire, mais mystérieusement reviviscente et resurgissante d'un moment à

l'autre. Noël ne veut rien tenir, rien arrêter, ni par la pensée, ni par les mots, mais s'ouvrir comme lieu d'accueil au flux et au reflux des impressions et des sensations qui proviennent de l'autre; devenir béance lui-même en se déliant et en se désagrégeant intérieurement pour se rendre perméable, transparent, aérien, voire aussi flottant que le flottement fugace de l'autre qu'il poursuit. En conséquence, il rejette tout point de repère fixe, tout ce qui pourrait obstruer en lui le souffle vital de l'autre, et opte pour la vacance du "mot-trou", le vide de l'"O" de la bouche et "l'ouvert/d'une belle folie", formes qui désignent la nécessité d'un passage, non d'une halte, qui appellent ce qui s'enfuit mais sans l'entraver, et qui saisissent le sens comme mutation, non comme élucidation fixe.

Si le chant 1 prépare l'accueil de l'autre, le chant 2 réalise cet accueil. Les images d'une relation passée et périmée se dissipent pour que le texte puisse s'ancrer de nouveau dans le présent; et resurgit en conséquence de ce refus de l'"été" remémoratif un "tu" féminin immédiatement accessible au "je", dont la forme offre une nudité généreusement étendue comme invitation charnelle sur le lit primordial de la terre:

> tu es nue
> sur le lit de pierres
> mes yeux crus
> à travers tes poils
> le soleil
> notre réalité
> et celle du réel
> s'unissent dans l'air

A lieu une sorte de brusque dévoilement qui met en évidence la substance élémentaire des choses et dégage un état d'existence dépouillé de tout attribut factice ou de toute ornementation superflue: la substance "nue" de la femme, la découverte intime de ses "poils", la sensibilité et la vulnérabilité des "yeux crus", la simplicité irréductible du "lit de pierres". Par le biais des mots, le poète essaie de toucher à un état immanent et indescriptible qui dépasse infiniment le langage, celui, tout simplement, d'être, de vivre le temps et l'espace avec l'autre. L'absence de verbes au milieu de l'extrait accentue en outre l'immédiateté de l'expérience que le texte saisit, celle d'une ultime convergence non seulement entre le "je" et le "tu", mais entre l'intimité de cette union et l'essence secrète du réel. A cette double convergence personnelle et universelle correspond aussi un mouvement d'allégement vital qui fait que, si tout commence par terre, tout finit par circuler librement "dans l'air": le "je" rompt avec les limites de la subjectivité pour devenir, avec l'autre, un "nous", mais ce "nous", s'affinant à chaque instant, s'échappant de toute fixité, se volatilisant, se dissout à son tour en rejoignant les courants expansifs et revigorants du réel. Visant ainsi l'à-vif de ce qui est, le poète capte la pulsation de l'instant et, soudée à cette temporalité, la relation d'un je-tu toujours en passe de devenir autre et de multiplier les voies de l'altérité. Rien ne dure, rien ne s'établit

définitivement ("le tu change/et le je aussi" déclare le poète tout de suite après cette évocation d'une double union) mais cet acte de transmutation constante permet un processus d'inclusion qui raccorde l'être aux possibilités nombreuses de son propre devenir.

Faisant irruption dans le texte comme présence, le "tu" ne se tait plus mais devient également voix et parole. Les mots "dis-tu" ponctuent souvent le chant 2 et le chant 3, transformant le monologue du début en dialogue, échange et initiation. Le "tu" se pense par le biais du "je" ("ton sourire/dans mes yeux/pense ton visage") et, pareillement, le "je" se saisit comme altérité dictée par le "tu" ("contre toi je suis/l'autre/que tu fais de moi"). Les corps se réunissent, les voix s'entremêlent, et le texte se transforme en errance parmi des distinctions qui deviennent de plus en plus indistinctes, en exploration des contraires qui révèlent tout d'un coup leur imbrication et leur entrecroisement comme un tout insécable et prodigieusement mobile.

"J'apporte mon corps/voudrais du elle en il/du moi pas plus moi que toi" s'écrie le poète au début du chant 3, en souhaitant la constante variation et différenciation interne de ce qui se tiendrait néanmoins comme un, et la promesse d'un corps qui ne cesserait jamais de devenir tout ce qu'il n'est pas. Le mot "TOI", écrit en majuscules, devient le signe même de cette succession vitale et, se présentant comme clef ontologique à la fin du chant 2 et du chant 3, désigne

le besoin d'un dépassement inlassable de ce qui vient d'être pour soutenir l'essor déjà amorcé de ce qui sera. A la fin du chant 2, deux langues s'unissent, celles du "je" et du "tu", mais non pour célébrer la construction d'un "nous" fixe, car il est plutôt question d'établir une parole qui dit "TOI", qui vise déjà l'autre que ce "nous" nouveau-né n'est pas encore mais pourrait rejoindre à l'avenir. De même, près de la fin du chant 3, "TOI" se montre le pronom par excellence de l'altérité, de ce qui est autre et reste à atteindre: "je dis TOI pour désigner en toi/le toi dont tu ne sais rien". Ainsi le texte exclut toute conception fixe de l'identité (en effet, rien ne reste identique à soi-même) car, pour Noël, saisir l'être, c'est discerner tout ce qu'il quitte et tout ce qu'il rejoint à chaque instant. Le "je" s'ouvre à l'autre qu'est le "tu" mais ce "tu", transformé par conséquent en un "nous", doit s'acheminer vers l'autre que cette fusion exclut encore dans le présent. S'établit un processus d'expansion irrésistible où tout devient simultanément fuite et éclosion, rupture et diffusion, perte et jubilation. "Le vivant/est irrévocable" constate le poète mais vouloir accepter le transitoire dans l'existence, le transitoire perçu comme moyen d'amener la communion effervescente de soi et de l'autre, de l'être et du réel, c'est consentir à jouir de l'existence telle qu'elle est, à s'y adonner sans se réfugier dans les leurres du souvenir et du savoir qui figent la vitalité humaine et empêche l'être

d'éprouver, directement et activement, l'énergie qu'il détient, les forces qui l'appellent. La vie, la présence pleinement savourée, ce ne serait qu'"une poignée de buée", "un tremblement/qui caresse la peau des yeux", et le poète, loin d'essayer d'arrêter cette évanescence précieuse, se décide à s'y intégrer en désirant que la vigueur périssable qui le fonde rejoigne dans l'amour celle, précieuse et libératrice, de l'autre.

Dans **L'Eté langue morte**, c'est l'amour qui assure la résurrection du "tu" mais une résurrection qui serait un retour sans être une répétition. Le "tu" survient comme présence changeante et fuyante, et le "je" se nourrit de cette présence en se gardant de gêner son passage. Il n'existe aucune tentative d'immobiliser cette énergie fécondatrice de l'autre ni d'assujettir la riche pluralité de ses formes évoluantes, mais plutôt le désir de s'installer au coeur de cette énergie vibrante qui se dépense joyeusement et de fonder le fragile co-devenir d'un "nous" dont les liens se délient et se resserrent sans cesse dans une variation inépuisable de l'un -- de l'un transmué irrésistiblement en autre. "L'amour fait de chacun/le revenant de l'autre/au milieu de tout l'en aller" affirme le poète vers la fin du chant 3 (le mouvement de "l'en aller" rappelle le "je vais" insistant de Bonnefoy), signalant ainsi le pouvoir d'attraction et de cohésion qu'exerce l'amour, mais ce qu'il importe de souligner surtout ici, c'est que le retour ne

contredit pas l'en aller car le revenant sera toujours autre par rapport à celui qu'il a été. Il ne sera pas question de revivre le "une fois", de creuser la mémoire pour retrouver les fabulations mentales de l'été, mais d'embrasser directement celui/celle qu'on a appelé/e par amour en reconnaissant l'autre qu'il/elle est devenu/e dans le temps, et de poursuivre ensemble un co-cheminement qui accepte la fuite et l'instabilité comme garantes d'un élan exaltant en avant.

Le chant 3 représente à bien des égards le triomphe de cette attitude d'acceptation et d'adhésion aux possibilités du périssable. Rien ne se tient définitivement, tout s'enfuit, mais ce qui rachète cette précarité de l'existence chez Noël, c'est la promesse d'une approche infiniment renouvelable de l'autre, la splendeur de "l'intervalle" qui reste toujours à franchir[83] mais qui se déploie en même temps comme site d'aération et d'expansion, de réorganisation et de régénération. A la fin du chant 1, le "je" aspire intérieurement à "l'ouvert/d'une belle folie" qui briserait les souvenirs fixes de l'"été" en les plongeant dans l'immédiateté intense et impondérable d'un "maintenant". Dans le chant 2, il semble avoir généré et traversé cette première ouverture libératrice pour passer à l'extérieur et à l'ouverture accueillante que forme à son tour l'autre ressoudé à ce "maintenant": "toi O/qui maintenant es toi". En fait, le "O" serait autant l'appel de la bouche que la

forme de la substance appelée (dans le texte, "O" pourrait avoir autant la valeur grammaticale d'une interjection que celle d'un substantif). S'ébauche en conséquence le passage à travers une succession de béances qui laisseraient circuler allégrement l'air, le souffle, le silence sans crainte d'un arrêt ou d'une interruption. A un effort d'évacuation mentale succéderaient "l'air du troué", "la substance fenêtre" (Chant 3) et la possibilité d'une diffusion exubérante de la présence, d'une fusion expansive et allégée avec l'autre dans l'instabilité du temps et de l'espace. Pour Noël, le "O" représenterait la substance intérieurement ouverte, attentive, et disponible, non seulement de l'être mais aussi de la langue. C'est dans cette création d'un espace vacant et pénétrable, celui même de l'entre-deux, que la rencontre de soi et de l'autre, l'union des mots et du réel, auraient lieu pour lui.

On passe de la sorte de la vigilance du vide du chant 1 au surgissement subit du "tu" dans le chant 2, et du silence de l'autre à l'éclosion de sa parole. De plus, si la parole du "tu" féminin se limite à des bribes et à des fragments disjoints dans le chant 2 (elle s'insère sporadiquement dans le texte d'une façon tout simplement affirmative, rompant le monologue sans entraîner nécessairement un véritable dialogue), elle s'adresse beaucoup plus directement au "je" dans le chant 3, lui offrant des réponses, l'exhortant à l'action ("tais-toi/dis-tu/et ose") et s'intégrant à un débat

qui implique de part et d'autre toutes sortes de répliques et de corrections ("mais/dis-tu...", "pourvu/dis-je..."). Notons en outre les mots-pivots, conjonctions ou adverbes, qui régissent le mouvement des différents chants. Dans le chant 1, la fréquence des mots "mais" et "pourtant" souligne une pensée qui oscille anxieusement entre des contradictions apparamment insolubles. Le chant 2 privilégie par contre l'adverbe "puis" qui marque la succession d'une variété d'images et d'idées disparates mais sans essayer de les rapporter les unes aux autres ou de les figer en un ordre. Ce "puis" serait purement contingent ("toute rencontre est l'énigme/une série d'accidents/la somme n'explique rien" affirme le poète) et, par là, engendre la perspective éclatée d'un ici-maintenant qui résiste à toute structuration globale mais n'exclut pas pour autant la cohésion individuelle de ses éléments multiples. Le chant 1 vacille ainsi entre des pôles opposés, le chant 2 admet une succession arbitraire d'impressions dont on ne peut pas faire l'addition, mais le chant 3, n'optant ni pour la contradiction ni pour la dissociation, introduit l'équilibre de la conjonction "ou bien" qui permet un mouvement d'inclusion et d'extension sans heurt ni conflit, et démontre la fécondité d'une indécision non fatale. Ce "ou bien" signale que les voies de la parole et les versions du réel seraient innombrables, que les points de vue seraient irréductibles à un seul, et que cette multiplicité, cette pluralité serait ce qui fonde la liberté

et l'espoir d'être.

Description de l'"été" devenue perception de l'"être", isolement dans la contradiction devenu communion dans une heureuse irrésolution, le progrès des trois chants de **L'Eté langue morte** établit le partage entre soi et autrui, faisant triompher l'union du "je" et du "tu" dans la métamorphose et la mutabilité. "Il n'y aura pas de défaite" proclame le poète à la fin du livre et pourtant, comme **La Chute des temps** le montre bien en paraissant un an plus tard, cette dernière assertion est loin d'être définitive, car la victoire reste toujours à gagner, et comme la "poignée de buée" ou le "tremblement/qui caresse la peau des yeux", tout s'avère douteux, évasif, inéluctablement provisoire.

LA CHUTE DES TEMPS

"Qu'est-ce qui est en jeu" demande le poète à la fin des deux premiers chants de **L'Eté langue morte** en se rendant compte qu'il y a tant de choses qui lui échappent malgré sa détermination, malgré sa persévérance. En outre, s'il est vrai que le chant 3 raffermit l'alliance harmonieuse du "je" et du "tu", le "nous" mobile qui en résulte s'avère néanmoins éthéré et fugace, obligeant le poète à se satisfaire d'une intensité passagère faute d'attaches stables avec l'autre. La consommation de l'union avec l'autre n'aurait lieu finalement que sous forme de caresse, d'effleurement ou de remuement volatil. Des sensations d'élévation et d'aération accompagnent cette vaporisation exquise de soi et de l'autre devenus co-présence, mais subsiste toujours la menace d'"une chute dans la fumée" (Chant 2), d'un retour plongeant et aveuglant vers la pesanteur oppressive de ce qu'on est sans l'autre dès que le "nous" s'évapore et s'évanouit. Dans **L'Eté langue morte**, le poète se réjouit de l'allégement expansif de l'être qu'amène cette conjonction éphémère. Dans **La Chute des temps**, la vivacité rythmique et respiratoire du texte incorpore simultanément la possibilité effrayante de la chute, d'une communion momentanée qui ne laisserait à sa suite que l'incompréhension et l'accablement au lieu de se prolonger en tant qu'élucidation ou preuve exaltante:

[...] la poésie
est comme l'air un poème la respire
un instant puis il n'est plus
que la gorge vidée la gorge
appelante et j'étouffe
de ne pas comprendre le monde (Chant 1, p.24)

La poésie, cette découverte intime et extatique de la substance légère et doucement volumineuse de l'autre, se montre aussi incertaine et aléatoire que la réalité fuyante dans laquelle elle puise sa souplesse et son allégresse irrésistibles. Tandis que les chants de **L'Eté langue morte** s'acheminaient progressivement à la sublime diffusion aérienne d'une présence multiple en perpétuelle mutation, les chants et les contre-chants de **La Chute des temps** évoquent à maintes reprises l'angoisse de la disparition et l'effroi d'un retour vers la limitation. Ce qui affleure s'efface trop vite, ce qui appelle se tait aussitôt, et le poème ne capte donc que le vague frémissement de l'innommable, l'agitation brève de l'éphémère. "Quelque chose appelle dans le mouvement/de sa propre disparition et cela seul/chatouille la langue", prétend le poète (Chant 1, p.22) et, face à l'énigme de ces rumeurs et de ces remuements confus qui résistent à toute identification verbale, font irruption de nouveau la dérision du non-sens, l'aigreur de la voix qui dé-chante et les hantises d'une "vieille peur" (Chant 3, p.68) qui revient. Cependant, ayant recours au chant autant qu'au contre-chant, le poète engendre globalement une forme qui dépasse à la fois la férocité du grinçant et la placidité attendrie de

l'élégiaque tout en permettant en quelque sorte la fusion et l'affinement de ces deux polarités poétiques, et les saccades fructueuses d'un oui-non d'où provient une vérité plurivalente, à jamais naissante et initiatrice:

> ô contradiction
> drôle de piston
> féconde le fond
> des mondes
> mais qui
> disant non dans oui
> y dit l'infini
> dont il est l'écho (Contre-chant 1, p.34-5)

Dans la verticalité crispée du contre-chant, dans la forme plus ample mais non moins heurtée et insurrectionnelle du chant, Noël regroupe les préoccupations majeures qui sous-tendent **Bruits de langues** et **L'Eté langue morte**, mais en poussant jusqu'à l'éclatement les tensions d'une collision précairement orchestrée, d'une négation qui se veut affirmative et libératrice, d'un refus avide de consentement, voie d'une nouvelle adhésion, d'une fusion de contraires effectuée dans la dislocation frictionnelle du fixe. "Rien n'aura suffi puisque tu ne suffis pas/à ce que tu es" conclut le poète vers la fin du chant 3 (p.75) mais cette in-suffisance empêche tout acte de se réfugier dans l'orgueil, toute acceptation de l'immuable et de l'imperfectible, en nécessitant, par contre, un constant élargissement de l'optique mentale et de la trame verbale. Certes, ce manque de stabilité et de sécurité entraîne l'angoisse inguérissable de la perte et de la confusion, d'un cheminement vague et

désorienté sans repères précis ("où mettrons-nous la porte disais-tu/quand chaque instant nous change/en ce que toi et moi ne sommes plus" écrit le poète en renvoyant à la parole de l'autre, Chant 3, p.72), mais pour compenser l'incertitude de cette dérive indirigeable de l'être et des mots, il y a la notion d'un continuel épanouissement limpide et osmotique de la présence qui s'enfuit, de l'expression qui s'évade des fictions de la référence. "Brisées" (p.64), "chose/aérienne" (p.70), "bouquet d'air" (p.74), "lente migration de l'air/dans l'air" (p.71): la fin du livre vise une vitalité diffuse qui circule librement comme une "fluante parole" (p.65), comme une parole qui fait un avec la fugacité de la présence et communie avec la substance invisible, la munificence si immédiate, si insoupçonnée, du réel.

Tous les chants et les contre-chants du livre commencent par le mot "qui" tout simplement suspendu en haut de la page. Ce pronom est également repris au sein de chaque texte comme mot-clef ou pivot (nous avons déjà remarqué dans **L'Eté langue morte** la stratégie du pivot conjonctif et adverbial) autour duquel tournent les diverses faces, quasiment éclatées dans leur opposition, d'une même interrogation. Tandis que **L'Eté langue morte** désignait le mot "TOI" comme terme triomphal de l'identification constamment altérée de l'autre, comme forme verbale qui contient à la fois l'"O" de l'appel et de l'appelé, **La Chute des temps** n'offre que l'énigme angoissante et obsessivement réitérée de ce "qui" flottant et non

repérable.

Question sans réponse, ou même pronom sans antécédent, ce "qui" incisif, et pourtant insoluble, constitue autant la recherche de soi que celle de l'autre. "Qui fut moi/dans le temps où tu m'aimais" (Chant 1, p.18) se demande le poète en se rendant compte que sa relation amoureuse avec l'autre a fait de lui un autre, autre maintenant presque inconnaissable tant ce temps est distant et distinct de l'évolution actuelle du moi. Ailleurs, ce "qui" serait moins auto-réflexif et s'adresserait à celui/celle, à ce, qui dépasse infiniment les limites, la pesanteur, les fixations du moi: "qui/rien et l'air dans la bouche/la vie à chaque instant moins vieille que moi" (Chant 3, p.62). Cependant, dans l'ensemble du livre, le "qui" serait le plus souvent l'instrument d'une interrogation qui, loin de vouloir resserrer les liens d'un je-tu particularisé, vise d'une façon impersonnelle et objective ce dont l'être en général est capable, tout en ouvrant la perspective de ce à quoi nous pourrions tous éventuellement atteindre. En effet, **La Chute des temps** serait beaucoup moins une célébration du couple, de leur union passagère à travers la disjonction et l'antinomie, qu'une mise en cause collective des limites et des possibilités humaines qui nous régissent tous. Les privilèges et la protection d'une relation intime cèdent en partie à la largeur déconcertante d'une quête où le "je" n'a plus d'autorité ("je est un écho" (p.15), "maintenant je est seul", (p.17)), où le

"tu" devient intermittent et se cache ("le tu est la nuit des mots", p.18), et où tout dépend de l'insistance interrogative d'un "qui" qui va peut-être sans réponse mais qui souligne néanmoins les aspirations les plus immédiates, les plus incoercibles, de l'être.

"Qui donc voudrait..." (p.14), "qui/peut rire..." (p.15), "qui peut le dire" (p.48) "qui/saurait voir" (p.53), "qui/[...] dira le mot de la fin" (p.63), "qui/peut ouvrir son propre corps" (p.69): ces quelques exemples signalent le besoin pressant d'explorer le potentiel de l'être, ses capacités et ses faiblesses, sans qu'il soit question de préciser, en dehors des forces directrices de la volonté, du désir et de l'articulation que nous détenons tous, celui/celle capable de répondre spécifiquement aux exigences du "qui" interrogatif. Le chant et le contre-chant revêtent une dimension expressément universelle pour que le poète puisse franchir les restrictions du particulier et accéder aux virtualités encore indéterminées ou peu discernables d'un mouvement qui nous prend tous, celui, temporel et mortel, d'un devenir qui nous précipite hors de ce que nous sommes vers l'inconnu de ce que nous serons ou pourrions être. "Chacun de nous/est un homme particulier/à la fois porteur de l'interminable/et incapable de le porter" prétend Noël (Chant 3, p.67) et c'est de l'entre-deux de ce oui-non, de cette affirmation-réfutation ("la clé est dans la collision des contraires", déclare-t-il dans le chant 1) que relèvent

justement l'indécidabilité, l'informité, et pourtant la précieuse possibilité du "qui". Le "qui", tendu précairement entre ce qui reste en puissance en nous (nos possibilités) et ce qui échappe à notre emprise (notre impuissance), est proféré donc au nom de tous dans une tentative de jalonner une voie praticable à travers toutes les contradictions qui composent l'être et de saisir provisoirement, dans l'attente d'une continuelle révision, la vérité de notre substance éminemment perfectible malgré sa sujétion à la mort.

En fait, Noël opère par le biais de ce "qui" fiévreusement questionneur un processus inlassable de rupture (il s'agit de rompre avec la limitation en cherchant toujours plus loin) et de retour (il faut s'accommoder finalement à la vérité de ce qu'on devient après la révolte contre soi). Il ressent vivement la nécessité de porter atteinte à tout ce qui tend à stagner et à se fixer dans l'être, à tout ce qui contribue à l'inertie d'un moi clos et carcéral. Pour lui, vouloir s'abolir en tant qu'entité qui ne connaît qu'un arrêt solipsiste au sein des limites qui la cernent, c'est vouloir paradoxalement embrasser la mort dans la vie pour pouvoir s'en affranchir, c'est essayer de vivre activement la mort au lieu de se complaire à en tomber inconsciemment victime. "Je vis de ma mort/ce futur soulève mon présent" affirme-t-il (Chant 1, p.21) et cette expérience immédiate de la mort s'effectuerait par le biais d'une désagrégation du moi, d'une dislocation et d'une dissémination effrénées de la

subjectivité qui n'aurait plus de centre, plus de supports fixes. Le site de cette disjonction et de ce dé-règlement vertigineux s'avère en outre purement verbal car, comme **Bruits de langues** l'a bien montré, écrire, c'est creuser ce qui refuse de rejoindre l'être, c'est combattre ce qui réfute l'intégrité et l'autorité du moi en cherchant à dissoudre sa réalité dans le grouillement confus d'une multitude de chaînes proliférantes. Cependant, là où **Bruits de langues** ne laissait anticiper qu'une oblitération brutale et définitive de l'être, **La Chute des temps** donne à voir une abolition qui serait en même temps régénératrice, permettant la reconstitution d'un moi remis en accord avec l'élan de son propre devenir secret.

"Je n'aime pas/le chant pas le poème/et cependant je leur donne mon temps/car ils sont comme (le cercle)/le contre-moi" avoue le poète à la fin du premier chant (p.27). Ce n'est qu'en faisant face à ce qui lui résiste, en l'occurence l'altérité de la langue régie par ses propres lois et liens purement intralinguistiques et impersonnels, qu'il peut retrouver l'affirmation de ce qu'il est. La langue, ses perpétuelles déviations et ruptures par rapport à ce qu'on est, ne concèdent rien à l'être mais, par là même, l'arrachent hors d'une conscience fixe de soi et, niant le moi, nécessitent une réévaluation constante des quelques restes significatifs qui subsistent à la suite du processus d'évacuation et d'évidement qu'opère le texte. Ecrire donc, c'est goûter à l'absence, à l'annihilation, à la mort de ce

qu'on est, c'est avoir à consentir à sa propre disparition dans l'espoir d'une ultime récupération. Le "qui" devient en conséquence pronom de la non-identité, de l'inconsistance et, même, de l'inexistence. Comme question, sa récurrence invite à la fois le oui et le non, mais ne suscite finalement aucune réponse certaine. "Qui qui et qui/et le goût des mots le goût/de tant de cadavres au petit matin" s'écrie le poète (Chant 2, p.41-42). La succession des "qui" se transforme pour Noël en une succession de cadavres, succession qui est celle même du moi dilacéré et dévasté à maintes reprises dans le tiraillement du texte mais, comme cette renaissance éternelle du "petit matin", toujours prêt à s'affirmer de nouveau, à s'ériger victorieusement en autre remodelé et refait. S'établit la notion d'un au-delà immanent à la mort ainsi vécue, d'une perpétuation constamment altérée de l'être à travers ce qui lui résiste, le nie et le supprime, que ce soit au niveau linguistique ou ontologique. A cet égard, il existe l'intuition d'une certaine mesure de transcendance mais cette intuition n'implique aucunement un saut hors du temps, mais plutôt un retour vers le moi qui s'est ouvert au temps, qui s'est dissous dans le temps pour devenir mouvance, mutation et mûrissement du virtuel, triomphe d'un "glissement/vers l'immédiate éternité" (Chant 1, p.19).

La Chute des temps recherche donc la chute du moi, la chute de ce qui amène l'être à vivre enclos au sein des limites d'une subjectivité esseulée et non évolutive. Cette

chute, qui implique également une abolition des modèles conceptuels, en fait purement idéologiques, que nous avons du temps (la réalité d'une "explosion d'instants" remplace l'"ordre convenable" mis en vigueur au profit du pouvoir, Chant 3, p.73), veut entraîner la destruction de toutes les fictions qui rappellent l'être à une fausse idée de soi, à une "identité/tuante" (Chant 1, p.26)

D'une part, le poète doit accepter sa condition comme être mortel et faillible malgré son désir inassouvissable de se dépasser à chaque instant: "l'homme/ne peut être qu'un homme/et voici la chose terrible la chose vraie" (Chant 1, p.24). D'autre part, il lui reste à découvrir, en dehors de cette première tautologie réductrice, l'ampleur ontologique de l'être qui ne se connaît que dans la multiplicité confuse de ce qu'il est, l'oubli de ce qu'il a été et l'élan expansif de ce qu'il sera, trois aspects qui sous-tendent chez Noël le sens foncier de ce que c'est que d'être. Voilà pourquoi d'ailleurs Noël accorde une si grande importance à la lettre "O" car en outre de constituer un élément principal du mot "TOI", signe par excellence de l'autre, sa forme à la fois close et vide offre les deux vérités contradictoires de l'être d'où provient le déchirement fécond du poème, c'est-à-dire la boucle de cette tautologie qui soutient que l'on n'est que ce qu'on est, et, en même temps, cette absence, cette aération au centre qui rappellent que "nul n'est en soi" (Chant 1, p.19). "Quelqu'un toujours voudrait venir/sous notre peau"

déclare le poète dans le chant 3 (p.69) (notons la merveilleuse extensibilité temporelle de ce "toujours" qui combat le passage et la perte de l'"une fois") et, dans le même chant, c'est en évoquant le cercle, et la disponibilité de son centre vacant devenu perception simultanée de tous les points de la circonférence, qu'il décrit "l'innombrable surgissement des corps/en chaque point du corps" (p.67). Ainsi, il signale un corps qui serait aussi intérieurement pluriel que tendu vers la pluralité de l'extérieur, et un mode d'être indissociable du creux et de l'appel qu'il génère, de la "substance fenêtre" (cette image est de **L'Eté langue morte**, Chant 3) et du passage vers autrui qu'elle permet.

La mort en quelque sorte ponctuelle du moi est conçue comme moyen d'amorcer la succession en nous de l'autre multiple que nous pourrions devenir. Noël désigne un processus de dépouillement et de dépossession où, privé de la cohérence notionnelle du moi, l'être n'aurait plus l'impression de s'appartenir et resterait momentanément en dehors de soi en communion précaire avec l'extérieur ("je couche loin de moi-même", avoue le poète, Chant 1, p.17). Cependant, cette évasion hors de soi qui implique également l'expérience immédiate et angoissante de la mort[84], donne lieu inversement à un mouvement de retour et de joyeuse récupération. On ne revient pas le même, on revient comme autre pour retrouver ce qu'on est devenu par suite du moi dissous et refait dans l'explosion régénératrice de l'instant.

"Qui/reste dans le mouvement de l'intime/soi n'est pas la demeure fixe de soi/seulement le lieu du retour" proclame le poète (Chant 3, p.66) et cet "intime soi", c'est comme le vide intérieur du cercle, trouée dans la substance de l'être qui invite au passage et à la fuite, non à l'habitation permanente. La promesse d'un retour compense en grande partie cette nécessité d'errer et de renoncer à toute stabilité, car le fait de s'abandonner tel qu'on est précipite l'être vers les possibilités de ce qu'il sera. Soulignons aussi que le "qui" dans cet extrait n'est plus interrogatif mais plutôt affirmatif, se situant en tête de la phrase comme sujet grammatical d'un enchaînement qui identifie sa trajectoire et son sens. De la même façon, le "qui" dans la citation suivante, qui évoque encore l'exultation de l'être qui se retrouve tout autre, se présente comme élément verbal qui n'a besoin ni de réponse ni d'antécédent grammatical mais revêt un poids, une autorité incisive, dans le déroulement de la phrase qui construit sa fluide définition:

> ô liberté d'être un autre
> d'être en soi le dernier venu
> que d'angles alors derrière les yeux
> pour sortir du piège de l'ordre des choses
> et la pensée comme un couteau
> et la lettre enfin sur la langue
> dansant
> dansant
> mais qui
> ainsi venu à langue déliée
> n'a d'autre identité qu'un rendez-vous
> avec soi-même et ses lèvres
> s'approchent de l'énigme (Chant 3, p.63)

Dans cette vision, s'affirment triomphalement la triple

alliance du regard, du verbe et du corps saisie au moment de la visite intime de sa propre substance, de ce "rendez-vous/avec soi-même". Se déliant, tout se rejoint autrement mais pour générer cette fois une unité non close et expansive qui permet à l'être de toucher à ce que Noël nomme tout simplement "l'énigme", mot dont l'article défini, porteur de résonances ontologiques universelles, met en valeur le caractère abstrait et irréductible. Toutefois, puisqu'il s'agit uniquement d'une invocation de cette "liberté d'être un autre", d'un voeu ou d'une sollicitation pour que l'idéal puisse s'accomplir, ce dernier mot solennel ne reçoit aucune élucidation dans le présent du texte. La vision évoquée reste encore à réaliser, est même peut-être irréalisable faute de s'accorder avec la réalité de notre condition, et tout s'achoppe encore au mot "énigme", aussi omniprésent et oppressif qu'il est sans définition et sans résolution (dans **L'Eté langue morte**, la question "qu'est-ce qui est en jeu" signale la difficulté qu'a le poète même à rassembler tous les éléments du problème à résoudre). Dans l'extrait précédent aussi, l'affirmation élaborée se heurte en partie à sa négation car si l'être peut s'accrocher à la sécurité d'un "lieu de retour", les vers suivants qu'introduit la conjonction "et" révèlent la possibilité de s'égarer sans retourner et de s'effacer dans la mort: "et l'on pourrait se demander si/la mort n'est pas le faux pas/qui fait rater le seuil". Cette juxtaposition est d'autant plus inattendue que

la conjonction suggère une extension de la révélation précédente, non sa mise en cause. Le "et" qui relie les polarités du "mouvement" et de la "mort", du retour et du fourvoiement, provoque à la fois la coordination et la collision des contraires. En fait, le texte alterne constamment entre le positif et le négatif sans rupture syntaxique et on n'a qu'à regarder les autres conjonctions qui font suite à ces derniers vers ("mais", "car", "mais qui") pour apprécier à quel point Noël désire une optique continuellement changeante, contrastée et multiple dans un texte néanmoins sans pauses ni lacunes.

Cette démarche est typique de l'ensemble du livre. L'opposition du chant et du contre-chant est reprise au niveau de la structure interne de chaque morceau de sorte que tout dire renvoie à la nécessité d'un contre-dire, que toute possibilité explore l'impossible, et que le moi se heurte au contre-moi, cet autre pluriel qui, non seulement, se réfère à la langue et à la mort, mais annonce aussi la substance de l'être devenue aération et allégement en conséquence d'une séparation momentanée d'avec soi, d'une désappropriation de l'entité fixe qu'est le moi. "Un jour l'étranger nous ressemble/il est temps de sortir de soi" prétend Noël (Chant 3, p.63), mais entre l'intention de cet acte et son accomplissement se situent les forces hautement ambivalentes de ce qui nous nie et nous pousse simultanément à nous réaffirmer comme autre, de ce qui commande à la fois notre

perte et notre libération, et qui refuse de se régler une fois pour toutes en tant que pure négation ou criante affirmation.

"Faut-il se connaître ou bien s'oublier" se demande le poète (ibid., p.65), faut-il garder "les yeux fermés les yeux ouverts" (ibid., p.62), devrait-on prévoir par le biais du chant "le lavement du monde" (Chant 2, p.43) ou tout simplement admettre que "dans les bouches/toujours la même poussière revient" (ibid., p.44). Dans le livre, il n'y a pas de trêve, pas de repos, seulement cette volonté inapaisable de soulever "la collision des contraires" et d'ériger le texte en site conflictuel de notre existence, d'où, dans la continuité syntaxique du chant, un mouvement de déchirement au niveau du sens et une avance qui ne serait souvent que la remise en question d'une affirmation précédente. Tout reste en jeu mais, à bien des égards, indirigeable, indécidable. Pourtant, éprouver cette oscillation et cette vacillation, c'est pour le poète apprendre à vivre, saisir "la clé". "Tu es au monde et tu es en toi" lui rappelle une voix vers la fin du livre (p.74) en démontrant que l'être est encore localisable ("au monde", "en toi") malgré ces heurts et cette confusion ontologiques, que rien ne peut réfuter une double appartenance à l'un et au multiple, à soi et à l'autre, et c'est la force de cette évidence fondamentale qui soutient le poète dans son cheminement parfois désolant à travers la contradiction.

La fin du livre signale qu'il n'y a pas de solution à

cette "énigme" qu'est la vaste problématique de l'existence puisque tout passe, se perd et s'efface. Dans le passage que composent les quinze derniers vers du chant 3, l'image du "nageur" qui refuse de se laisser noyer s'oppose à la traîtrise du "naufrageur" avide de faire sombrer sa victime. La remontée du nageur qui "dit non/quand il touche le fond" cède à la vision de la ruine qu'entraînent "les gestes du naufrageur", et c'est à cet entre-deux déconcertant de la victoire et de l'échec, du seuil et du leurre, qu'aboutit le livre. Il est question en effet de deux chutes antithétiques: l'une revitalisante dans la mesure où elle permet la découverte d'un "fond" ou d'une base existentielle minime d'où nous pouvons opérer un retour triomphant vers le haut, l'autre fatale dans la mesure où elle provoque une destruction sans retour, sans remède. C'est précisément entre ces deux contraires, ressentis au moment de l'immersion de l'écrivain dans la langue, dans ses pièges et ses possibilités, que se situe l'enjeu du livre, enjeu qui touche au vif de l'existence sans vouloir imposer une solution à ce qui reste, après tout, aussi prodigieusement vivable qu'obstinément obscur et équivoque.

"MEME SI//elles tombent elle se dressent/à chaque instant de ma vie/-- et c'est le commencement/du monde" proclame Jacques Dupin à la fin de **Les Mères**[85] en se référant à la puissance féminine plurielle qui s'avère pour lui indissociable de la langue et de son potentiel destructeur/rénovateur. Dans la crispation du poème, dans ses nombreux revirements et révisions, il se donne à l'incessant mouvement dialectique des forces primordiales qui sous-tendent les mots et régissent leur (dys)fonctionnement par rapport au réel. L'opposition du nageur et du naufrageur à la fin de **La Chute des temps** se rattache aux revers et redressements d'un processus conflictuel semblable à celui de Dupin, sauf que pour Noël la possibilité d'un constant retour vers le haut semble moins sûre à cause du risque qu'on court à chaque moment de sombrer définitivement dans la mort. Ainsi, alors que les mères dupiniennes se montrent en dernière instance bénévolement nourricières, l'image finale du naufrageur chez Noël met l'accent plutôt sur la menace d'une chute irréversible qu'encourt l'être désireux d'explorer à fond tout ce que charrie secrètement la langue.

Certes, le poète souhaite le dépouillement du moi qu'effectue la langue mais dans l'espoir de se retrouver comme autre entièrement revouvelé. Cependant, il demeure conscient

de deux altérités foncièrement opposées: celle, purement linguistique, d'une force qui fait surgir le pressentiment, voire l'expérience, de la mort et celle, ontologique, de l'être pleinement réintégré dans l'élan de son propre devenir grâce à l'extinction libératrice du moi. Il est vrai que la première altérité pourrait soulever la deuxième dans l'antithèse du rapport moi - contre-moi instauré entre l'écrivain et le texte mais il existe également le danger d'un déséquilibre capable de provoquer une destruction sans issue, une dissémination de l'identité sans possibilité de récupération ou de restructuration où triompherait uniquement l'absence générée par la langue. La victoire de **La Chute des temps**, c'est de pouvoir admettre ce conflit et cette tension insolubles tout en assurant une continuation non rompue et non morcelée de la recherche langagière de ce qu'on est, et de ce que c'est que d'être, recherche qui combine à la fois l'évidence et l'énigme, la certitude d'être et l'ignorance, par contre, de l'être.

Le grincement des **Bruits** se transforme en glissement de **La Chute.** Après avoir déchanté, Noël consent à chanter tout en établissant la résistance tensionnelle du contre-chant. Tandis que **Bruits de langues** amorce un processus d'expulsion dans la dérision, **L'Eté langue morte** évoque le vide qui succède à cette première fureur dévastatrice, vide qui devient vacance et vigilance, qui s'anime enfin comme site d'accueil et d'aération en permettant une communion intime et éthérée

avec l'autre dans une forme greffée sur les rythmes fugaces du souffle. **La Chute des temps** reste tout aussi attentif aux inflexions et modulations d'un sens qui ferait un avec les mutations de l'être mais, à l'encontre de **L'Eté langue morte**, ce livre opte jusqu'à la fin pour une collision d'antagonismes qui exclut toute conclusion (notons par contraste le mot "alors" vers la fin du chant 3 de **L'Eté langue morte** qui semble trancher avec l'emploi précédent de l'adverbe "puis" en signalant une sorte d'aboutissement décisif de la quête). Les heurts n'y ont pas de fin et le "NON" qui surgit à la dernière page désigne la nécessité éternelle de les régénérer comme clé ontologique de notre propre revigoration. En même temps pourtant, ce "NON" incisif fait écho à celui qui termine **Bruits de langues** et ferme donc la boucle sur les trois volets de ce projet du chant: **Bruits de langues** est le livre du NON, à la fois aigre et acerbe; **La Chute des temps** se construit également autour du NON mais cette fois d'une façon courageuse et paradoxalement affirmative; et entre ces "NON" radicalement différents se situe le "TOI" triomphant qui conclut **L'Eté langue morte**, signe de l'appel, de la découverte et de la désignation de l'autre, du positif qui habite l'entre-deux de deux négations.

Le chant, c'est donc à bien des égards la contemplation de l'"O": l'"O" de la bouche et du souffle qui passe à travers comme silence ou articulation; l'"O" central de chacun de ces mots en majuscules qui paraissent à la fin des livres;

l'"O" de la boucle que ferme le "NON" du premier et du dernier livre avec le "TOI" infiniment mutable qui en habite le centre vacant; l'"O" enfin de la "substance fenêtre" qu'est le regard et, rattaché à ce parcours immatériel à travers l'espace, l'élan viscéral de l'être vers l'autre dans l'oubli de ce qu'il a été. En effet, le chant n'apporte aucune solution, décide de vivre l'énigme de l'être, non de la réduire, et se tient en conséquence "au bord d'une chose immense et floue" (**La Chute des temps**, p.74), cette chose irréductible qu'est la vie elle-même. Voilà la victoire du poète -- de rendre la langue, le moi, et même la mort respirables dans une forme aussi souple qu'elle est conceptuellement déliée, et d'offrir à l'être non la possibilité de fuir la contradiction ni même de l'endurer, mais de la vivre activement comme accès à l'inconnu et élucidation intuitive de l'innommable.

NOTES

1. **Extraits du corps**, Editions de Minuit, Paris, 1958. Le texte fait partie de la collection **Poèmes 1**, (Flammarion, Paris, 1983) et c'est à cette édition (p.29-73) que nous nous référerons. **Poèmes 1** réunit les premiers grands textes de Bernard Noël, reprenant dans son ensemble une collection antérieure, **La Peau et les mots** (Flammarion, Paris, 1972).

2. Voir par exemple p.58: "Tout mon corps est au bord de se perdre dans un lent tourbillon qui met ma chair en poudre".

3. Dans **L'Eté langue morte** (Fata Morgana, Montpellier, 1982, sans pagination), Noël prétend que le "une fois reste une fois/comme le vent sur la main", insaisissable, fuyant.

4. Dans "La Matrice des signes" Noël rejette le vieux dualisme chair-esprit et tente de revaloriser le corps en discréditant les abus d'une pensée par trop cérébrale, qui se replie sur elle-même au détriment de tout ce qui compose la totalité fluctuante de l'être:

> L'esprit à force de se gâter a gâté le corps: il ne reste qu'à le rejeter comme l'immortelle ordure qu'il n'a jamais cessé d'être, mais qu'il est avec davantage d'évidence. Je suis bien que je pense, et rien n'importe que mon corps -- mon corps assiégé de signes, assiégé de l'intérieur.
>
> (**Le Lieu des signes**, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1971, p.61)

5. Voir "La Table", **Le Lieu des signes** (p.39-50), p.40.

6. Ibid., p.41.

7. **Le Lieu des signes** (p.7-36), p.10.

8. Ibid., p.10.

9. Ibid., p.62.

10. Ibid., p.70.

11. **Poèmes 1**, p.38.

12. **Le Lieu des signes**, p.13.

13. Ibid., p.12.

14. Ibid., p.13.

15. Ibid., p.14.

16. Ibid., p.70.

17. Ibid., p.71.

18. Il est moins question de la négation que d'une sorte d'inclusion complémentaire. Voir par exemple "Le Chemin de ronde", **Le Lieu des signes**, p.99: "L'Etre et le Non-Etre n'ont pas un rapport de négation. Ils se supposent mutuellement. Ils s'appellent, ils se nécessitent". Plus loin, Noël parle de "la pliure", de "ce qui lie les contraires et les fait paraître tels" (p.145). C'est cette pliure qui est à la source du poème.

19. Lettre à Jean Frémon, le 21 juillet 1974, dans **Le Double Jeu du tu**, collection le Grand Pal, Fata Morgana, Montpellier, 1977, p.109.

20. "Poésie et expérience", **Le Lieu des signes** (p.163-73), p.173. Dans cet essai sur Georges Bataille, Noël considère l'écriture comme instrument qui recrée sans imiter, qui "introduit au paroxysme sans le contenir, mais en conservant le pouvoir de le faire surgir et re-surgir au bout de soi".

21. Voir **D'une main obscure** de Noël, Fata Morgana, Montpellier, 1980. Pour la citation de Blanchot, voir p.33.

22. Voir note 19 ci-haut, p.111.

23. Voir "L'In-fini de Bataille", **Treize cases du je**, Flammarion, Paris, 1975, p.227-30.

24. Lettre à Jean Frémon, le 8 août 1973, **Le Double Jeu du tu**, p.8.

25. "La Langue du corps", **Treize cases du je** (p.145-171), p.147.

26. "Manifeste du surréalisme", **Oeuvres complètes**, t.1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, (p.309-346), p.322.

27. "A vif enfin la nuit", **Poèmes 1**, p.162.

28. Ibid., p.155.

29. "Manifeste du surréalisme", **Oeuvres complètes**, p.335.

30. "Lettre à Renate et à Jean de S.", **Le Lieu des signes**, p.30.

31. "La Face de silence", **Poèmes 1**, p.103.

32. "Dès que l'on parle, tout se passe comme s'il ne s'agissait que de perpétuer le langage - le langage qui, lui-même, ne fait durer que l'absence de tout. L'homme, dès lors qu'il est devenu un mot, n'existe plus".
("La Mort, le mot et le mort-mot", **Treize cases du je**, p.10)

33. "Manifeste du surréalisme", **Oeuvres complètes**, p.322.

34. "Le Chemin de ronde", **Treize cases du je**, p.123.

35. Voir "La Langue du corps", ibid., p.147.

36. "Manifeste du surréalisme". **Oeuvres complètes**, p.332.

37. Mentionnons une autre différence en ce qui concerne le désir. Pour Breton, c'est l'heureuse anarchie du désir qui fait vivre et laisse l'être accèder à une connaissance de soi plus aiguë. "S'appartenir tout entier", c'est donc "maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs" ("Manifeste du surréalisme", p.322). Tel est également le cas pour Noël, sauf pour lui comme pour Dupin, le côté monstrueux du désir est beaucoup plus évident et beaucoup plus menaçant, parce qu'il s'agit d'un resserrement de pulsions contraires qui pourraient à chaque instant provoquer le déchirement de l'être. Ainsi, le sacré, sorte de condensation du désir, serait monstrueux pour Noël dans la mesure où "il est le résultat d'une hybridation entre la sexualité et l'imagination, entre la conscience de la mort et le désir de durer" ("Réplique à André Miguel", **Treize cases du je**, p.106).

38. "Second manifeste du surréalisme", **Oeuvres complètes**, t.1 (p.775-828), p.824.

39. "Situation lyrique du corps naturel", **Poèmes 1**, p.25.

40. On n'a qu'à lire **Extraits du corps** pour apprécier à quel point Noël refuse d'esthétiser le corps: la panique, l'étouffement, l'empalement, l'engluement des viscères, le crachat et la terreur du trou y figurent tous.

41. "La Question", **Le Lieu des signes**, p.194.

42. "Poésie et expérience", ibid., p.171.

43. "Accumuler des contraires, c'est la seule façon d'approcher de l'image -- du reflet de l'image de la réalité. Je dis que l'envers nie l'endroit, mais que l'envers plus l'endroit plus leur réciproque négation égalent l'unité. D'ailleurs la vie naît quand s'animent les contraires, mais l'on ne naît à la vraie vie que le jour où les contraires n'apparaissent plus contradictoires".
("Lettre à Renate et à Jean de S.", **Le Lieu des signes**, p.13-14).

44. "Le Chemin de ronde", **Le Lieu des signes**, p.102-3.

45. Dans "L'OEil et les mots" (**Le Lieu des signes**, p.73), le poète prétend que, se regardant regarder, il réunit en lui-même l'intérieur et l'extérieur, et que "l'écriture est l'expression de ce "je suis les deux" dans lequel se résume une telle coïncidence de ma pensée, de mon regard et de ma chair (de mon Je, de ma Conscience et de mon Moi) que tout le vieux dualisme vole en éclats".

46. Ici, on pense quand même à l'esthétique de Reverdy, à l'idée d'un "rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées", et des rapports "lointains et justes" qui les réuniraient pour former une troisième réalité (Voir Reverdy, **Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie**, Flammarion, Paris, 1975, p.73). Le doublement de Noël amènerait une synthèse propice à l'instauration d'une troisième réalité, effectuée dans un langage non discursif, un langage où "le rythme parlera", où, comme chez Reverdy, "l'image deviendra le mot de la nouvelle langue" ("Poésie et expérience", **Le Lieu des signes**, p.171).

47. **Bruits de langues**, Talus d'approche, Le Roeulx, Belgique, 1980.
L'Eté langue morte, Fata Morgana, Montpellier, 1982. Sans pagination.
La Chute des temps, Flammarion, Paris, 1983.

48. Voir le livre récent **Onze romans d'oeil**, P.O.L., Paris, 1988, p.90.

49. Pierre Dhainaut, **Bernard Noël**, Editions UBACS, Rennes, 1977.
Hervé Carn, **Bernard Noël**, Seghers, Paris, 1986.

50. "Je m'engage dans une aventure dont je sais au moins qu'elle me laissera de toute manière insatisfait", déclare-t-il (Dhainaut, p.12).

51. Carn, p.11.

52. Ibid., p.83.

53. Ibid., p.82

54. Dhainaut, p.67.

55. Voir par exemple son analyse du mot "qui" sans cesse réitéré dans **La Chute des temps:**

> Comment redonner toujours l'impression de cohérence d'un ensemble qui devrait garder son disparate? Par le travail du rythme bien sûr, mais aussi par une avancée en déséquilibre produite surtout par les enjambements, les rejets et les contre-rejets. Et le poème va au-devant de ce **qui** le menace et l'enserre pour en faire une de ses forces. Et le **qui** répété, agressivement exhibé, devient peu à peu le fanal du poème derrière lequel il se déroule.
> (Carn, p.50)

56.
il n'y a pas d'état pur
l'huile des morts
grésille sous le plâtre

et quand tombe le masque
c'est l'avenir
tétant l'obscur
(**La Moitié du geste**, Fata Morgana, Montpellier, 1982, p.29)

57. Michael Bishop parle d'une lettre qu'il a reçue de Noël, dans laquelle le poète affirme cette différence des deux compositions, "l'une grinçante, l'autre élégiaque..., **L'Eté langue morte** (étant) l'envers des **Bruits de langues**" (Voir "Bernard Noël", **The Contemporary Poetry**

of France, Rodopi, Amsterdam, 1985, p.111).

58. Ibid., p.114.

59. Voir "La Vie, l'écriture", entretien de Bernard Noël avec Jean-Marie Le Sidaner, **Europe**, no. 606, oct. 1979 (p.159-175), p.161.

60. "Je pense alors, ou quelqu'un me souffle, que c'est peut-être là un rébus", déclare Bonnefoy en méditant la problématique du nom, "comme on m'en proposait à résoudre quand j'étais un petit enfant: ce qui m'apportait tant de joie!"
(**Récits en rêve**, Mercure de France, Paris, 1987, p.184).

61. Voir par exemple la description, très dupinienne d'ailleurs, de l'exorcisme convulsif et chaotique que compose le rire déchaîné de la mort: "Rire de la mort à partir duquel images et mots s'éparpillent dans le vide, comme les fragments de matière chutant du cri des nébuleuses qui éclatent..." ("Le Chemin de ronde", **Le Lieu des signes**, p.101).

62. Telle est l'ambiguïté foncière du peu, du rien. "Rien n'est jamais dit/et toujours dire ce rien" déclare-t-il dans "Lettres verticales" (**Treize cases du je**, p.175) en signalant deux possibilités contraires: impuissance et courage, inanité et efficacité, abattement du sens et conversion du non-sens.

63. Voir "Le Chemin de ronde", **Le Lieu des signes**, p.110. Plus loin il réitère l'aspect contradictoire de son attitude envers l'écriture: "Je respecte trop l'écriture pour me dire écrivain. Mais je crache aussi dessus. Comprenne qui pourra cette immense vénération et cette formidable dérision" (ibid., p.126). Il est vrai que Bonnefoy aussi affirme la nécessité de "lever le fouet", d'"injurier le sens" (**Poèmes**, Gallimard, Paris, 1982, p.328) mais il peut agir contre la langue sans se mettre en cause, sans éprouver le besoin de miner ou de faire éclater fougueusement la cohésion foncière de sa propre entreprise.

64. "Le Chemin de ronde", **Le Lieu des signes**, p.119.

65. "Parti pris", **Le Journal à Royaumont**, no. 4/5, mai 1989, p.1-2.

66. Pour démontrer ce contraste, prenons par exemple "Contre-mort" qui parle du corps comme un "vieil engrenage", "le grand chantier de la défécation", et de la vision comme "le pas douloureux d'une vis arrachée"

(**Poèmes 1**, p.20-1), et comparons ces descriptions hideuses à celle, dématérialisée et valorisée d'un seul point de vue psychique dans **La Chute des temps** (p.23):

> le corps porte tellement de je
> l'un chasse l'autre et change la récolte
> [...]
> en moi dessous l'unique peau
> la succession est si légère

67. **Journal du regard**, P.O.L., Paris, 1988.

68. Voir les trois exemples suivants à titre d'exemple:

> La présence ne cesse de surgir et de se dérober par-delà ce qui la met en doute ou qui l'interroge: toujours elle fait remonter la tension chez celui que, par moments, elle comble, et par moments elle prive (p.77).

> Présence, c'est-à-dire intensité dans la manière d'occuper l'espace, de l'orienter, de faire sentir son volume. Et nous, dans ce volume, nous sommes mis en rapport avec quelque chose qui est le Lieu. Ou bien le repère vis-à-vis duquel avoir Lieu. (p.89).

> La présence dissout la forme qui la porte et la forme qui la perçoit: elle ne fait qu'un des deux. Elle abolit l'anecdote, la différence, le face-à-face et l'image (p.118).

69. **Onze romans d'oeil**, P.O.L., Paris, 1988. En ce qui concerne la signification du numéro onze, chiffre évident aussi dans la structure de **Bruits de langues** et de **La Chute des temps**, voir par exemple l'avis de Pierre Dhainaut:

> Dans la mystique des nombres, onze est tantôt "l'armoirie du péché", selon saint Augustin, puisqu'il excède dix, lequel représente la plénitude et la perfection; tantôt, comme chez Dante ou pour le Tao, le symbole de l'accomplissement, puisqu'il accorde le cinq du microcosme et le six du macrocosme. Ces renseignements rappellent le drame qui anime l'oeuvre entière, celui du nombre et du chaos, de la démesure et de la

> réalisation. Mais, on s'en doute, Bernard Noël n'est pas allé chercher hors de l'expérience un savoir qui l'organiserait. Ce chiffre, c'est en quelque sorte sa marque de fabrique, la signature secrète, les onze lettres de son prénom et de son nom invisibles et présents dans le corps du texte. (**Bernard Noël**, p.19).

70. **Fables pour ne pas**, Editions Unes, Le Muy, 1985.
La Rumeur de l'air, Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut, 1986.
Sur un pli du temps, Les Cahiers des Brisants, Mont-de-Marsan, 1988.

71. **Le Double Jeu du tu**, p.93.

72. Lettre à Jean Frémon, le 20 août 1973, **Le Double Jeu du tu**, p.24.

73. **Le Journal à Royaumont**, 4/5, mai 1989, p.2.

74. "La Vie, l'écriture", entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, **Europe**, no. 606, oct. 1979 (p.159-175), p.160.

75. Voir note 73.

76. Voir note 72.

77. Voir **De singes et de mouches**, Fata Morgana, Montpellier, 1983.

78. Voir **Les Mères**, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p.26. L'entre-deux nous intéressera également dans le cas de Guillevic.

79. Voir l'"En tête": "La verticalité de ce qui refuse de rester simplement couché dans le livre est analogue à la verticalité du vivant".

80. "L'Origine de la parole", **Récits en rêve**, p.202.

81. **Récits en rêve**, p.132.

82. Le rien, le vide, sont considérés ici comme une partie essentielle de ce que nous sommes, même comme source d'un éros qui nous allège en soutenant une conjonction joyeuse avec l'autre:

> [...] le rien où s'effacent les pas
> mange notre plomb

l'os s'aère
et voici l'Autre
le délégué du désir
qui danse (Chant 1)

83. et je m'avancerai
vers le centre de nous et
le centre fuira mon avancée
et la beauté se lèvera
belle de tout l'intervalle (Chant 3)

84. Il est vrai en même temps que, pour Noël, mourir à soi serait rejoindre l'amour dans la non-possession -- dans l'entre-deux du "je" et du "tu", et de ce qui leur manque --, car si l'amour est "extérieur", la mort du moi est ce qui permet à l'être de s'échapper pour rejoindre cet extérieur:

l'amour est extérieur à tout pouvoir
son corps n'est ni à toi ni à moi
il respire avec ce qui nous manque
il vit d'être toujours natif de son élan
(Chant 3, p.64)

85. **Les Mères**, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p.47-48.

IV

EUGÈNE GUILLEVIC

Depuis ses premiers textes, Eugène Guillevic ne cesse d'affirmer la pluralité vertigineuse d'un magma de phénomènes imbriqués ainsi que le chant que génère ce réseau des choses constamment prises entre la double tension de la fusion et de l'éclatement. La visée magistrale du poète, c'est de s'insérer au centre d'un immense emmêlement de contradictions et de correspondances en recueillant, dans les structures filiformes et aérées du texte, la sourde pulsation, confuse et ondoyante, qui anime et relie cette diversité prodigieuse de l'ensemble. C'est seulement en gouvernant cet ensemble, en l'organisant par le biais d'une discrète géométrie verbale, qu'il se croit capable de se mettre en communication "avec le meilleur moi-même, c'est-à-dire avec tout l'autre"[1].

L'aspect à la fois discordant et décousu de l'existence requiert pourtant une immense discipline de la part de celui qui s'efforce d'instaurer un "là où le centre/Par moi s'établit"[2]. Dans **Terraqué** (1942), son premier grand livre[3], Guillevic discerne tout ce qui relie l'être à la fécondité primordiale et cyclique de la terre, cette terre "chargée de nous" qui s'oppose à la vaine tentation de chercher un refuge ailleurs, "d'arriver quelque part où plus rien ne se crie" (p.124). Cependant, bien qu'il réfute toute aspiration vers un au-delà en s'ancrant dans l'irréfutable immanence de sa

condition, il n'arrive pas à embrasser sans réserve ses attaches multiples et viscérales avec cette substance irrémédiablement obscure et informe qui, l'ayant déterminé, risque à présent de le rappeler et de le mêler à un processus de décomposition irréversible. La menace de la déchéance et de la dissolution de l'être, indissociable de l'action de la terre, pèse en conséquence comme véritable hantise sur maintes images du livre: sous la chair de la femme "qu'il fait si bon toucher" se détache "un squelette égaré [...] que le sel appelle/En ses cavernes grises" (p.49) et, dans la forêt, le poète imagine "des milliers d'yeux jaunes", luisants et vulnérants, qui lui "réclament le sang" (p.37).

Les liens fonciers de l'être avec la terre revêtent ainsi un aspect macabre et funeste. Le poète parle d'une "fête/Où se rejoindre enfin" mais "dans l'horreur de l'humus et de la déperdition" (p.96), réunion qui, souhaitée depuis longtemps mais accordée dans des conditions atroces, se transforme cruellement en défaite et cauchemar. L'ironie et l'âpre antinomie de ces vers, la vision atrocement négatrice qu'ils présentent, soulignent la peur et la répulsion que ressent Guillevic devant la puissance contingente et disloquante de la matière. C'est cette haine de forces indifférentes et implacables qui amènera le poète à déployer, dans une écriture qui compulse le vide et tâtonne le silence, les forces réparatrices et unificatrices de sa propre volonté.

Gagner (1949)[4], le troisième recueil de Guillevic,

souligne dès son titre la nécessité d'agir -- de profiter de tout ce qui reste en jeu malgré la précarité de notre condition en élaborant les coordonnées multiples et précieuses d'un cheminement patient et pondéré vers l'autre. "Quand tu voudras nous nagerons/Jusque dans des paroles/Qui nous viendront des autres" prétend le poète dans "Dialogue" (p.59) et c'est la première partie de cette déclaration, ce "quand tu voudras" presque désinvolte, proférée comme invitation mais également comme condition de la communion anticipée, qui se révèle la base même du réseau d'interception délicatement construit au sein du texte. Le dernier poème du livre intitulé "Art poétique" décrit lui aussi une écriture fondée sur un acte de volition suprême mais, cette fois, c'est la volonté de l'autre, constamment insatisfaite, toujours à la recherche d'autres possibilités et issues, qui pourvoit le poète de l'appui qu'il désire:

> Je sais que tout a volonté, autour de moi,
> D'aller plus loin, de vivre plus,
> De mieux mourir aussi longtemps
> Qu'il faut mourir. (p.183)

Tout ce qui vit se manifeste comme force qui résiste à l'indifférence et à la pesante neutralité de la matière pour aspirer à un dépassement continuel de toute limite, de toute restriction. Selon cette perspective, l'existence demeure infiniment perfectible et c'est à chacun d'exercer sa propre influence afin d'atteindre le plus haut degré de vitalité possible. Le poète, qui prétend parler "pour tout ce qui est", s'évertue ainsi, par un effort soutenu de sa propre

volonté, à rejoindre cette multiplicité de voix rebelles et de mouvements tensionnels qui caractérise l'existence, et à la transformer en poussée victorieusement fraternelle qui embrasse et réunit les tendances les plus ambitieuses d'un ensemble foncièrement hétérogène.

"Nous construisons le monde/Qui nous le rendra bien" proclame Guillevic avec confiance dans **Terraqué** (p.110) et, en effet, pour lui, écrire, c'est édifier délicatement et méticuleusement -- se placer au centre et, à partir de cette position privilégiée, ramasser et rapporter la variété étonnante des choses pour créer "un condensé inépuisable"[5]. Loin de se complaire dans le rôle d'observateur passif, le poète agit sur tout ce qu'il perçoit dans le but d'effectuer les mutations nécessaires à la mesure d'organisation et de cohérence qu'il désire si ardemment instaurer sur le plan du réel. **Avec** (1966), **Paroi** (1970), **Inclus** (1973), **Du domaine** (1977), **Etier** (1979) et **Autres** (1980)[6] évoquent tous la notion de la coprésence, d'une multiplicité foisonnante et illimitée, mais soutiennent simultanément la possibilité de fonder des moyens d'orientation grâce au pouvoir invincible de la volonté et d'orchestrer ainsi d'une façon heureuse l'immensité intimidante de l'espace. "Horreur parfois/Des trois dimensions//S'il n'y avait les miennes/Pour les conjuguer" avoue le poète dans **Du domaine** (p.116) et dans **Trouées** (1981), dont le titre rejoint celui de **Creusement** (1987) en s'opposant à la matérialité résistante qu'évoque celui de **Paroi**, il

affirme pareillement cette volonté d'agencement et de structuration cohérents: le poème devient le "lieu géométrique/De la cohésion//Entre le nous/Et le magma" (p.118).

Ce désir d'imposer une structure et un sens aux masses informes et au grouillement confus qui déterminent en partie notre perception du monde, rappelle à bien des égards la tentative précédente de Pierre Reverdy de "réduire (le) réel à quelque chose de ductile, de souple que l'on puisse former, transformer et étreindre à sa guise"[7]. Pour Reverdy, l'émotion générée par le texte se définit surtout en termes esthétiques, provenant de la capacité du poète de s'emparer de l'expérience brute et de la réorganiser, de la re-harmoniser à son gré au sein du poème, cette bulle limpide qui, dans sa totalité soigneusement concertée et soumise à la seule volonté de son créateur, se libère des "asservissantes exigences de la nature"[8], reconstitue cette nature, l'humanise.

Reverdy parle de la bulle qui monte[9], Guillevic parle de la sphère où se situer "glorieux, mais fragile/Au centre des courbes"[10]. Reverdy considère l'art comme exutoire d'un "trop-plein de jouissances ou de souffrances"[11], Guillevic en offre une définition similaire en décrivant le poème comme "soupape", comme "déversement d'un trop-plein"[12]. Reverdy recherche dans l'image des rapports à la fois "lointains" et "justes"[13], Gullevic érige le "poème-noyau", le "poème-centre"

grâce à l'intervention d'une "expression synthétiquement juste"[14]. De part et d'autre, il y a la nécessité de fonder dans le poème la consubstantialité du moi et du monde, de rester "en vibration avec le monde"[15], d'organiser par le truchement du texte "une participation transcendante à la saveur incomparable de la vie"[16] (notons dans ce dernier exemple reverdien l'idée d'une apothéose qui n'implique aucune évasion paradisiaque hors du réel mais plutôt une sorte d'exaltation purement immanente qui relève d'une réciprocité entre l'intérieur du poète et tout ce qui lui est étranger, voire inacceptable avant son intégration et sa transformation dans le texte). Les deux opèrent ainsi dans le site osmotique du poème des rites d'exorcisme et d'acceptation, de réintégration et d'échange qui assurent un contact renouvelé, et à jamais renouvelable, avec le réel.

Est absente pourtant chez Reverdy cette capacité inexhaustible de Guillevic de célébrer dans une forme disséminée et lapidaire les éléments les plus simples de la vie de tous les jours, vie abondante, séduisante même dans ses manifestations les plus ténues ou fragiles. "La joie pourrait venir/D'un seul brin d'herbe,//Même de moins" affirme ce dernier dans **Trouées** (p.20), révélant le potentiel secret du minuscule qui fait écho à la fascination ressentie dans **Autres:** "Un brin d'herbe,/Après tout,//Ça fait assez superbe/Pour un grand rendez-vous" (p.136). Reverdy, à l'encontre de Guillevic qui discerne avec jubilation l'ampleur

ontologique et la majesté imperturbable de l'infime, guette dans le poème moins la révélation du réel que sa transmutation esthétique, moins la source de l'affliction qui le tenaille que son orchestration verbale. Il construit non une rencontre qui peut même avoir lieu dans le manque (dans **Requis**, Guillevic parle de "ce manque/Où j'ai creusé,//Puisé ma joie", p.157) mais, au contraire, "une clef de sortie"[17] qui veut réfuter tout manque, toute insuffisance existentielle. Il bâtit scrupuleusement un réseau de rythmes et de résonances, d'oppositions et d'accords, tissant des rapports sur tous les plans, transformant une réalité intransigeante, des sentiments confus et troublants, en un plaisir suprêmement esthétique, tous les matériaux langagiers étant soumis au besoin impérieux de ré-organiser et de s'approprier le réel par des moyens propres à l'art. Aller du "plan réel, lourdement quotidien, jusqu'au libre plan esthétique"[18], voilà sa visée, de sorte que, à lire **Ferraille** ou **Le Chant des morts** par exemple[19], on peut remarquer à la fois la profonde négativité thématique qui parcourt la quasi-totalité des textes et un ordre exquis, une maîtrise des éléments verbaux génératrice d'une valeur émotive qui permet un mouvement vers et au delà.

Pour Guillevic, par contre, la réconciliation du moi et du réel peut s'opérer sans que le poète ait à se hisser à ce "libre plan esthétique". Certes, l'intervention d'une structure est nécessaire, mais d'une structure progressivement affinée et affranchie de l'opulence trompeuse des images

(comme ses contemporains, Guillevic préconise une poétique de l'effacement, cherche à "laver les magnificences/[...] De leurs images" pour toucher à leur réalité[20], à capter par exemple le soleil couchant non comme image, mais dans sa fuite même[21]). Et là où Reverdy réfute un "réel, lourdement quotidien", Guillevic se voue allégrement à "l'épopée du quotidien"[22], veut aider l'autre à "vivre sa vie dans cette présence à soi et aux choses au cours des actes les plus quotidiens"[23]. N'existe plus le désir d'élévation, le besoin de la sublimation esthétique d'une condition qui demeure autrement insupportable, mais plutôt une alliance économe du verbe et de l'être dans l'humble recherche du niveau qui est le sien. "Sois/A ton niveau" ordonne le poète dans **Requis** (p.97) en demandant pardon à la fin du livre d'avoir "parlé parfois/Plus haut que lui" (p.186), et c'est cette exhortation, détachée de tout souhait de transmutation, esthétique ou autre, qui détermine la notion de justesse dans l'oeuvre de Guillevic, car s'accepter, s'approprier, se vivre en vivant l'autre, exigent une découverte sans transgression de la vérité, une imagination sans abus de la fabulation, une écriture sans fiction.

Dans son livre le plus récent, ce long poème qu'est **Art poétique** (1989)[24], Guillevic passe en revue tout ce qui se rapporte aux divers aspects d'une esthétique modelée sur une éthique de la justesse et de la générosité. Ce qui compte pour lui, ce n'est plus, comme dans le cas de Reverdy,

l'attrait de "deux réalités distantes", de leurs rapports "lointains et justes" saisis dans la formulation disciplinée de l'image[25], mais ce qui reste proche de l'être et silencieusement complice, étant pris dans le même réseau de différences et d'affinités coexistantes. "On crée [...] une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont **l'esprit seul** a saisi les rapports" proclame Reverdy[26], à la recherche du choc émotif provoqué par cette rencontre tensionnelle, par cette fusion métaphorique qui instaure un rapprochement immédiat, secret et cérébral, sans passer par les stratégies plus discriminantes de la comparaison. "Je procède par comparaison, non par métaphore" affirme par contre Guillevic[27], anxieux de soutenir l'unicité de chaque élément du réseau en même temps que l'unité de l'ensemble. "Une chose peut être comme une autre chose, elle n'est pas cette autre chose" ajoute-t-il comme explication de cette démarche restrictive, car si le poème devrait explorer les interférences d'un tout foncièrement hétérogène, ce caractère "inextricable" de "ce dans quoi tu vis://Un dédale, un mélange/De tout et de rien" (**Art poétique**, p.120), il devrait respecter tout autant l'inimitabilité du plus humble élément de cette vaste imbrication ontologique, "l'utopie/Dans le brin d'herbe" (ibid., p.46) qui ne se trouve pas ailleurs ou, du moins, pas de la même manière. Ainsi toute relation d'équivalence implique simultanément un jeu sur la différence,

différence ou distance qui n'a rien de fantastique ou de fantasmagorique et qui brise l'image, servant plutôt à illuminer les antinomies existentielles, génératrices de l'identité de soi et de l'autre, à travers lesquelles la communion peut quand même avoir lieu sur le plan de l'immanence.

La fin de **Art poétique** (p.179) souligne la nécessité d'un contact et d'un échange qui laissent intacte l'identité de chaque participant du réseau tout en permettant la certitude d'un co-cheminement enrichissant:

> Tu ne seras pas la rose,
> Elle ne sera pas toi,
>
> Mais entre vous il y a
> Ce qui vous est commun,
>
> Que vous savez vivre
> Et faire partager.

Quoiqu'il admette la joie d'une essence commune éminemment partageable, Guillevic souhaite dénoncer toute fausse assimilation de deux entités distinctes qui impliquerait une usurpation flagrante de l'individualité de chacune, d'où sa prédilection pour la comparaison qui assure toujours une double optique contrastive et la tension féconde, déjà remarquée dans le cas des autres poètes, d'un entre-deux. Ecrire serait pour Guillevic explorer cet entre-deux où la rencontre peut s'accomplir dans la différence, sans les substitutions et les transferts, potentiellement trompeurs, opérés par la métaphore au prix d'autres variations et divergences indéniables. Il a même l'impression que, s'il

s'arrêtait une fois pour de bon, il serait "un creux/Comme entre deux vagues" (ibid., p.35), un espace intermédiaire entre deux mouvements distincts et similaires, et qui assure leur liaison (le titre du livre **Etier** souligne pareillement cette notion de l'entre-deux, lieu de passage et de communication entre ce qui reste radicalement autre, et pourtant de la même substance: mer et salines, mobilité et fixité, fuite et stase).

En effet, toute l'oeuvre poétique de Guillevic constitue un perpétuel creusement de ce qui réunit et dissocie à la fois les choses. Dans **Requis**, le poète exige: "Entre ici/Et là,//Chiffrez-moi/L'écartement" (p.77). Son désir, c'est tout simplement de "servir d'entretoise/Entre quoi et quoi" (ibid., p.155), de mesurer la distance qui s'accuse lors de tout rapprochement analogique, distance constitutive de l'ampleur du réseau et garante de la profuse diversité de ses éléments. **Inclus** évoque la page comme un "espace interstitiel" (p.97) et l'écrivain comme "un entre tous" (p.154). **Creusement** parle explicitement de creuser "dans l'entre-deux", d'en ramener "quelque chose//D'utile" (p.163). Partout, donc, il y a ce même effort pour garder une perspective plurivalente, aussi éclatée qu'elle est mystérieusement harmonisée et vibrante, et manifestement régie par la saisie intuitive de ce qui, partageable mais non appropriable, se posant "entre", suscite un commerce libérateur avec l'autre sans infraction de l'identité ou de

la vérité particulière qu'on enclôt en soi.

Guillevic reconnaît les limites de l'intégration de l'autre à ce qu'on est en soi-même, d'où sa résistance aux équivalences et aux condensations de la métaphore qui tend à écarter la dissemblance, souvent par un processus d'abrégement qui efface la tension entre deux réalités différentes[28]. Lui veut toujours entretenir cette tension. "Nous ne sommes pas/Et nous sommes/Du même réseau" déclare-t-il dans **Motifs** (p.198) en voulant ériger la dialectique d'une multiplicité d'entités qui s'avèrent simultanément apparentées et distinctes. Selon lui, c'est à l'écriture de "trouver le code/Qui régirait nos rapports" (ibid., p.199). S'affirme de nouveau dans **Art poétique** cette même intention esthétique de structurer dans le poème l'irréductible discordance/correspondance des choses, et de s'insérer ontologiquement dans l'immense doute, mais aussi l'immense promesse, de leur entre-deux: "Avec la lune,/Avec la lande,//Jouer à: je suis,/Je ne suis pas/Ton miroir" (p.41). Se méfiant des pièges de toute pratique figurative, Guillevic prône, comme Bonnefoy, un constant démantèlement de l'image et de son excès par rapport au réel, et, comme Noël, recherche non une représentation ou une prétendue appropriation verbale de l'autre, mais plutôt une expérience directe et une dramatisation active de cet autre par le truchement du complexe osmotique, exigu et exact, qu'est le texte. Cependant, tandis que Noël s'acharne à

construire/combattre la résistance féroce d'un "contre" pour que le moi ou le corps puisse s'affirmer, Guillevic s'engage dans un jeu langagier à la fois contre et avec sans les âpres récriminations de ce dernier concernant la langue[29].

"Va contre lui/Chante avec lui" conseille le poète dans **Sphère** (1963) en se référant au "violor que joue le rien", à l'envahissement du vide (p.131-2), et on remarque l'antithèse contre-avec postulée comme condition de la relation fructueuse soi-l'autre. Même plus frappante est la conviction chez Guillevic que s'organiser "contre" impliquerait finalement un mouvement "avec", comme en témoigne l'extrait suivant de **Carnac** (1961):

> Contre le soleil
> Tu as voulu t'unir,
>
> Mais avec quoi,
> Sauf avec lui? (p.173)

Ailleurs, la préposition "contre" revêt un autre sens: celui non de l'adversité mais de la proximité, d'un contact intime qui est celui encore d'un "avec". Le désir de **Terraqué**, c'est de rapprocher l'autre dans l'intimité, d'"avoir tout contre soi" (p.109), de "se serrer plus fort contre l'autre" (p.125). De la même manière, **Sphère** évoque une présence féminine qui "contre toi se serre nue" (p.92). **Paroi** démontre en outre que ce qui sert d'antagonisme sert également de soutien, que s'il nous faut la paroi, c'est "pour chantonner contre elle/A l'occasion,//En s'appuyant sur elle' (p.202), déclaration qui affirme l'heureuse

inévitabilité d'une affiliation même dans l'opposition. Ainsi, à l'opposé de Noël, il y a moins combat cruel que jeu; à l'opposé de Reverdy situé "à l'intersection de deux plans au tranchant cruellement acéré, celui du rêve et celui de la réalité"[30], il y a moins un effort pour ressouder esthétiquement un premier déchirement viscéral qu'une tentative de vivre en confiance le plan immédiat, à la fois éclaté et concerté, du réel.

Il est évident que, dans son écriture, Guillevic veut sauvegarder la particularité indissoluble de chaque élément du réel tout en soulignant, par ces notions de l'entre-deux et d'une relation contre/avec à jamais réversible, la possibilité d'une jonction dans la différence. Cependant, s'il veut toujours respecter la différence, il ne refoule pas non plus le désir d'un continuel dépassement de ce qui entrave le vivant, de ce qui l'empêche de jouir de son propre potentiel, et il exige en conséquence un mouvement vers l'autre qui va sans cesse mettre en question les limites de l'identité mais sans rompre avec la plénitude essentielle de ce qu'on est en soi. "Si je n'écris pas ce matin,/Je n'en saurai pas davantage", avoue-t-il dans **Art poétique** (p.9), "je ne saurai rien/De ce que je peux être", et dans **Motifs** (p.197), il constate que cette découverte des possibilités de l'être dépend de l'interrogation de l'autre, que le besoin "de ce qui n'est pas moi" est simultanément celui "de me renseigner sur moi". C'est ici qu'on touche au cœur de la

poétique de Guillevic, une poétique qui refuse les aberrations de la métaphore en attribuant à la justesse de la comparaison une élucidation de soi grâce à la relation différentielle avec l'autre ("Je me renseigne/En me comparant à eux", insiste le poète dans **Motifs**, p.198), et qui va jusqu'à accueillir la différence comme triomphe et valeur de la relation établie (par exemple, dans **Art Poétique** (p.92-3) la structure anaphorique "Je ne suis pas [...]/Et je me sens [...]" constitue une véritable litanie de joie et d'identification dans la différence, car la première structure négative revêt plutôt un sens affirmatif, étant suivie de la conjonction "et" qui, abolissant toute optique conflictuelle, modifie sa valeur en présentant la suprématie d'une harmonie instinctivement ressentie entre deux entités, deux intégrités, radicalement distinctes). De plus, si la comparaison permet une extension libératrice de soi vers l'autre dans une relation de ressemblance, en même temps qu'un retour important vers soi dans la découverte de sa différence, elle comporte également la possibilité de faire "comme si", de pénétrer par un acte d'imagination dans le monde et la conscience de l'autre sans cesser de reconnaître sa propre vérité inimitable. Or, c'est justement ce "comme si", prolongement naturel de la comparaison, qui fonde la dramatisation de l'autre dans le texte en projetant une voix où se mêlent toutes les voix, et un centre autour duquel tout peut s'organiser et s'imbriquer, sans mensonge, sans trahison

du réel.

L'importance de cet acte de "faire comme si" s'exprime nettement dans le passage suivant de **Art poétique**, où on remarque à la fois une lucidité de nature tragique et la volonté, encore reverdienne, de ne pas tout simplement acquiescer à un état de privation apparemment irrémédiable[31]:

> [...] il n'y aura jamais,
> Au plein de tes jours,
>
> L'arrivée,
>
> La vraie,
> La définitive -
>
> Et pourtant
> Tu fais comme si. (p.163)

Il s'agit toujours de l'entre-deux dans la mesure où le poète désire élaborer une écriture en communion avec le réel et avec l'impossible -- poursuivre un élan en avant sans omettre les conditions qui régissent ou restreignent la portée de ses aspirations. Ce "comme si" instaure une relation avec l'idéal sans que le poète reste dupe de sa propre invention. Néanmoins, tout en se méfiant d'une pratique purement rhétorique de la poésie, Guillevic avoue que la tentative de construire quelque chose d'analogue à l'idéal au sein des limites du texte pourrait détenir, dans sa différence même par rapport à ce plan en vérité impraticable, une force propre à compenser les restrictions du réel. "On n'irait pas/Jusqu'à tenir/L'horizon dans ses mains,//Mais tout comme", déclare-t-il dans **Creusement** (p.38) et ce "tout comme" est valorisé pour son propre compte, suffisant en soi-

même à l'être malgré l'impossibilité de l'acte qui l'a motivé en premier lieu, triomphant encore une fois dans sa dissemblance qui signale une réadaptation nécessaire au plan du réel mais dans l'accomplissement, non l'échec.

Guillevic reconnaît la nécessité de ne jamais sous-estimer la puissance du "comme si" et de son immense ambivalence. "En toi cette force - /Comme si/Tu ne savais rien - //Et qui fait" déclare-t-il dans **Art poétique** (p.115), voulant mettre en contraste l'apparence et la réalité, désigner le paradoxe d'une ignorance active sans qu'on ne puisse nier ni le vide de ce "rien" ni le plein de "cette force [...] qui fait". Finalement le caractère ambivalent du "comme si" rejoint celui de l'apparence chez Guillevic -- l'apparence qui peut être vraie ("Méfiez-vous.//Les apparences/Peuvent être vraies", **Du domaine**, p.139), l'apparence démasquée qui ne changera peut-être rien en ce qui concerne la vérité ("S'il y a des masques/Et qu'ils tombent//Rien ne sera changé", **Trouées**, p.175), l'apparence qui est peut-être, après tout, la seule vérité dont nous disposons:

> Visage autre
> Encore
> Sur visage
>
> Encore et encore
> Visage sur visage.
>
> Et c'est sans fin?
> (**Requis**, p.123)

Ce qui gouverne cette multiplicité de visages, ce n'est

évidemment pas le mensonge mais le fait que, pour Guillevic, "tout/Est la même chose,//Tout/Est autre chose" (**Motifs**, p.178), infiniment divisé et divisible en dépit d'une cohérence globale. Tout se laisse mesurer et apprécier selon un réseau de différences et de similitudes qui portent non seulement sur la relation avec autrui mais aussi sur la relation interne et souvent dissidente avec soi-même ("Que de temps/A intriguer contre soi" proclame le poète dans **Requis**, p.38). Il s'ensuit que rien n'est tout à fait i olable ni imperturbablement uni, que les correspondances entre soi et l'autre sont nombreuses, voire inépuisables. Toute identification à l'autre, tout rapprochement intuitif, res' valable pourvu que la relation s'appuie simultanément sur la différence. Ainsi, le poète peut faire comme s'il est l'autre, parler pour l'autre, à condition qu'il admette qu'il n'est pas cet autre, que cet autre le dépasse et le rejoint à la fois. Toujours il visera "d'autres que lui//Plus ou moins/Comme lui" (**Trouées**, p.159), toujours il y aura un retour révélateur vers soi à travers la découverte progressive de l'autre.

C'est le poème, bien entendu, qui assure cette dramatisation de l'autre, dramatisation qui permet au poète de se peser en même temps dans sa différence. Ce dernier s'établit au centre mais opère par le biais des mots une constante extension de soi vers l'autre, le réseau verbal étant directement lié au réseau ontologique qu'il englobe,

détermine et organise. C'est cet effort de communion et de coordination, régi simultanément par le besoin de différenciation et de délimitation, qui engendre le véritable drame du texte et qui nous intéressera dans le cas des deux livres parus ensemble en 1987, **Motifs** et **Creusement**, dont nous analyserons en particulier les deux longs textes délibérément placés à la fin de chacun: "La Mer" et "Sauvage". Nous prendrons également en considération, après un examen concis des autres approches critiques de l'oeuvre de Guillevic, l'évolution poétique des trois grands livres qui précèdent ces derniers recueils - **Autres** (1980), **Trouées** (1981) et **Requis** (1983) - et qui composent tous, avec **Art poétique** en sus, une décennie de travail particulièrement diversifiée et fructueuse pour le poète.

L'oeuvre poétique de Guillevic a attiré une attention variée et abondante au cours des vingt dernières années. Si les livres consacrés à l'oeuvre ne sont pas nombreux (on en compte quatre: les deux études dans les éditions Seghers, celle de Pierre Daix, d'ailleurs assez limitée dans la mesure où elle fige un moment un peu trop particulier dans la vie du poète, et celle, corrective et plus à propos, de Jean Tortel; l'étude compréhensive et globale de Jean Dubacq; et finalement celle de Jean Pierrot qui trace le cheminement de l'oeuvre vers la sérénité), les articles, eux, fournissent dans leur multitude une diversité d'optique et d'approche

digne de l'humble majesté d'une écriture elle-même généreusement interrogative ("Plus nous découvrirons de territoire,/Plus nous aurons à en découvrir" déclare le poète dans **Paroi**, (p.195) et, dans **Vivre en poésie**, il prétend que le poème est justement cette "réponse qui interroge" (p.157))[32].

Il convient de noter à ce dernier égard les numéros spéciaux de **I Nouvelle Revue Française** (no. 293, mai 1977) et de **Sud**, qui a publié d'abord l'ensemble des communications présentées au colloque de Cerisy intitulé "Clancier, Guillevic, Tortel" (le colloque a eu lieu en 1979, le numéro a paru en 1983), puis un numéro hors série en 1987 portant uniquement sur le poète et intitulée "Guillevic: les chemins du poème" (présentant ce numéro, Serge Gaubert parle d'une "variété voulue et heureuse", d'" "outils" critiques très différents", des collaborateurs "partis de postulats ou de points de vue très opposés"[33]). Signalons également la collection d'essais critiques réunis sous le titre de **Lire Guillevic** (1983) et présentée de même par Serge Gaubert qui met encore l'accent sur la diversité des contributions. Il est question en effet de plusieurs noyaux critiques qui rassemblent des travaux d'une haute perspicacité en permettant une perspective plurivalente de l'oeuvre, témoignages irréductibles de l'attrait universel de cette poésie qui a non seulement "requis", mais récolté à profusion l'intérêt et la participation des autres: avec les poètes

tels que Michel Deguy, Georges-Emmanuel Clancier, Jean Tortel, Yves Broussard, Simon Brest, y figurent les apports distincts de Raymond Jean, de Jean Onimus, de Roger Munier, de Serge Gaubert, de Jean-Yves Debreuille, de Marie-Claire Bancquart (poète aussi), de Michael Bishop. Mentionnons également les contributions en dehors de ces collections: le chapitre de Jean-Pierre Richard, par exemple, dans son livre **Onze études sur la poésie moderne** (1964), celui de Michael Bishop dans **The Contemporary Poetry of France** (1985), celui de Jean-Marie Gleize dans **Poésie et figuration** (1983).

Quelle que soit l'optique offerte, tous ces écrits désignent l'évolution d'un ensemble désireux de réconcilier le poète avec le monde et, surtout peut-être, avec lui-même, double adhésion en l'absence de laquelle rien ne peut tenir. Jean-Pierre Le Dantec parle dans le cas de Guillevic de "cette longue marche accomplie vers lui-même", de cette tentative de venir au monde après être né contre lui[34]. Ce que Jean-Pierre Richard remarque dans son étude de 1963, c'est le besoin d'une "intervention contre les divers maux -- réclusion, inertie ou vanité furieuse, déséquilibre aride, inadéquation à soi -- qui définissent le statut d'objet"[35], intervention qui implique en même temps la nécessité de briser l'aliénation du moi dans un monde de l'objet "agressif et voratoire"[36]. Comme Richard, Jean Pierrot cherche à mettre en évidence "une véritable structure imaginaire profonde"[37] mais, écrivant une vingtaine d'années plus tard, les étapes

de l'oeuvre et sa transformation radicale se dessinent pour lui d'une façon magistrale: à l'opposé de Richard, lui peut soutenir comme témoin du progrès de cette poésie que chaque objet "a naturellement vocation à devenir un partenaire, un interlocuteur à part entière avec lequel se tissent des rapports nombreux, variés et féconds"[38]. Notant pendant les années soixante la reprise du "travail d'inventaire de soi et de guérison qu'avait interrompu l'expérience militante", Pierrot signale une prise de possession de soi qui génère un mouvement de dépassement vers "l'ensemble de la condition humaine" et accède finalement à "une dimension visiblement métaphysique et collective"[39]. C'est dans le cadre de cette dernière perspective, celle d'une dimension universelle où le moi n'a plus à se protéger ou à se défendre dans ses relations avec l'autre, que nous poursuivrons notre interrogation des livres les plus récents, livres manifestement axés sur une réappropriation de soi toujours plus poussée et paradoxale, à travers la saisie de la réalité disjointe, et pourtant constamment fusionnante, de l'autre.

Nous avons déjà évoqué l'importance ontologique de l'entre-deux et nous pourrions rattacher cette notion d'une distance ou différence, aussi tensionnelle que fécondatrice, à d'autres domaines relevés par la critique: l'"hiatus" entre le signifiant et le signifié dont parle Richard, silence qui compose le mot et qui nous fait entendre à son tour "le silence crié (l'agression-recul) de la réalité"[40];

l'acte, noté par Serge Gaubert chez Guillevic, de "s'écarter d'une partie de soi pour accéder à soi"[41], de faire que "le "je" se détache de l'incernable moi -- ce moi-même "hors mon pouvoir" (**Inclus**, p.18) -- pour devenir celui (ce "il") par qui tout se dessine et s'ordonne"[42] (tel sera d'ailleurs le cas dans "Sauvage"); cette construction, notée encore par Gaubert dans un autre article, d'un "hors-moi" qui permet au poète de "jouir de soi"[43]; l'idée élaborée par Jean-Marie Gleize d'un espace "où ne s'opère pas [...] la contagion-contamination des deux ordres (subjectif, objectif), mais plutôt un circulus d'échanges et de rencontres, une forte tension vers la rencontre"[44].

Nous avons souligné en outre l'entre-deux non usurpateur qu'est la comparaison, procédé que Michel Deguy associe, non seulement dans le cas particulier de Guillevic, au désir d'une "comparution" ou d'une coalescence délicate qui donne un monde, la "sphère" ("le poème, utopique, redistribue le proche et l'éloigné [on dit "rapprocher", citer à comparaître, "comparer"...], se procure les symboles de tout [ce] qu'il faut pour faire un monde..."[45]), mais qu'il médite longuement dans sa propre oeuvre comme fondement même de l'acte poétique. Cet acte, entre la "présence sempiternelle de l'origine" et la "coprésence symbolique des choses", saisit une équivalence uniquement dicible "sur le mode du **comme**"[46]. Nous verrons bien à quel point la conscience de la source, de la matrice primordiale omniprésente, régit chez

Guillevic la tension de l'entre-deux, le jeu de différence/similitude mis en oeuvre dans la comparaison, car, pour lui, si tout procède ontologiquement du même, tout est devenu autre dans le temps, encore qu'il reste les vestiges actifs, la certitude poético-affective, d'une multitude d'interférences et d'entrecroisements vitaux.

Se mesurer parmi, se saisir entre; atteindre à l'ubiquité du moi dans un acte de décentrement qui, néanmoins, avec les mots, avec la vérité différentielle des choses creusée à travers la vacance et la résonance des mots, redécouvre le centre ontologique autour duquel tout s'agrège et prend sens: voilà en grande partie la visée de Guillevic qui dépend de l'autre, de sa distance et de sa proximité repérées et coordonnées par le truchement d'une géométrie verbale, géométrie animée par l'osmose, qui devrait rendre palpable et éminemment appropriable l'immensité de l'espace-temps que nous vivons ensemble en dépit de nos écarts ("Avec des mots/Et leurs souvenirs,//Faire un noyau/Que l'on puisse, ou presque,/Tenir dans la main", s'exclame-t-il dans **Art poétique**, p.84). C'est dans cette direction, celle d'une profusion compacte, d'une différence indissoluble mais finalement non discordante, que nous poursuivrons notre analyse des livres récents de Guillevic et, en particulier, de **Motifs** et de **Creusement**, nous penchant à la fois sur le réseau du texte, économe, exigeant, et cet autre réseau, universel et unificateur, qu'il donne à voir dans une fluante

comparution des signes, de l'être et des choses.

Les quatre parties de **Autres** (1980), très différentes dans leur conception formelle (les titres se réfèrent en eux-mêmes à des genres ou à des cadres littéraires distincts: "contes", "nouvelles", "bergeries", "dialogues", "dit"), se rejoignent dans la mesure où elles explorent les relations entre le merveilleux et le réel, s'insérant dans le mystère de l'entre-deux, dans un monde d'hypothèse et de suggestion animé par le mouvement irrésistible vers l'autre. Ainsi, "Bergeries" (p.41-95) s'organise autour de la structure "Suppose//Que...//Et que je te demande...", structure constamment reprise qui opère la conjonction entre de nombreuses situations tramées avec délectation dans l'imagination et la nécessité, face à ces situations, d'un recours immédiat à l'autre comme présence qui accueille ("de m'appeler", "de m'étreindre", "de me garder à toi"), qui intervient ("de lui faire accepter", "de lui annoncer, toi", "de lui dire que...", "de les faire se battre") et qui sauve ("de m'apprendre à la voir", "de me donner la force", "de m'aider à trouver"). "Dialogues", la section suivante (p.97-131), se compose d'une pluralité d'échanges disjoints, questions et repartie réduites au minimum entre deux interlocuteurs dont les voix sondent la portée insoupçonnée des mots qu'elles profèrent, mots qui circulent sans cesse dans le discours quotidien mais dont l'étrangeté, l'énigme,

telles à la fois la force et l'indétermination du pronom "ça" (dans le texte, la valeur démonstrative de "ça", employé maintes fois, contraste avec le caractère vague et insaisissable des réalités, d'ailleurs opposées, que ce mot recouvre: "Ça creuse vers toi", "Ça te fatigue", "Ça provoque", "Ça va sans moi", "Ça dépend [...]/De nous"), éclatent dans ces ébauches succinctes vite redonnées au blanc, situées dans l'entre-deux d'un je-tu, d'une parole où afflue le silence. "Entre les deux?" demande l'un; "ce qui compte", réplique l'autre (p.108); et de même que dans "Bergeries" tout dépend, avec l'autre, d'un acte de supposition unificateur, de l'acte de faire comme si, "Dialogues" interroge la puissance osmotique d'un espace intermédiaire en lançant le véritable pont qu'est le "comme", pont qui assure un rapprochement de l'autre sans abdication ou même abnégation de soi-même: entre "moi" et "comme toi" il y a une équivalence verbale directe (p.120) tandis que "moi" et "toi" restent ontologiquement distincts; à la recherche d'un "nous"[47], ces interlocuteurs se découvrent par le biais d'une parole qui continue, en les réunissant, à marquer leurs différences.

Guillevic parvient à combiner dans ce livre une activité, une perception qui s'investissent du fantastique (par exemple, dans "Bergeries", ce "rocher/Qui frappe à notre porte" (p.60), cette horloge qui "s'arrête/En éclatant de rire" (p.67), ces toits qui "s'ouvrent sous nos yeux" (p.89))

et des structures précises, scrupuleusement observées, qui combattent tout excès de la fabulation en nécessitant, au sein d'un cadre restreint, la maîtrise de l'élan imaginatif qui sous-tend la gestation du texte ("Bergeries" se limite à la reproduction d'une seule structure, "Dialogues" consiste en unités compactes de quatre vers, unités régies par l'ellipse et la parataxe). Le titre du livre signale d'emblée une pluralité riche et inépuisable qui attire et fascine l'être, nourrissant le rêve, aiguisant le désir, éveillant la soif d'un épanchement hors de soi. "Il ne se privait de rien,/Ne programmait pas ses rêves" prétend le poète dans "Contes et nouvelles" (p.20) en désignant les figures de l'autre, mythiques et historiques, antithétiques même ("Sardanapale", "Jésus", "Pierre le Grand", "Satan"), qui excitent cette activité onirique et provoquent un jeu de transfert et d'identification à l'intérieur de la conscience. Pourtant l'extravagance et les dimensions quasiment mythomanes de ce choix contrastent plus loin avec des "rêves de pauvreté", des "oubliettes", qui captivent autant l'attention de ce "il" avide de pénétrer tous les aspects du réel, de "laver les magnificences [...]/De leurs images" (ibid., p.37) et de saisir, en lui-même, sans abus, sans fabrication, la vérité, complètement désaffublée, de l'autre (dans **Trouées** aussi, le poète parle de "m'arracher//A ce que j'invente/Autour de toi", visant la présence immédiate d'un "tu" féminin et non son image, p.20).

Dans ce livre, l'autre se révèle donc en premier lieu non comme cristallisation fantasmatique du désir ourdie à l'intérieur de la conscience fabulante mais comme totalité charnelle, tangible, située en dehors du moi et du mensonge du mythe. Dans "Bergeries", c'est le lit qui réunit le "je" et le "tu" en "nous", c'est l'humble lit qui "nous ramène/A nos trois dimensions" (p.91) car ce site de communion passionnée brise l'illusion de l'image au profit d'une jouissance physique qui revalorise le corps, le périssable, et réconcilie la conscience avec le plan de la finitude, avec la perspective réduite de ces "trois dimensions" d'où procèdent la condition de l'être et la possibilité du "nous". Avec l'autre, il n'y a pas d'élan vers les mirages d'un au-delà mais l'expansion joyeuse d'un ici intimement vécu, devenu soudain comblant et vibrant. En conséquence, restant tout premièrement fidèle à la réalité corporelle du "tu", le "je" opte pour le lit comme "aire de départ" (p.91) et réfute, à la fin du poème, la tentation que représente l'"ange", la tentation, comme dirait Bonnefoy, de l'excarnation, c'est-à-dire d'un exil hors de ce monde dans le domaine immuable et cérébral des images:

> Suppose
>
> Qu'un ange rencontré
> Nous offre un paradis
>
> Et que je te demande
> Que nous nous écartions
>
> Et le laissions tout seul
> Raconter son velours. (p.95)

L'ange et son paradis sont implicitement reniés par le couple qui s'affirme dans sa vulnérabilité. Est également réfutée la douceur trompeuse d'une parole devenue "velours", capitulation honteuse devant l'image et délaissement traître de ce que nous sommes. Ce qui prime finalement, c'est l'union corporelle et spirituelle du "nous" raccordé, dans l'aveu du temporel et du mortel, à l'intensité immédiate d'un devenir partagé. Or, afin d'assurer ce devenir, de le guider, il y a le poème, construit non pour amortir ou supprimer le choc du réel mais pour l'accueillir, le convertir au sein du texte en force autant directrice que dirigeable.

Si **Autres** finit par mettre en valeur dans sa dernière section, "Dit du pérégrin", l'importance du voyage et de l'errance comme moyen d'atteindre à la vérité de l'autre, errance problématique où le poète doit "patauger//Dans une espèce de boue/Pétrie avec ses cris" (p.148), **Trouées** (1981), dès la promesse de son premier poème qui s'appelle "Déjà", démontre le progrès de ce cheminement à travers l'opacité du monde et des mots. "C'est entendu:/On n'arrivera pas" déclare Guillevic dans "Dit du pérégrin" (p.139) et pourtant, voulant accepter le non-aboutissement de ses projets, il n'arrive pas à étouffer l'angoisse d'une activité apparemment inutile qui continue encore, qui use l'esprit sans rien apporter, sans permettre ni pause ni repos. "Fut vécue/L'impossible attente" prétend-il par contre dans "Déjà"

(p.10) et le poème désigne cette fois le chemin qui "n'est pas impossible" (p.12), chemin soulevé par "le ciel[...]/Prometteur" (p.10), par "la lumière//En voie/De s'incarner" (p.9), par un futur qui se laisse saisir dans le présent grâce à de nombreux présages et pressentiments ("A toi/Qui pas encore n'existes,//J'ai tout confié" révèle le poète (p.11), se plaçant dans l'entre-deux fécond qui sépare ce "pas encore" et le "déjà" du titre).

Autres tend ainsi le relais à **Trouées** dans la mesure où ses hypothèses et ses suppositions diversement spéculatives préparent la percée décisive de ce dernier, percée évoquée dans toute sa multiplicité dès le titre et rattachée à la vitalité jaillissante de ces "cris", ces "rires" et ces "montées" irrépressibles regroupés dans les différentes sections du livre. De plus, à l'encontre de **Autres** qui, dans sa dernière partie, semble repousser l'activité ludique des sections précédentes pour souligner la voie hasardeuse du poète-pérégrin (seul, le pérégrin se voit "obligé de marcher/Sur une passerelle//Sans rampe/Et qui tanguait" (p.138), condamné à toujours affronter un "sol//De mare ou de lise" (p.139)), **Trouées** met l'accent sur un paysage qui accueille le poète (notons les titres "Comparutions" et "Familiers"), qui se prépare en avance pour son arrivée (Guillevic parle "du sentier/Qui bien avant que tu n'arrives/Criait tes pas", p.35), et qui permet la victoire du centre ("C'est partout le centre -/Et j'y suis", p.112).

Cette transformation topographique semble correspondre dans **Trouées** à une nouvelle prise de conscience de soi qui implique à la fois l'acceptation et le pardon. Si le pérégrin dans **Autres** traverse une région nocturne et informe, ayant peur de s'engluer et de s'enliser dans un terrain marécageux, c'est que le décor extérieur de cette aventure relève de l'état intérieur du protagoniste, être qui se considère "pestiféré" (p.142), maudit, condamné à "être expulsé/Comme la graine du genêt" (p.146). Solitaire, il n'arrive pas à s'aimer; exclu, il n'ose pas compter sur ce qu'il est en lui-même, et cette crainte de l'engloutissement représente en effet, à un niveau plus profond, la crainte du châtiment, de la disparition du moi coupable qui demeure indigne et injustifié (dans ses entretiens avec Raymond Jean, Guillevic parle de sa mère comme "une mère bourreau, castratrice" qui a miné l'estime que l'enfant pouvait avoir pour lui-même, et d'un long combat pour se réaffirmer contre l'influence de cette autorité négatrice[48]). A cet égard, le dernier poème de **Trouées**, "Vitrail", sert de réponse à "Dit du pérégrin" et ces deux textes placés en position finale demeurent en grande partie antithétiques.

Si "Magnificat", le pénultième texte de **Trouées**, fête l'union avec l'autre, "Vitrail" se penche uniquement sur la réconciliation avec soi. A l'opposé du pérégrin qui se réfugie dans "les recoins/Où ne passent/Que les chiens et les mouches" (p.154), le "il" de "Vitrail" se trouve

"enchâssé/Dans une lumière/Qui se colle à lui" (p.141), figure qui n'est plus marginale mais centrale, transparente, resplendissante, le "vitrail" même du titre puisque tout peut passer par lui maintenant. Le pérégrin s'enfonce dans un terrain gluant et lourdement matériel qui empêche son progrès, et ressent sur lui l'oppression de "souffles [...] chauds et poisseux" (p.140). L'être de "Vitrail" "ne cherche pas/A laisser d'empreinte" (p.158), refuse de succomber à l'opacité étouffante du non-être que représente la matière dévoreuse et, restant fidèle au titre du livre, "ouvre" (ibid.). Il n'est plus question d'un cheminement dans le noir à travers pièges et obstacles mais d'une joyeuse ubiquité de la subjectivité qui irradie d'un centre victorieusement rétabli. "Il savait://S'il ne s'aimait pas,/Rien ne l'aimerait" déclare le poète (p.131) et c'est cette résurrection de la relation avec soi, cette possibilité de jouir de soi sans honte ou malaise qui assure l'expansion exubérante de la conscience transformée en site de réception et de réjouissance universelle. Pour Guillevic, se pardonner, c'est s'ouvrir d'abord dans la rencontre de soi[49], puis dans la rencontre de l'autre que ce premier geste permet, double percée ou trouée qui amène un mouvement miraculeusement totalisant et des "moments//Où un corps/Vaut tous les corps" (p.137). Ainsi on passe de celui qui, se méprisant, a "toujours/Plus ou moins mal" (**Autres**, p.141) à celui qui, rentrant sans honte en possession de ce qu'il est,

"tâche de s'amnistier/Des erreurs des autres" (**Trouées**, p.142), retrouve la force non seulement de s'absoudre mais de porter les fruits de cette absolution au delà de soi pour que toute une collectivité puisse en bénéficier.

Découverte de l'autre par le biais de l'imagination patiemment questionnée et mise en garde quant aux abus d'une surcharge fabulante, découverte de soi dans l'aveu franc, l'aveu déculpabilisé, de ce qu'on est et dans l'acte de s'accorder sa propre estime: voilà le progrès de base effectué dans **Autres** et **Trouées**, livres dans lesquels le poète accède à l'autre comme corps, non comme chimère ("Reste ce corps de femme/A l'aise dans un lit" implore-t-il dans "Magnificat" (p.124), signalant la simplicité de cette forme sereine et palpable qui prévaut infiniment sur les prestiges captieux de l'image), se rend maître de lui-même en consentant non seulement à l'ombre mais à la lumière qu'il porte (le "il" de "Vitrail" se considère à la fois comme "assez maudit/Pour aller en paix" (p.150), "assez innocent/Pour se sentir//Coupable/En tout" (p.159), se partageant entre deux zones communicantes en quoi consiste sa propre humanité, sa fermeté/faiblesse, sa diligence/délinquance) et, prononçant le triomphe du "nous" généré à partir de cette double conquête ontologique, dépasse le particulier, l'individuel pour atteindre, dans un mouvement de fusion généreux, jusqu'aux dimensions de l'universel.

La pénétration de l'autre, dans l'autre, devient pénétration du monde. Le "halètement" du couple devient celui des "marées", du "soleil", de la "nuit" ("Magnificat", p.123). S'ouvrant l'un à l'autre, les amants font en même temps la découverte du monde autour d'eux qui exige autant de tendresse et d'affection:

> Ce que nous approchons,
> Que nous touchons,
>
> Nous montre encore
> Un au-delà
>
> A traverser,
> A caresser. (ibid., p.118)

L'"au-delà" ne se dessine point comme domaine nébuleux qui s'écarte de l'ici-maintenant mais plutôt comme extension tangible du réel où s'ancre le "nous". Il n'y a pas d'évasion hors du réel mais une expansion élucidante de la conscience du couple qui revêt les dimensions du monde. Centre, le couple devient simultanément source lumineuse qui transperce la face opaque des choses et, ce faisant, se rend compte d'un monde en quête de leur appui, de leur bénédiction -- d'un monde qui les requiert.

Requis (1983), composé d'un seul texte fragmentaire, développe justement cette nécessité d'agir comme "mandataire" (p.116) de l'autre, d'établir une voie de communication entre le centre où trône le moi enfin aimé et absous, et la périphérie où règnent encore des formes inexplorées et indifférenciées. L'interrogation du poète atteint un statut métaphysique qu'on ne perçoit pas dans les livres précédents

car il s'agit d'embrasser avec ferveur tous les aspects de l'existence, de chercher "dans le cache-cache/Que se joue l'univers" (p.56) en recueillant dans l'écriture à la fois ce qui reste proche de soi (le poète désire "naviguer/Dans son propre corps,//Tout voir/De près", p.88) et ce qui, vague et lointain, échappe à la compréhension (employant le même verbe, Guillevic parle plus loin de "naviguer/Entre deux rives de silence" (p.180), de faire pénétrer les mots dans l'indicible). Cependant, quelle que soit la distance de l'entre-deux tâtonnée et parcourue dans le texte, quelle que soit l'étendue de l'"écartement" (p.77) repérée dans l'agencement des coordonnées verbales, subsiste toujours la notion d'une totalité compacte et cohérente dans laquelle s'intègrent les relations innombrables d'éléments apparentés et antinomiques.

"Toujours des: et puis,/Jusqu'à l'épuisement" (p.77) prétend le poète en notant dans l'écriture un mouvement d'extension et d'inclusion qui, apparemment, n'a pas de fin, mouvement engendré par l'attrait centrifuge de l'autre et qui apporte le vertige d'une exp. nsion hors du centre qui tend à l'éclatement (pour Guillevic, le texte procéderait de cette même tension latente, d'"un point/Qui constamment//Mena(ce)/D'éclater//Sur la page", p.76). Par contre, il y a en même temps une tentative de rappeler que tout se réduit finalement à la densité inattaquable du point, à l'harmonie de la sphère au centre de laquelle domine la

conscience poétique. "Tout l'univers/Pour aboutir au point?" (p.71) demande le poète mais cette question exprime moins le découragement que l'émerveillement, car elle désigne la victoire d'un appui -- du centre qui se met éternellement en évidence malgré l'immensité de l'espace environnant et le grouillement confus des choses innommables qui l'animent.

C'est précisément cette intuition d'une stabilité centrale qui permet au poète de répondre à l'appel de l'autre, de devenir "requis" sans abdication de sa propre liberté, et de s'aventurer dans l'énigme des marges en sachant qu'il y aura toujours ce centre où se ressaisir. "Epuise ton lot/A toi//Jusqu'au virage//Dans le plus jamais blanc/Ni coloré de rien" (p.103) s'exclame le poète avec une vigueur effrontée, désirant rompre avec toute idée de limite ou de restriction dans un élan effréné qui paraît quasiment auto-destructeur. Toutefois, cette ambition téméraire, effort en même temps pour viser un là "où tu es requis" (p.10), repose sur la certitude d'un centre indéfectible et incontestable, centre qui, une fois établi et consolidé, encourage une "puissance de projection" (p.173) et le besoin de dépasser le moi ("Je me possède trop/Pour n'avoir pas besoin/D'autre chose que de moi" (p.179) avoue Guillevic).

Motifs (1987) et **Creusement** (1987), parus ensemble, témoignent de ce double projet de projection (le passage hors de soi vers le monde de l'autre) et d'introspection (le retour vers soi et vers ses propres origines). "Ce "moi"

qui, dans **Motifs**, jouit de soi en s'occupant de l'autre (en l'occupant) retrouve dans **Creusement** sa propre histoire ou sa légende", note Serge Gaubert[50], et cette dichotomie, qui n'en est pas une en réalité (quelle que soit l'optique ou la voix adoptée initialement, l'exploration de l'autre ramène toujours vers soi et l'interrogation de soi porte toujours sur l'autre) compose l'axe dialectique d'une poésie qui passe sans cesse du particulier à l'universel et, grâce au filament médiateur du texte, raccorde, dans une réciprocité globalisante, centre et marges. C'est à une étude plus détaillée de ces deux livres que nous passerons maintenant, en privilégiant le dernier texte de chacun comme objet de l'analyse. Recueils d'une réflexion poétique qui a mûri en poursuivant la vérité expansive du jeu (fabulation, dramatisation, supposition) autant que la discipline d'une savante justesse (démantèlement du mythe et de l'image, rigueur du cadre structural), ils témoignent d'une entreprise qui, multipliant les points de focalisation, désignant une étonnante diversité de perspectives, parvient toujours à construire une totalité qui tient, qui soutient, et qui nous fait tenir, dans la révélation de ce que nous sommes, avec, et grâce à, l'autre qui nous appelle.

MOTIFS ET "LA MER"

Motifs revêt comme titre plusieurs significations. Les choses, dans leur riche multiplicité, deviennent motifs ou mobiles d'une écriture qui aspire à percer leur substance, leur essence, à poursuivre une interrogation pour elles et avec elles, d'où l'emploi insistant de la première personne. Tout simplement, elles fournissent au poète des raisons d'agir; elles le requièrent. Cependant, tandis que **Requis** suggère l'urgence d'un devoir, d'une obligation à laquelle il faudrait faire honneur, **Motifs** désigne moins le poids d'une exigence que la joie d'une réponse pulsicnnelle provoquée par un monde qui enchante et séduit l'être. Dans **Requis** le poète médite son rôle, interroge avec insistance tous les aspects de ce rôle. Dans **Motifs** il assume avec entrain les tâches auxquelles il s'est destiné et s'efface allégrement dans l'exécution scrupuleuse de sa mission qui, loin de le contraindre, lui permet de s'épanouir en jouissant de l'autre.

Requis évoque le poète comme "voyeur", comme quelqu'un qui cherche à pénétrer "le cache-cache/Que se joue l'univers" (p.56) mais qui s'attribue également le droit d'imposer un ordre à ces jeux incertains, d'"avaler l'alentour/Et ses alentours" (p.57) en créant un centre qui les résume tous. En parfait accord avec ce désir impérieux d'ordre, il y a aussi la notion de "motifs" en tant que thèmes réitérés,

éléments habilement repris dans la trame de l'ensemble pour établir une abondance de relations comparatives et antithétiques au sein d'une unité globale. Situer les choses sans les fixer, sans les figer, les repérer dans toute leur complexité, reconnaître leurs multiples attaches réciproques et une cohésion centrale infiniment fragile: voilà un des buts principaux de Guillevic, tâche difficile mais nécessaire devant la menace omniprésente de ces "jours de tourbillon" dont il parle dans **Creusement** (p.26). "Ça grouille en moi/Et je ne connais que quelques noms" déclare-t-il dans **Motifs** en s'identifiant à la rivière (p.70), mais dans **Creusement** il affirme la possibilité d'"organiser/Son ignorance" (p.161), de saisir par le biais de l'écriture, et de ressentir avec certitude, l'harmonie ou le chant de ce grouillement universel des êtres et des choses.

Motifs révèle une continuelle juxtaposition d'entités différentes, procédé autant synthétisant que différenciateur qui trouve son apothéose dans ce long texte final qu'est "La Mer". Les sujets des trois permiers textes - les menhirs, le clocher, le puits - se complètent de par leur verticalité mais s'opposent en même temps à cause du degré variant de cette caractéristique commune. Tandis que les menhirs restent immuables, les autres incarnent deux tendances opposées: le clocher qui "enfonce (sa) pointe/Dans les nuages/Ou dans le bleu" (p.18) ne connaît pas les pulsions du puits qui voudrait "descendre plus bas", "traverser la terre" (p.25). A cette

première verticalité va succéder l'horizontale du canal (dont l'eau aspire pourtant à la verticale, p.33), de la rivière (qui avoue ne rien comprendre de la verticale, p.71), du lac (qui rêve malgré lui de "ces grandes roches, ces escarpements,/Ces à-pic, ce vertige", p.107), des salines (plates, incarnant "la méditation/Vers la disparition", p.127).

Il y a également une opposition élaborée entre la mobilité et la stagnation. Le canal est perçu comme "un enfant mort-né/Du fleuve d'à côté" bien qu'il ressemble parfois "à l'abcès/Qui veut éclater" (p.33). Il souligne cette tension constante qui se retrouve dans toute l'oeuvre de Guillevic entre le statique, le composé, et le désir de désagrégation, de dispersion qui ferait éclater simultanément toute limitation spatio-temporelle. Par contre, la rivière n'a qu'à "(se) laisser aller,//Chatouillée/Par-ci par-là" (p.67); elle "aide à tourner/Des roues/Qui (l')éclaboussent" (p.72), participant activement ainsi à son propre éclatement.

Pourtant, dans certains autres textes, plutôt qu'une opposition ou une juxtaposition nettement structurée et repérable, on remarque l'enchevêtrement d'éléments opposés, le resserrement de contraires qui crée un système d'imbrication complexe, un noeud paradoxal d'où peut surgir la vérité des choses, leur présence, leur identité. Pour Guillevic l'échange et le partage se montrent les seuls rapports véritablement authentiques: "chaque chose/

S'enrichit/Du secours des autres" (p.65) déclare-t-il; toute chose "tend/Vers les autres visages,/Si bien//Que toutes ces ondes/Font un courant" (p.62).

Le pronom "tu" dans le poème "Le Courant", comme beaucoup des pronoms chez Guillevic, ne peut pas être identifié à une entité fixe -- il semble plutôt se référer à n'importe quel élément vivant par lequel passe nécessairement le courant en question. Ce "tu" se meut sans cesse entre des pôles fortement opposés et pourtant, puisant son identité dans la différence, laisse pressentir une unité irréfutablement souveraine, ce grouillement du "sans nombre//Qui se réunit/Pour n'être qu'un" (p.63). "Bien des choses/A la fois te traversent/Et demeurent en toi,//S'en vont avec le courant/Tout en restant/Dans ton dedans", affirme le poète (p.62). Le "tu" incarne à la fois les qualités du canal et de la rivière, étant "un lieu de passage,/Filtre et canal" (p.64), et, connaissant cette opposition, en vit.

De la même façon, la sève doit sa vitalité aux contradictions qu'elle ressent comme désir et qui deviennent sa loi: elle a besoin "de donner forme//Et de détruire/Les formes" (p.45), elle essaie de "défaire/Les centres//Qu'elle cherche à faire/Dans tout ce qu'elle nourrit" (p.43) et, étant la vie même, elle résiste à toute définition réductrice puisqu'"elle, ni personne,/Ne sait de quoi elle est faite" (p.46). La question de l'identité sous-tend partout cet amas riche de contradictions et d'oppositions que devient le texte.

On n'est uni que dans sa différence, on n'est soi que dans l'autre et, finalement, tout effort pour formuler des distinctions qui seraient nettement attribuables à une entité qu'on voudrait fixer une fois pour toutes, se montre inévitablement voué à l'échec.

Rien de plus problématique à cet égard, rien de plus déconcertant pour le poète que l'énormité tourbillonnante et fougueuse de la mer. Dans ce dernier texte (p.135-213), tous les conflits, toutes les contradictions énoncés précédemment s'affirment de nouveau. Il est question d'une entité qui, malgré son volume et sa pesanteur énorme, opère une sorte de continuel va-et-vient aérien dans "cette eau/Qui s'en va en vapeur/Qui (lui) revient en pluie" (p.139) et qui, personnifiée en "je", exprime le désir de rompre avec sa masse, de "remonter les fleuves", de "nager dans l'air" (p.144). Ce "je" s'avère à la fois uni, identifiable ("C'est indiscutable:/Je suis la mer", p.138) et fractionné, presque indéchiffrable ("Je me tends,/Oui, je me tends//Et je ne sais pas vers quoi", p.154). Il s'agit d'un "je" qui veut "qu'on me laisse libre/D'être moi-même, en train//De devenir/Ce que je suis" (p.171) mais également d'une entité, pétrie de tensions et d'antagonismes, qui se pose la question: "Pourquoi/N'entrerais-je pas/En dissidence/Avec moi-même?" (p.146).

C'est par le biais des mots que Guillevic affronte et affectionne l'agitation forcenée de cette masse foncièrement

inhospitalière. "Mer au bord du néant,/Qui se mêle au néant" déclare-t-il au début de **Carnac** (p.143) en exprimant le vertige des forces inapaisables qui animent cette matière chaotique, mais, plus loin, il parle de "(l')épouser quand même/En traversant les mots" (p.158), d'établir entre lui et cette puissance ravageuse la structure conciliatrice du poème qui dirige la compréhension et élucide le réseau connexe du réel où situer en harmonie à la fois soi et l'autre. **Motifs** réalise en général le triomphe de cette mise en relation désaliénante en promouvant, par le truchement des mots, une saisie moins conceptuelle que charnelle, un contact moins cérébral que passionnel. "C'est qu'on n'y comprend guère/A seulement te regarder.//Il faudrait être ton amant" prétend Guillevic en s'adressant à la mer dans **Carnac** (p.194) et **Motifs** incarne cette tentative amoureuse de répondre, non seulement dans le cas de "La Mer", aux désirs inexprimables (mais, par là, inextinguibles) de l'autre: le poète donne la parole à ce qui n'a pas de voix, fait éclater le sceau d'un silence qui pèse, et permet à chaque présence ainsi verbalisée d'atteindre à une nouvelle conscience de soi (la forêt éprouve "la satisfaction/De se savoir" (p.85), le lac attend "les moments où j'ai/La pleine conscience/De ce que je suis" (p.107), l'aurore va "comme on va/A sa vérité" (p.124)), épanouissement qui incorpore nécessairement une communion approfondie avec l'autre (le "je" de "La Mer" éprouve un "besoin qui me point/De ce qui n'est pas moi,/Que je rêve de

caresser" et reconnaît en même temps que ce besoin, "c'est aussi/De me renseigner sur moi" (p.197), et le lac se proclame paradoxalement "ce moi-même/Auquel rien n'échappe" (p.110), entité consciente à la fois de son unicité et de l'intégration de l'autre dans sa propre totalité).

Dans **Motifs**, le "je" des divers textes représente ainsi une voix qui s'interroge attentivement tout en interrogeant les autres. Le poète parle pour les choses, avec les choses, par les choses. Il laisse parler les choses en lui. Il les délivre du silence dans le jeu relationnel et géométrique du texte, transformant en motif textuel chaque phénomène perçu et sondé par l'esprit, de sorte que juxtapositions, oppositions, interférences, imbrications abondent dans une configuration toujours assimilable à un plan global qui reste perpétuellement un. Cependant, si le poète fait parler l'autre à chaque fois, lui s'exprime simultanément à son propre niveau, car tout en s'identifiant à ce qui n'est pas lui, il se découvre et se pense dans son altérité. Les voix se confondent, la notion de distance s'estompe et l'opposition identité-altérité devient infiniment réversible sans que chaque élément ne cesse de subsister individuellement et de se nourrir de ses différences.

Considérons de plus près le cas spécifique de "La Mer" qui, combinant toutes les tensions et tendances rebelles des autres entités décrites dans le livre, laisse pressentir la possibilité de l'un qui engloberait et résumerait le tout.

Employant le pronom "je", le poète y poursuit son travail d'identification imaginaire. Pourtant, tout en élaborant cette parole de l'autre et quelque efficace ou émancipatrice qu'elle soit, Guillevic n'hésite pas à avouer les limites de son entreprise, car cette voix incarnée dans les méandres du texte admet, autant que l'immense potentiel du langage, les impasses qu'implique toute découverte de l'autre par le seul instrument des mots. Le "je", à la recherche des lois qui déterminent les relations intimement ressenties entre soi et l'autre, prétend que le langage ne suffit peut-être pas à cette tâche magistrale:

> Nous passons notre temps
> A essayer de trouver le code
> Qui régirait nos rapports,
>
> Mais peut-être ce code
> Est-il toujours là,
> Au fond du silence. (p.199)

Il semble, selon Guillevic, que le silence devrait toujours éveiller notre attention en tant que source génératrice, profondeur cachée, issue à l'imprévu. Toute parole ne serait donc que ce qui a été arraché au silence mais que le silence continue à côtoyer et à ronger. Tout enchaînement verbal ne signalerait souvent que ce qui reste à dire ou manifesterait l'intrusion d'un non-dit sur le point d'affleurer en tant que dire, silence devenu sourde rumeur, puis grondement qui s'accroît (dans **Du domaine**, Guillevic parle "des silences/Gros de silence" (p.22), "du silence qui gronde", qui "n'aime pas le blanc" (p.34)). La parole se

joindrait ainsi, en tant que puissance médiatrice, à tout ce qui cherche à rompre avec le silence. Dans "La Mer", comme ailleurs, les brèches et les fentes que l'écriture donne à voir indiqueraient l'insertion de l'indicible comme site d'ouverture et de fuite vers l'autre dans tout regroupement des mots. En conséquence, pour le poète, toute tentative d'expression s'avère provisoire; toute notion d'achèvement est abolie par l'évidence troublante d'un non-dit soudée à chaque emploi du verbe. Le texte demeure aussi troué que trouant et, dans "La Mer", émerge de ces fragments disjoints moins une affirmation catégorique de l'autre qu'une ébauche irrésolue, peuplée d'hypothèses invraisemblables et d'aspirations douteuses, de points d'interrogation qui se heurtent à l'absence: "Pourquoi pas...?" (p.135), "Si j'essayais...?" (p.144), "Je connais peu..." (p.158), "Je ne sais rien/De..." (p.161), "Quoi désirer...?" (p.165), "On dirait/Que..." (p.173), "Pour qui...?" (p.182), "Et si quand même/Il arrivait//Qu(e)...?" (p.184), "Peut-être/Que..." (p.199), "Mais reste à savoir/Si..." (p.200), "Je me demande/Si..." (p.212).

Tout en avouant que la parole n'est pour la plupart qu'une interrogation persistante du silence, Guillevic ne s'acharne pas pour autant sur les lacunes dont elle est criblée. A l'opposé de Jacques Dupin et de Bernard Noël dont la démarche est beaucoup plus agressive et, même, âprement tournée en dérision, Guillevic fait confiance au peu que

permet le langage: pour lui, ce peu apporte déjà beaucoup. "Vous n'en aurez jamais fini/Avec moi,//Avec mes diverses/Monotonies" (p.202) déclare-t-il au nom de la mer mais, en même temps, il semble parler du jeu langagier qui saisit et cisèle avec soin dans le texte l'unité et l'hétérogénéité du réel. Les "diverses monotonies" de la mer qui se révèle une et multiple s'articulent progressivement dans les reprises et les répétitions de la parole. "Je ne sais parler/Que de moi, la mer" (p.137) s'écrie cette voix tout en soulignant le retour continuel du même que trace le texte, et plus loin Guillevic signale l'inutilité apparente de cet acte de se répéter: "Je me répète en parlant/Comme en ne faisant rien" (p.186). Pourtant, cette réitération est ce qui fait ressortir finalement l'immense diversité de la mer, la cohabitation des tensions et des aspirations opposées qui la travaillent. En se répétant, ce "je" reprend et rassemble tous les éléments qui nous permettent de l'identifier justement comme "la mer", nom qui résume la complexité de cette totalité mais qui, par là, cache tout. Chaque retour ne s'effectue jamais de la même façon, chaque répétition implique une révision ou une addition pertinente, aussi minime que ce soit. Ce qui émerge donc de ce ressassement et de ce ressaisissement vital de soi-même, c'est le mystère de toute une existence, la joie sans cesse renouvelée de ce que c'est que d'être. Le nom s'éclate, le "je" tend vers tous ("Après tout,/Les ailes du goéland/Ce sont les miennes",

p.139) sans trahir le fond de sa propre substance ("Je ne donnerais pas/Un de mes crabes,/Une de mes crevettes,//Pour être un jour/Autre chose", p.167).

A l'instar de Francis Ponge qui exploite l'exubérance d'une parole tautologique[51], Guillevic revalorise la reprise constante du même, ne perçoit dans "ce besoin/De se répéter,/Vague après vague" (p.139) ni excès ni redondance. Pour lui, on n'accède pas facilement à la pleine conscience de ce qu'on est, on ne peut jamais se connaître en tant que totalité arrêtée ou entièrement déterminée. Sans cesse mobile et mêlé à son autre, on n'est jamais identique ni à l'idée qu'on a de soi-même ni à celui qu'on était il y a un instant. On ne peut qu'essayer de se répéter, cette répétition entraînera inévitablement des variations. La répétition ne suscite jamais l'ennui car rien ne demeure fixe, rien ne se fige en certitude irrévocable: si le "je" qu'est la mer ne se fatigue pas de faire "une vague après l'autre/Encore et encore", c'est que cette masse énorme, parcourue de pulsions contradictoires, n'est "jamais sûre/De réussir/Celle que je commence" (p.148). Chaque recommencement constitue une remise en question de ce qui a précédé, une redécouverte de celui/celle qu'on est.

"Je répète/Mon existence" (p.187) prétend la mer, de sorte que nous pouvons attribuer un deuxième sens au verbe "répéter", celui d'un travail soigné qui, à maintes reprises, vise, comme l'acteur qui répète son rôle (les notions de voix

et de dramatisation s'avèrent, après tout, capitales), à perfectionner la connaissance de celui/celle qu'on est, et, plus spécifiquement, à exercer la capacité du langage d'éclairer et de resserrer les liens entre soi et autrui. Le texte se fonde sur "le désir/De ne vivre que moi" (p.210) et pourtant un tel désir n'implique aucune clôture puisque ce "moi" représente à la fois une entité qui s'avoue partiellement étrangère à sa propre existence ("Je connais peu/Ce plus profond en moi/Qui me donne à moi-même", p.158) et un être, le poète, qui s'identifie à cette masse et, en la faisant parler, relève en elle une partie de sa propre vérité. "Tout/Est la même chose,//Tout/Est autre chose.//Pèse chacune/Et pèse-toi" (p.178): telles sont les directives qui sous-tendent l'entreprise de Guillevic et, en effet, son texte poursuivra cette interrogation mutuellement révélatrice en employant la répétition comme procédé de réflexion et de révision qui, dans la folie revigorante d'un continuel recommencement et l'espoir d'une ultime rectification ("Je finirai/Par tout avouer", s'écrie la mer, p.178), entraîne une réévaluation constante de ce qui est différent et assimilable, distinct et apparenté.

Pris entre le silence et la réitération fragile de ce qu'il recueille de ce silence, le poète fait valoir le blanc comme fond d'où sourd la présence. "Je suis une page blanche//Sur quoi rien ne s'écrit/Que ma présence" (p.155), déclare la mer devenue verbe et, ce faisant, affirme chez

Guillevic le rien d'où surgit le tout, l'inscription de traces minimes qui, tendues sur le vide et tissées d'interstices, portent chacune la voix et la vérité de l'autre. Pour Guillevic le fragment pourrait être aussi significatif que l'ensemble dans lequel il s'intègre; la bribe, soigneusement isolée, pourrait fournir la clef de l'énigme qui trouble, d'où une forme écrite qui soupèse les connotations multiples de chaque mot et met en valeur les points de fracture et de rupture autant que les centres de liaison.

Prenons par exemple le fragment suivant:

> On dit: je m'efface.
> On dit: je m'enfonce-
>
> Et on est là. (p.184)

D'une part, la répétition, l'identité syntaxique, et l'allitération des verbes pronominaux conjugués à la même personne suggèrent dans les deux premiers vers un ordre, une régularité, l'accomplissement méthodique d'une intention. D'autre part, le dernier vers que met en valeur une rupture typographique, contredit tout ce qui a précédé: à l'acte de s'effacer, de s'enfoncer, c'est-à-dire d'accéder à un ailleurs, s'oppose l'immédiateté d'un "là" inchangé et inéchangeable; au désir de s'enfuir succède l'évidence d'une pesante immobilité qui nie toute tentative d'évasion; aux intrigues et ambitions expansives de ce qu'on dit s'oppose la simplicité manifeste et inattaquable de ce qu'on est. Néanmoins la conjonction "et", compensant en partie les

autres effets de disjonction (les pauses internes, la lacune typographique, la discordance entre "on" et "je" qui semblent désigner deux réalités différentes, l'une objective, l'autre subjective), signale la possibilité d'une coexistence tensionnelle de ces deux pôles, dire et être -- d'un entre-deux marqué par le silence où pourrait affleurer pourtant à l'avenir les fruits d'une parole qui apprend à puiser autant dans le réel que dans l'imaginaire, et à se déprendre un peu plus des mots pour creuser la densité du silence (indiquons à cet égard la compacité monosyllabique du dernier vers qui dément efficacement les constructions précédentes d'une parole plurielle et fabulante; mais notons également que ce "on dit" et ce "on est" antithétiques, reliés par la conjonction "et", pourraient exister dans un rapport de parfaite simultanéité, au même instant puisque conjugués au même temps, détenant chacun une force et une vérite irréfutables dont la différence devient le véritable défi du texte qui s'insère dans l'entre-deux).

Il s'ensuit que chaque fragment du texte exige la méditation prolongée du lecteur, la recherche d'un sens creusé dans le non-dit qui demeure envahissant et quasiment palpable. L'écriture s'ouvre volontiers, en tant que forme interrogative librement dispersée sur la page, à de multiples réponses qui réfutent toute conclusion catégorique. De plus, en parfait accord avec cette mise en valeur formelle de la plus petite partie, du peu qui suffit à générer un sens et

une vision plurivoque, le morcellement et la division typographique du texte s'associent aux images, si chères à Guillevic, de la goutte, du point et de la sphère.

Dans **Creusement**, Guillevic rêve d'"arriver à se satisfaire/De la contemplation/D'un point//Sur la page/Ou ailleurs" (p.161). Le point, en contestant le vide qui le cerne, en s'établissant audacieusement contre le rien, s'érige pour le poète en centre de resserrement mystérieux. Tache minime qui ponctue l'espace et l'organise autour d'elle-même, tout point paraîtrait se rattacher à l'origine, deviendrait en quelque sorte le modèle universel de toute forme vivante sortie de ce que Guillevic appelle "la grande matrice"[52]. Comme élément de base, élément qui enveloppe le secret de l'essence, point, goutte ou globe évoquerait la vaste imbrication qui procède de l'unité de la source. Ainsi, dans **Motifs**, bien que la mer ressente toute l'importance de son volume et de sa pesanteur, elle cherche le fondement de son existence dans le principe qui régit "cette addition de gouttes/Que je suis aussi" (p.159), et plus loin elle déclare: "Lorsque je pense à moi,/C'est toujours en un point/Où je suis toute entière//Ramassée. Rayonnant" (p.188). L'énorme et le minuscule se rejoignent, l'élément de base laisse deviner la vérité de l'ensemble, et l'addition des points, sorte de réitération créatrice, ne produit qu'un autre point qui s'insère à son tour dans la composition d'autres sphères, d'autres globes plus amples.

Elle, dont l'eau s'enfuit "en vapeur" et retombe "en pluie" (p.139), à la fois lourdeur et légèreté, masse informe et parcelle infime, se croit "la vague/De je ne sais quel océan" (p.171), immensité qui s'imbrique paradoxalement comme composant minime dans une entité encore plus grande. Enfin, de même que la mer englobe les tendances multiples des entités précédentes de **Motifs**, elle s'emboîte à son tour dans ce qui la dépasse infiniment, alors que l'infinitésimal et l'incommensurable retrouvent éternellement leur place dans l'ordre repérable et indéfectible d'un ensemble qui tient toujours.

Tout sort pour Guillevic de la même matrice, tout se montre combinaison ou variation du même, et le point qui représente à la fois la multiplicité de l'un et l'indivisibilité essentielle du multiple, paraît détenir les secrets de l'existence, le mystère omniprésent de la source. La mer regrette ainsi de "n'être pas forcée [...]//De regarder sur la terre/Un point fixe,/Toujours le même" (p.202), point qui pourrait permettre un retour intuitif à l'unité de la source et à sa parfaite homogénéité d'où procède toute différence, tout écart. En effet, ce dernier voeu n'est pas sans rappeler l'activité du poète telle que Michel Deguy la définit:

> Le poète, dans la bonne inutilité, épris de l'inépuisable répétition, se voue à l'étonnement qui s'insère latéralement dans chaque moment pour ressaisir ce chiffre de l'origine dans les choses du spectacle[53].

Silence, fragmentation, réitération et réduction au minimum: tels sont les procédés paradoxaux qui caractérisent l'écriture de Guillevic en général. En parlant de la mer, en faisant parler la mer, le poète parle en même temps de lui-même, de l'autre, de tout ce qui n'est pas la mer. Le "je" du texte réunit comme pronom être et objet, substance qui pense et matière dont l'immensité est quasiment impensable. La voix qui s'approprie une parole lacunaire et parcellaire est en premier lieu celle du poète qui s'identifie à son autre par un acte d'imagination et de méditation lucide, acte qui se nourrit du silence et, à la manière de Deguy, de "la prodigalité de ce retour du même"[54]. A un autre niveau, ce "je" est inversement la mer, reconstituée en toute sa vérité par son autre, le poète. La complexité de la mer trouve sa forme et son expression dans une parole nécessairement humanisée tandis que l'être se découvre réciproquement dans cette altérité qu'est la mer. Le texte, site d'osmose et d'interaction vitale, aboutit à la rencontre de soi et de l'autre, dévoile cette partie de soi en l'autre.

"Tout ce qu'on peut dire/De moi", déclare la mer, "que je dis/Moi-même//Dont je suis/Le motif en apparence" (p.169): à bien des égards, la mer ne serait que "le motif en apparence" de la plupart des commentaires ou impressions qu'elle provoque chez l'être qui la contemple. On opère toutes sortes de transferts et de projections affectifs entre soi et l'autre, de sorte que parler de l'autre serait parler

simultanément de soi-même. Cependant, une telle activité n'implique pour Guillevic aucun leurre, aucune duperie, mais se montre, au contraire, la conséquence d'affinités secrètes. Même si la mer prétend n'être que le motif en apparence de ce qu'on dit d'elle, elle avoue que tout ce qui est dit à son sujet, c'est ce que "je dis/Moi-même". Il y a donc une correspondance directe entre sujet et objet, l'imagination et l'intuition se rejoignent, et de cette manière, nous, comme elle, percevons et célébrons "ce qui de nous/N'est pas de nous,//Mais notre nous/Plus nous-mêmes que nous" (p.168).

Le "je" du texte, singulier grammatical, éclate ainsi en pluriel richement diversifié: voix du poète, voix de la mer, voix de tout ce qui détermine la composition de la mer. Il est question de découvrir non l'idéal d'une existence probe, sereine, comblante, mais le tumulte d'une vie harcelée d'impulsions contraires, troublée par des sentiments d'inutilité ("Je suis toujours/Comme en train de bouillir --//Et je n'ai rien à cuire", p.153), et de solitude ("Qui se rassemble s'assemble,/Dit-on.//Mais moi/Avec quoi?/Avec qui?", p.138), tragique même dans la mesure où la volonté n'y compte souvent pour rien ("Si ça ne dépendait que de moi,/Je serais gentille/Probablement" (p.164) déclare la mer, et pourtant, plus loin, ce "je" est forcé de faire face à son côté monstrueux: "Mais ces requins,/Alors,//D'où viennent-ils?/Qui les a faits?" (p.200)). Cependant, comme le poète qui a réussi à se pardonner dans le passé, la mer parvient

aussi à jouir de sa propre vérité en dépit de ses tares, voulant seulement "qu'on me laisse libre/D'être moi-même, en train//De devenir/Ce que je suis" (p.171). C'est à ce mouvement évolutif et collectif que s'intègre toute l'oeuvre de Guillevic, mouvement qui requiert la surveillance, non la condamnation de ce qu'on est, et qui amène dans la tragédie qu'est la vie une joie durable faite tout simplement "du sentiment d'être"[55], du même qui se reprend et se répète autrement à chaque fois dans une réactivation exubérante et inépuisable de sa propre vitalité. "Je reste la même/Qu'à mon début" déclare la rivière (p.69), "Je suis ce que je suis" prétend la forêt (p.83), "Ce que je suis/Est naturellement/En caresse de soi-même" affirme le lac (p.102), "Longues les heures/Où je n'ai affaire/Qu'à moi-même" constate la mer (p.160), et c'est cet acte de se rassembler, de rester fidèle à ce qu'on est, de savourer pleinement sa propre essence aussi incompréhensible qu'elle soit, qui offre dans le livre une optique universelle de rédemption et de réconciliation par où toute chose retrouve et accepte joyeusement sa place dans la structure méditée de l'ensemble.

Pour situer l'autre, pour se situer par rapport à l'autre, il n'y a chez Guillevic aucune tentative de réduire à un schéma cognitif sensé et rassurant les aspects aberrants ou déconcertants d'une entité donnée. "Qu'est-ce/Qui peut être normal//Dans un monde où j'existe?" proclame la mer (p.190) et c'est précisément ce refus d'une norme qui permet

au poète d'embrasser librement les excès, les extravagances et les pulsions démesurées à l'oeuvre dans la masse informe de la mer, dans son bouillonnement furibond que sous-tendent pourtant l'immobilité et l'énigme de ses vastes profondeurs insondables.

En effet, chez Guillevic, l'existence de la mer n'a ni sens ni direction ultime mais embrasse à la fois unité et éclatement, exil et exaltation, affirmation et incompréhension. En elle tout se tient ensemble -- baleines, algues, plancton -- mais tout s'oppose également: profondeur et surface, ampleur et petitesse, obscurité et transparence. Elle résiste donc à toute tentative de conceptualisation, à toute conversion en savoir. On n'en finira jamais avec ses "diverses monotonies", nous avertit-elle et, pour elle, tout mesure d'éclaircissement, au lieu de réduire l'inconnu à une vérité austère nettement formulée, éveille une sorte de folle excitation: "Oui, je suis ivre,/Tout à fait ivre//De lucidité" (p.150) s'écrie-t-elle. Ce "je", en connaissant mal son origine, origine qui "peut-être domine/Ce que je crois être" (p.173), doit accepter la part d'inconnu qui règne dans sa substance, qui la fait tenir et qui lui accorde sa place particulière dans l'ordre de la sphère (la mer ne remplira pas le monde car "il y a des lois/Et je suis moi aussi/Sous leur empire", p.180), d'où la nécessité d'exclure les faux calculs de l'intellect qui gauchit et appauvrit la largeur inépuisable de ce qui est. "Moi, je suis, simplement

-/Et je ne suis pas/De ceux qui pensent" (p.177) affirme la mer et cette vérité est renforcée par la commande qui précède cette déclaration: "N'essayez pas/De me déchiffrer. //Imaginez-vous/En train de m'étreindre.//Cherchez/La méthode" (p.172). A toute activité conceptualisante s'oppose la puissance affective d'un non-savoir porté à son comble, car ce qui compte, ce n'est pas la mise en équation raisonnée de ces impossibles contradictions qui animent la mer mais l'aveu effronté de leur existence, de leur multiplicité, de leur insolubilité, dans l'espoir que l'être en jouira inconditionnellement et avec passion par le biais d'une écriture qui se veut en premier lieu caresse intime et prolongée de l'autre, communion immédiate avec ce qui résiste en grande partie à la définition et à l'explication.

Ainsi, scrupuleusement, méticuleusement, le texte de Guillevic rend manifeste le mystère de l'autre sans l'abolir, repère et réitère les rapports entre soi et l'autre sans les diminuer (notons que cet autre est en même temps soi, ce soi qu'on a encore à découvrir comme la mer qui creuse sa propre énigme[56]). Il se garde de toute catégorisation réductrice et, préférant la contradiction à la fixité d'une froide vérité rationnelle, fait triompher à la fois des analogies invraisemblables et des oppositions rendues harmonieuses. Chaque fragment, chaque point de sa structure, aide à l'ébauche d'une géométrie plus ou moins cohérente qui fournit les coordonnées mobiles et mutables du devenir continuel

propre à chaque présence. Prolifération de points devenus noyaux, creusement répété de l'infime, l'écriture fragmentaire de Guillevic tâche d'évoquer et de communiquer la diversité et la cohésion, l'opposition et l'harmonie foncières, de tout élément vivant pris dans l'immense imbrication de l'existence. Parfois le langage ne suffira pas à l'exploration de tout ce qui vit et admettra son propre décalage par rapport au réel, d'où certaines expressions dans "La Mer" comme "je ne saurais dire..." (p.162) et "Ils ont beau dire..." (p.165). Mais pour compenser ces défaillances du verbe, le poète pourra toujours faire appel au silence comme source d'un non-dit qui, une fois cerné et interrogé, laisse surgir la voix de l'autre.

La méditation continuelle du silence devient garante d'une parole épurée; l'interrogation du non-dit assure un dire qui saisit la vérité de tout ce qui, bien que muet, nous appelle sourdement dans un silence devenu cri et accès. A l'exemple de la mer dans **Motifs**, toute entité qui "passe des années/A (se) répéter://Moi, silence,/Moi, silence" (p.193) parviendra à pénétrer et à exprimer ses liens à la fois énigmatiques et indissolubles avec l'autre, liens qui, avant leur incorporation à la parole, se situeront au fond de ce silence fécond qu'est celui de l'origine, de la matrice commune.

CREUSEMENT ET "SAUVAGE"

Passer de **Motifs** à **Creusement**, c'est passer d'une interrogation poussée de l'autre à l'interrogation non moins infatigable de soi. Pourtant, ce retour vers soi implique toujours la nécessité de tenir compte de l'autre, de mendier dialectiquement à travers l'autre "ce que je sais,/Ne sais pas de moi" (p.67), car c'est seulement face à l'autre, à son appel et à sa différence, que le poète croit accéder à la pleine force éveillée de sa propre présence dans le monde. "Sans toi/Je ne suis que vide" (p.90) prétend le poète en s'adressant à son autre, ne craignant pas d'avouer une dépendance complète vis-à-vis de ce(tte) partenaire ontologique dont la présence apporte un sens et un fondement à sa propre existence. Cette dépendance fait partie en outre pour le poète d'un ordre universel qui, une fois réfuté, même au niveau du particulier, amènerait la désintégration du réseau global grâce auquel tout prend forme et tient. Par conséquent, il peut déclarer que "si tu me refuses,//Non seulement je ne sais pas/Où m'accrocher,//Mais je ne sais pas/Qui ou quoi pourrait s'accrocher" (ibid.). Il n'y a pas de cas isolé, il n'y a pas d'exception à la règle dans ce jeu d'interférence et d'imbrication; tout fait un et, faisant un, ne peut pas se briser partiellement sans que le tout éclate.

"Ce sur quoi/Il s'interroge,//Ce qui lui permet/De tenir"

(p.149) affirme le poète dans le dernier texte du livre, "Sauvage" (p.131-87), déclaration qui se rapporte en même temps à l'activité de **Motifs**. Sans l'interrogation de l'autre, la découverte de soi demeure irréalisable; sans l'interaction intime de soi et de l'autre, ni soi ni l'autre ne peuvent garder leur cohérence dans le labyrinthe universel des êtres et des choses, et risquent de sombrer, en l'absence de coordonnées, dans un chaos matériel écrasant. La vérité du dedans se trouve dans le dehors, et réciproquement. Le "je" de **Motifs**, pronom de l'intimité, désigne l'autre tandis que, dans **Creusement**, le "il" de "Sauvage", pronom de la distanciation, marque l'interrogation de soi, inversion paradoxale qui souligne l'intériorisation du dehors et l'extériorisation du dedans, la possibilité de se saisir plus immédiatement, plus intimement, par le biais de l'autre et de repérer la vérité de l'autre logée au sein de soi-même. Il n'est pas surprenant, ainsi, que la fin de "Sauvage" renvoie à "La Mer" car il s'agit encore de l'"océan" mais d'un océan dont le "il" détient "au fond de lui" le secret, l'énigme:

> Océan, ton vrai monstre,
> Il est au fond de lui.
>
> Vous ne le montrez pas.
> Vous vous ressemblez trop. (p.187)

Le "je" de "La Mer" n'est donc que le fond libéré de ce "il". Ce que l'un cache, l'autre contient aussi, de sorte que, dans l'extrait ci-haut, le "tu" et le "il" se rejoignent dans la complicité d'un "vous" qui partage la meme force

effrénée, la même source obscure. Si ce fond commun ne se révèle pas, c'est que "vous vous ressemblez trop", déduction qui paraît contradictoire à première vue mais qui s'explique par le fait que la forme pronominale renvoierait moins à la ressemblance entre le "tu" et le "il" qu'au rapport de chaque élément avec soi, à la chose qui ressemble trop à son idée, à l'apparence qu'on lui attribue normalement, pour pouvoir passer pour autre chose. Se ressembler serait en ce sens jouer à n'être que soi-même, jeu qui implique le doute (est-ce que ce jeu correspond vraiment à la réalité intime de celui/celle/ce qui (se) répète?), mais pas forcément le mensonge (n'oublions pas la déclaration de Guillevic à la fin de **Trouées** (p.175): "s'il y a des masques/Et qu'ils tombent//Rien ne sera changé"). Il s'agit encore de ce cache-cache universel où se ressembler, c'est s'affirmer dans sa différence par rapport à autre chose et cacher donc des éléments communs. Reste toujours, bien entendu, la possibilité dans le dernier vers d'une ressemblance mutuelle entre l'océan et le "il" dans la mesure où ils veulent tous les deux déguiser leur fond commun et faire apparaître tout simplement les différences - qui peuvent être aussi véridiques d'ailleurs - de l'extérieur.

Il est intéressant de noter le mot "fond" dans ce dernier exemple, mot qui signale un espace intérieur obscur situé derrière la diversité des masques et des apparences. Ce fond demeure pour la plupart inaccessible et inexploré,

mais s'affirme à maintes reprises comme centre secret de rassemblement et de liaison, noyau essentiel où fusionne une multitude de différences. Dans **Motifs** la mer parle de "mes bas-fonds avec qui/Moi-même je vis peu" (p.203) mais reconnaît simultanément que c'est "ce plus profond en moi/Qui me donne à moi-même" (p.158), que ce fond en elle qu'elle "conna(ît) peu" (ibid.) est précisément ce qui la soutient et lui permet de s'accommoder à sa propre vérité. Ce sont, en outre, autant les aspirations vers le bas que vers le haut qui la régissent: "Enfouissons-nous,/Enfouissons-nous.//Oublions/La surface" (p.152), s'écrie-t-elle et elle souhaite que le fer "coule/Jusqu'au fond de moi,/Jusqu'à la terre" (p.147). Le fond revêt ainsi à la fois une valeur psychique, subliminale (il échappe à la connaissance, se perd dans l'informe, se rattache à l'oubli) et une valeur matérielle élémentaire (il rejoint la terre, concourt à la dissolution des formes pour les mêler à l'action d'une matière sans division). Tandis que la surface s'agite et encourage une prolifération de différences, ce dessous inébranlable reste victorieusement inchangé, stabilisant et unificateur.

Le titre de **Creusement** désigne la tentative de pénétrer jusqu'à ce fond évasif où saisir l'essentiel de ce que nous sommes, ramassé, compact, entier. Dans ce livre, le poète se rend compte d'une abondance de choses qui suscitent l'intuition d'un centre précieux et secret où tout

s'accorderait, centre invisible et indicible qui ne cesse de gouverner pourtant les transformations de la surface et la diversité des apparences: l'écorce du cerisier, "modèle/De ce qui s'offre/A l'entourage" cerne en même temps "une vie organisée sur soi-même" (p.24), vie autonome, façonnée selon des exigences purement internes; la fleur est fleur à cause de ce noyau intime qu'enveloppent ses pétales, "ce quelque chose lisse en elle/Qui n'a pas de nom//Et la fait fleur" (p.163); la goutte d'eau, dense, unie, revêt une signification universelle, "sert de référence,/Aidera peut-être//A traverser plus tard/Des jours de tourbillon" (p.26). Ce n'est pas que le poète dévalorise l'aspect immédiat sous lequel les choses se présentent à nous -- **Motifs** démontre que ce déploiement de surfaces et de visages n'est pas un leurre puisqu'il s'inscrit dans l'harmonie d'un cadre géométrique régi en grande partie par la seule apparence -- mais il ressent partout la fascination d'un fond caché et commun d'où procéderait cette diversité prodigieuse de chaque forme vivante considérée par rapport à son autre et par rapport à ses propres faces changeantes.

On n'a qu'à lire "Source", le premier texte du livre, pour apprécier cette différence entre le regard qui se porte sur l'extérieur et sur les complexités infiniment variées des apparences, et la pensée tournée plutôt vers la simplicité d'un fond infrangible, intime, où tout se meut sans heurt. D'une part, le poète réfléchit sur deux perspectives de

l'extérieur -- le monde vu d'une façon différente et distincte à travers l'oeil du papillon et l'oeil de l'abeille -- et imagine "comment ces deux mondes/Se différenciaient,//Se juxtaposaient,/Se superposaient,//Comment leurs deux soirs/Se rejoignaient" (p.25). D'autre part, tout en avouant cette possibilité d'une optique multiple, où l'observateur peut structurer à sa guise la pluralité des formes qui peuplent et fractionnent l'espace, Guillevic évoque, au cours du retour vers sa terre natale, la vision de profondeurs viscérales qui résistent à toute différenciation, d'un monde qui n'a "pas de faces://Rien que des volumes/Sans arêtes,/S'interpénétrant" (p.37). L'exploration du fond devient exploration de l'origine, d'un centre vital à partir duquel êtres et choses évoluent, s'écartent, se distinguent et s'opposent. Dans **Motifs**, la mer se reconnaît encore comme point issu de la grande matrice mais dégage aussi l'odeur "des temps accumulés//A travers/Les origines successives" (p.211) et fait peser en conséquence la distance incommensurable depuis la source. Dans **Creusement**, cette distance s'annule, les formes s'estompent, et le fond se dessine comme site d'une énergie inépuisable qui rejaillit et réunit le monde. Le poète n'y veut "rien que d'envol//Vers l'origine/Qui sera le terme" (p.128), rien que le retour, ensemble et en avant, au centre suprêmement réparateur dont chaque entité porte différemment les traces.

"Source" consiste en l'acte de "remont(er) en pensée le ruisseau" que le poète a connu comme enfant, de reconnaître que, grâce à l'écriture qui retrace en amont les sinuosités de ce cours, on peut justement atteindre au fond miraculeux qu'est la source, où "c'est toujours/Le début" (p.33). Le poète revit le contact de l'enfant avec la terre, avec toute une topographie dont l'enfant pénétrait intuitivement les surfaces pour embrasser la solidité obscure et informe des profondeurs. "On se sentait descendre dans le noir/A travers les épaisseurs" (p.30) déclare-t-il, et cette découverte de l'intérieur se présente comme percée intime et viscérale dans la terre devenue corps et ventre, invitation et abri: "En ce temps-là,/Nous n'écrivions pas/Le monde sur sa peau.//Nous étions dedans" (p.39). Le souvenir de l'enfance, c'est donc pour Guillevic le souvenir d'un "dedans" ressenti dans toute sa plénitude et comme promesse d'un monde doté naturellement d'une unité souveraine, d'un fond pénétrable où distances et différences se rejoignent. Il n'y a plus d'autre ("Nulle part/D'autres paysages,/D'autres oiseaux", p.45), seulement l'agglomération compacte et chaleureuse du même ("Partout pareille/La terre entière", "Partout/La même source", ibid.).

Si "Source" évoque essentiellement un temps révolu que l'écriture tâche de reconstituer et de réactiver dans le présent en vue d'une saisie renouvelée du fond, "Bretagne" signale que ce fond n'a jamais cessé de se manifester ni à l'enfant transformé en homme ni, en effet, à tout un peuple

qui communie quotidiennement avec la puissance latente de la source. Guillevic parle du "réseau du sous-jacent" (p.63) qui se déploie en Bretagne, d'une vitalité secrète et souterraine qui remonte constamment du fond comme substance comblante et constructrice, "avancée du solide/Contre le vide/Enserrant" (p.52). La perspective que le poète adopte est délibérément globale et collective: il est question d'une région "peuplée de tout/Ce qui traverse/Les apparences" (p.59), de tout ce qui rétablit la certitude d'un dessous ou d'un dedans protecteur et nourricier, et de gens qui "requièrent la terre/De faire servir le sous-jacent/A l'usage de tous" (p.54), d'offrir à chacun d'eux la possibilité de sonder les traces séminales d'une unité primordiale qui domine encore subrepticement, discrètement (le sous-jacent "ne se cache pas" mais "n'explose pas" non plus, se manifestant "à la façon//Des orgueilleux frappés/Par la timidité", p.52). La période privilégiée de l'enfance fait place ainsi aux privilèges incessibles de toute une collectivité qui aime "creuser,/Nourrir la terre, l'organiser" (p.53), et dont les regards sont "chargés du sous-jacent", imprégnés de sa puissance immémoriale.

"Sauvage" reprend à la fin du livre bien des thèmes et des motifs de ces deux premiers textes, se construisant autour de l'activité et de l'errance d'un "il", pronom par le biais duquel le poète projette toute son existence et se médite à distance. Le dernier fragment de **Trouées** (dont le

titre fait écho à **Creusement**) est tout simplement le mot "Il", sans point, suspendu sur le blanc de la page, entouré du vide. Le pronom devient, grâce à cette stratégie d'isolement, noyau graphique qui représente sur le plan sémantique la cohésion d'une entité qui se suffit à elle-même, la force ponctuelle d'une subjectivité ramassée, centrée et absoute, consolidée jusque dans son fond. "Sauvage" remploie le pronom "il" mais dans le but cette fois de provoquer son éclatement, non seulement sur le plan textuel (le texte s'élabore à partir d'une expansion exubérante de ce mot-noyau) mais aussi sur le plan ontologique (il est question d'un "il" mobile et diffus qui "pénètre", "envahit" et "dérange" (p.167) en s'insinuant partout). Pourtant, il n'y a pas de rupture véritable entre ces deux livres mais plutôt une succession de perspectives. "Vitrail" est cet effort pour s'accepter, pour se réconcilier avec soi-même, d'où la nécessité de s'affirmer à la fin comme centre inébranlable. "Sauvage" n'a plus besoin de lutter pour cette stabilité ou même de la confirmer: elle existe et, existant, soutient un "il" qui veut tout simplement se vivre maintenant, se prodiguer insouciamment, et s'infiltrer, se ramasser, à travers l'autre.

Se dessine maintenant dans le texte le passage du dedans vers le dehors, l'éclatement joyeux du centre qui recouvre et harmonise l'espace. Ce centre qui s'épanouit, c'est en premier lieu le "il" qui, étant rentré en possession de lui-

même, n'hésite plus à attaquer les frontières confuses de sa propre subjectivité. A un autre niveau, c'est également la remontée et la ramification en lui de tout ce qui, immémorial et insistant, procède de l'abondance de la source, d'une source qui se prolonge souverainement partout et en tout. "La préhistoire/Ne le quitte jamais" déclare le poète (p.144) car ce "il" croit porter "encore et toujours//Le squelette du premier homme" (ibid.). Ce lien intimement ressenti avec la source, avec l'universalité de l'un, explique l'absence de toute solitude car, si tout procède de la même matrice, et en effet pourrait y retourner en abolissant la durée, il s'ensuit que rien n'est parfaitement isolable: cet être dans "Sauvage", même s'il devient une île, sera toujours relié au continent par "ce filament//Qu'il sécrète/Malgré lui" (p.158), filament élémentaire, partagé, par lequel tout le réseau se tient et qui met toute chose vivante en contact avec l'autre, avec l'inconnu, un déjà connu oublié depuis l'origine.

Il s'agit à la fois d'un "être ponctuel" (p.150), concentré, stabilisé, cohérent, et d'un être qui désire devenir "maître de l'espace" (p.154), conquérant industrieux de volumes et de distances à coordonner, d'espaces infimes et gigantesques à conjuguer. Le "il" se voit "tangent à quelque chose//D'important/Mais d'inavouable,//Comme un noyau/Qui pourrait éclater" (p.156), et cette tension du noyau qui couve de l'intérieur sa propre explosion, c'est autant celle,

distincte, du "il" avide de saisir et d'organiser l'espace que celle, partout présente, d'une source intarissable qui émerge en chaque entité vivante comme gonflement exultant du fond en passe de se transformer en brusque éclosion, en une heureuse dissémination à travers l'espace. En effet, les aspirations du "il" ne constituent en grande partie que le jaillissement individualisé de cette poussée universelle qui provient de la source et qui habite le vivant en promouvant une diversification et une extension incoercibles de ce qui reste foncièrement un. L'expansion et l'éclatement sont de règle dans ce monde où le poète discerne constamment, dans la variété de l'ensemble, les traces et les retentissements d'une même, d'une seule source. "Chaque fois la même//Et toujours/Une autre apogée" prétend-il, étonné (p.160), et c'est grâce à cette puissante diversité de l'un qu'il ose reconnaître, en outre de la promesse du point ou de la goutte, l'exubérance de ce qui se fragmente et s'éparpille pour occuper l'espace en créant une abondance de relations et de repères (telle est d'ailleurs, à un niveau purement textuel, la visée de tous ces fragments à la fois disjoints et connexes qui composent le poème et qui reprennent sans cesse le pronom "il" pour l'incorporer différemment, comme unité séminale, à une profusion de structures et de sens).

"Vivre avec tout/Ce qui est en dehors et en dedans" souhaite le poète dans **Art poétique** (p.177) et, dans "Sauvage", il y a un effort continuel pour multiplier les

échanges entre le dehors et le dedans, effort qui implique, semble-t-il, une préférence dans l'ensemble pour un passage vers le dehors, vers les dimensions généreuses de l'espace et des rêveries de spatialisation. Il est vrai que le désir de pénétrer le fond, d'être dedans, subsiste encore. "De ce monde/Qu'il frôle, qu'il touche,//Il se fait une muqueuse" prétend Guillevic (p.151): l'acte de frôler, de caresser la surface contraste avec l'intériorité viscérale et visqueuse qu'évoque le mot "muqueuse". Il y a en effet une inversion du dehors et du dedans qui représente la nécessité de convertir tout contact avec la face externe du monde en exploration intime d'un fond ruisselant et secret où s'immerger dans une épaisseur enveloppante et protectrice. Un peu plus loin, le poète parle d'"être un ver/Dans une grosse pomme" (p.162), de s'introduire dans la fraîcheur de cette matière compacte et délicieuse, et vers la fin du poème, il essaie même d'imaginer le noyau qui saurait résister à sa propre explosion, la graine qui oserait faire valoir sa propre intégrité: "Et si les graines/Refusaient d'éclater?" (p.181). Néanmoins, le besoin d'accéder à l'intérieur vital des choses nourries de la source, et à leur tour nourricières, fait place pour la plupart au désir pressant d'éviter toute clôture et d'initier partout l'échange.

Guillevic construit toutes sortes d'antithèses autour du "il" dans le but de souligner le rôle de cet être comme

médiateur entre le dedans et le dehors, comme figure qui veille à leur alliance et à leur accord. Si ce "il" reste parfois "tapi/Dans son terrier", recueilli au fond de lui-même, il a pourtant "des antennes" et "des émetteurs" qui ne cessent jamais de fonctionner et d'assurer un échange actif avec l'extérieur (p.138). S'il est "tacticien", il l'est autant dans "ses sorties/Pour l'attaque" que dans "son repli" (p.146), opérant une continuelle vérification de l'intérieur et de l'extérieur, travaillant à la fusion d'un dedans-dehors patiemment surveillé et aménagé en site où "tout/Fait joie" (p.171). S'il est "insulaire" (p.166), solitaire, ce "filament//Qu'il sécrète" (p.158) le transforme en coordonnée d'un tout, en centre qui se répand et se diversifie dans toutes les directions. D'une façon inverse, même s'il se sent "né pour l'offrande", obligé de se donner entièrement à l'autre, il admet également la nécessité de "se pren(dre)/Pour destinataire", d'accepter la réciprocité évidente qui régit ses relations avec le monde (p.149). Finalement, l'intérieur s'organise même en fonction des rapports entretenus avec l'extérieur: ce "il" peut "jouir de soi-même", activement, longuement, en s'occupant de cet autre qu'est le "brin de paille" (p.142); lui peut devenir instinctivement "ce qu'il aurait voulu ne jamais/Cesser de devenir" à côté de l'altérité de la plage de sable, du rocher et des flots en mouvement (p.157). L'intérieur se repère et se découvre par le biais de l'extérieur, l'extérieur ne cesse

de s'incorporer à l'intérieur et de s'en nourrir.

Le "il" se révèle en conséquence lieu de passage et d'échange, être qui, tout en se possédant au plus haut degré, s'aimant comme la fleur depuis la surface jusqu'à l'insécabilité d'un fond innommable (voir p.163), s'ouvre simultanément sur une multitude de perspectives où règne le désir d'air, de lumière et d'espace. Ce qui compte, c'est la notion d'un "chant/Entremêlé d'espace" (p.136), d'une énergie qui jaillit de l'intérieur et revêt les dimensions du monde sans jamais avoir à rompre avec cette intériorité, sa source. Par la suite, si Guillevic parle d'un "garde-secrets", il réfute l'idée d'un espace clos et à l'écart où déposer et abandonner ce que le monde lui a apporté, car il ne s'agit ni de "greniers" ni de "hangars", faux et tristes abris qui restent en marge de l'espace qu'est la vie, mais d'un dedans impossible à cerner puisque "aux dimensions des circuits/D'étoiles filantes" (p.136), dedans qui est en réalité un dehors parce que ses frontières flottantes et "filantes" ne cessent de se mêler à la totalité de l'espace. De même, au début du texte, le mot que ce "il" se dit en silence (la forme pronominale "se disait-il" marque une activité apparemment intériorisée et auto-réflexive) acquiert une portée universelle en envahissant l'extérieur, étant "répercuté/En cri//Par des nuages,/Par des rochers" (p.133), par un dehors qui, raccordé à l'intimité du dedans, relève son moindre frémissement en le projetant sur l'immensité de

l'espace. Le cri de l'individu se transforme ainsi en cri universel, le savoir personnel de ce "il" devient savoir à étaler devant tous, à ne pas dissocier d'un monde qui détient encore à foison mystères et surprises. Cri, savoir, chant épousent l'espace, embrassent tout ce qui occupe l'espace dans un geste totalisant qui, passant du dedans au dehors, prête au dehors, à une échelle universelle, l'unité, la cohérence et la compacité d'un irréfutable dedans retrouvé.

"Ecrire, c'est bien **s'inscrire** dans le monde" affirme Guillevic dans ses entretiens (**Vivre en poésie**, p.176); "Le poème/Nous met au monde" déclare-t-il pareillement dans un fragment de **Art poétique** (p.153). "Sauvage" témoigne de cette vérité. Le poète se pense, s'interroge et se découvre par le biais du pronom "il", et ce pronom devient éclatement sur la page, prolifération du même qui s'éparpille en engendrant une profusion de fragments constitutifs du réseau expansif qu'est le texte. A cette première spatialisation de nature purement verbale correspond la tentative de saisir le monde dans ses vraies dimensions en y instaurant un ordre et un sens. Le "noyau/Qui pourrait éclater" (p.156) devient motif central du texte car il s'agit de ce qui reste à la fois uni et divisible, compact et explosible. C'est toujours le même "il" qui se répète de fragment en fragment et pourtant les contextes dans lesquels le pronom s'inscrit sont si changeants et si variés (nous avons déjà remarqué l'emploi de l'antithèse et de l'opposition) que cette unité succincte

se montre en réalité pétrie de tensions et de différences -- d'où ce "vous" final du poème qui resserre les liens entre le "il" et l'océan, entre ce qui occupe peu de place et ce qui, vaste, irrésolu, semble déborder tout cadre spatial. L'expansion du noyau textuel paraît s'accompagner de cette manière d'une expansion de la subjectivité qui embrasse le monde et le fait sien. De la densité ramassée du point, on passe à l'immensité de la sphère qu'est le monde et, grâce à cet agrandissement qui entraîne le rayonnement diversifié du même à travers l'espace, le poète croit intégrer ses propres dimensions aux dimensions inexhaustibles du réel.

Le noyau qui éclate, c'est également le fond qui se libère et se ramifie, la vigueur de la source, du sous-jacent, qui remonte et envahit le dehors. Même le "il" concourt à cette libération du fond, voulant vider le dedans de son contenu pour l'assimiler au dehors. Lui veut prendre la nuit et "la presser/Comme une éponge" (p.140), "creuser/De ses propres mains/Dans le bleu du ciel" (p.176), devenir "étrangleur du rien" (p.186), et ces actes agressifs de presser, de creuser et d'étrangler impliquent tous l'assaut d'un intérieur, aussi abstrait ou imprécis qu'il soit, pour ramener vers le dehors et la générosité de l'espace ("creuser" consiste à remplir d'espace, à aérer ce qui obstrue l'espace) une puissance secrète qui attend sa délivrance et son éclosion. D'ailleurs, ce n'est pas seulement autour de lui, dans l'autre, que le "il" guette

l'irruption d'une force primordiale partout résurgente, car Guillevic signale que cet être porte indissolublement "plus fort que lui//Beaucoup plus vaste,/Plus déraisonnable" (p.185), qu'il est en soi le site et le noeud d'une multitude de pulsions contradictoires qui, remontant à la préhistoire, réclament dans le dehors leur solution, et émergent du fond de lui comme cri, comme voix, comme un enchaînement de mots, fractionné et lacunaire, soudé à l'espace et à la munificence du silence.

"Sauvage" finit par évoquer l'apothéose de ce mouvement hors de soi, hors du fond descellé qui livre à l'immensité de l'espace sa vigueur explosive. Tandis que "Vitrail" s'est terminé en point, isolant le pronom, le pénultième fragment de "Sauvage" désigne la puissance d'un "il" transformé en "ouragan" (p.187), capable en outre de fracturer la masse impénétrable et incommensurable de la mer dont **Motifs** avait mis en valeur le caractère si rude et indomptable. Cet élargissement du point en ouragan marque le triomphe de l'inscription du moi dans le monde, dans un espace devenu obéissant et maniable (notons l'importance des mains, d'un contact physique immédiat: le "il" veut prendre la nuit "dans ses mains" (p.140), creuser le ciel "de ses propres mains" (p.176)) où rien ne résiste plus à la volonté de celui qui veut organiser et occuper pleinement la sphère. Quant au texte qui aboutit à cette vision victorieuse, il est en soi cet ouragan, ce point éclaté, ce surgissement du fond,

disséminé à travers le blanc comme jubilation des mots agencés en caresse de l'espace, comme puissance d'une parole creusant le silence qui est à la fois sa source, son soutien et son point éternel de retour et d'effacement[57].

Motifs et **Creusement** procèdent avec une confiance magistrale à l'interrogation scrupuleuse de l'autre et à la découverte pondérée de soi. Comme nous l'avons remarqué, ces deux plans d'interrogation ne cessent de s'entrecroiser et de se compléter admirablement dans une écriture filiforme qui établit et relie une multitude de coordonnées à la fois distinctes et inséparables. Dans un texte érigé en réseau, en structure tangentielle qui désire tâtonner le réel, Guillevic décèle et déchiffre le tiraillement vital de ce qui s'avère même et autre, isolé et intégré, stable et explosible. Restituant l'ensemble de ces tensions et de ces contradictions, le poème devient autant un passage entre qu'un passage avec, acte de spatialisation qui serait en fait une tentative de prendre possession du monde, et qui parcourt les distances entre les pôles d'un plan ontologique transmuté avec adresse en coordonnées verbales.

La notion de l'entre-deux s'affirme comme espace où les différences peuvent se rejoindre et s'accorder sans s'annuler. "Grisaille, merveille/De mes jours, de mes nuits/Et de leurs entre-deux" s'écrie la mer dans **Motifs** (p.171), et il est évident que cette "grisaille", loin d'être morne ou monotone, combine les attributs les plus captivants des phénomènes opposés qui la constituent en se croisant. L'union de ce

couple antithétique nuit-jour génère non la triste uniformité de deux forces qui s'abaissent mutuellement mais l'apogée, la "merveille" d'un entre-deux qui resplendit de la somme positive des différences qu'il incorpore. Si la mer jouit de cet entre-deux, tel est également le cas pour le "il" de "Sauvage" car, comme elle, il peut creuser "ses jours", "ses nuits" et leur "entre-deux", ramenant toujours de ce dernier "quelque chose//D'utile" (p.163). Cette description d'un même entre-deux, évoqué dans le cas et de la mer et du "il" comme fusion du noir et de la lumière, sert en outre à rapprocher ces deux entités l'une de l'autre, car si chacune puise implicitement sa force dans la plénitude d'une même grisaille, il s'ensuit qu'on ne peut pas les isoler complètement malgré l'énormité de leurs différences externes. L'entre-deux intérieur qui fait partie de la relation avec soi trouve implicitement son écho au coeur même de l'autre, de sorte que domine finalement la notion d'un entre-deux même plus important, celui qui se situe cette fois non à l'intérieur mais à l'extérieur, et qui relie l'humble forme de l'être et l'immensité informe de la mer, la puissance mortelle du vivant et l'agitation immémoriale de la matière, formes et forces raccordées toutes à la même source et partageant, comme l'indique la fin de "Sauvage", le même fond mystérieux.

L'exploration de l'intérieur ramène toujours ainsi à l'extérieur, car la pénétration de la surface et l'acte de creuser le dedans entraînent la découverte d'un dehors ramassé

et abrégé au fond de soi-même, et la possibilité de se vivre en touchant en réalité à la profusion de différences et de tensions qui régissent le monde entier. "Une fois la surface traversée,/On se vivra//Epousant un intérieur/Autre que soi-même" déclare Guillevic dans **Art poétique** (p.169). **Motifs** est cet acte de traverser les apparences de l'autre et d'épouser son intérieur, d'exprimer son silence. **Creusement** est plutôt la tentative de percer sa propre apparence et de creuser tout ce qu'on porte. Cependant, ces deux livres se rejoignent parfaitement dans la mesure où pénétrer l'autre, c'est se vivre en principe en dehors de soi, et saisir son propre dedans, c'est redécouvrir l'autre à l'intérieur de soi.

L'osmose, l'intercommunication, l'échange s'affirment face au tourbillon autrement insensé et débilitant de la matière. Il s'agit en effet de retrouver une unité originelle que chaque chose garde dans ses rapports avec l'autre, que chaque chose puise dans l'autre comme garante de sa propre intégrité. En conséquence, tous les livres de Guillevic, fragments du réseau textuel que forme la totalité de l'oeuvre poétique, réseaux de fragments qui s'associent dans leur différence et leur ressemblance, incarnent de façons différentes le désir d'harmoniser la vaste hétérogénéité des choses autant que leurs multiples correspondances et, par la voie de l'écriture -- de ses nombreuses translations et transfusions -- d'assurer, dans l'aération de l'entre-deux, la satisfaction de se connaître en connaissant l'autre.

NOTES

1. **Vivre en poésie**, entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Stock, Paris, 1980, p.190.

2. **Requis**, Gallimard, Paris, 1983, p.57.

3. Nous consulterons l'édition **Terraqué** suivi de **Exécutoire**, Gallimard, Paris, 1968. **Terraqué** a été précédé de **Requiem** (1938), plaquette de six poèmes que Serge Gaubert reprend dans **Lire Guillevic**, Presses Universitaires de Lyon, 1983, p.143-48.

4. **Gagner**, Gallimard, Paris, 1981.

5. **Inclus**, Gallimard, Paris, 1973, p.29.

6. Tous ces livres ont été publiés chez Gallimard, comme est également le cas pour **Trouées** (1981), **Requis** (1983), **Motifs** (1987), **Creusement** (1987), et **Art poétique** (1989).

7. Pierre Reverdy, **Cette émotion appelée poésie**, Flammarion, Paris, 1974, p.62.

8. Ibid., p.68.

9. **En vrac**, Editions du Rocher, Monaco, 1956, p.5.

10. **Sphère** suivi de **Carnac**, Gallimard, Paris, 1977, p.79.

11. **Note éternelle du présent**, écrits sur l'art, Flammarion, Paris, 1973, p.15.

12. **Vivre en poésie**, p.217.

13. **Cette émotion appelée poésie**, p.71.

14. **Vivre en poésie**, p.114.

15. Ibid., p.217.

16. **En vrac**, p.191.

17. **Cette émotion appelée poésie**, p.25.

18. Ibid.

19. Voir **Ferraille, Plein Verre, Le Chant des morts, Bois vert** suivi de **Pierres blanches**, Gallimard, Paris, 1981.

20. **Autres**, p.37.

21. Voir **Trouées**, p.132:

> Il n'a pas voulu
> Caraméliser
> Le soleil couchant.
>
> Il l'a laissé fondre.

22. **Vivre en poésie**, p.174.

23. Ibid., p.11.

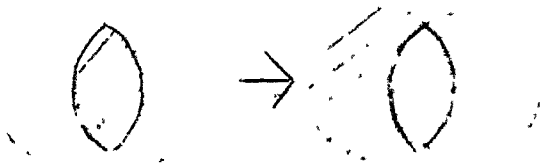
24. **Art poétique**, Gallimard, Paris, 1989.

25. **Nord-Sud, Self-Defence et autres écrits sur l'art et la poésie**, Flammarion, Paris, 1975, p.73-75.

26. Ibid., p.75.

27. **Vivre en poésie**, p.182-83.

28. Chiss, Filliolet et Maingueneau signalent la possibilité de la métaphore d'étendre à la réunion de deux termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection (voir **Linguistique française: initiation à la problématique structurale (2)**, Hachette, Paris, 1978, p.152-53):



C'est contre cette exagération du processus métaphorique que Guillevic réagit, y discernant la source d'une injustice ontologique qui ôterait la tension vitale de la relation établie en entraînant un mouvement de dépossession au profit d'une unité factice, unité qui resterait purement rhétorique.

29. **Art poétique**, révèle la certitude du poète en ce qui concerne la capacité des mots de toucher directement à l'activité des choses et de rapprocher l'écrivain de cette activité sans déviation ou rupture:

> Lorsque j'écris nuage,
> Le mot nuage,

C'est qu'il se passe quelque chose
Avec le nuage,

Qu'entre nous deux
Se tisse un lien (p.12)

30. **Le Gant de crin**, Flammarion, Paris, 1968, p.18.

31. Voir aussi à cet égard l'attitude de Guillevic dans **Vivre en poésie:** "La vie est tragique, alors, vivons-la tragiquement mais pas tristement" (p.256). Pour lui, l'être est non seulement capable de s'adapter à la tragédie qu'est la vie mais de s'y adapter avec joie, de meubler les moments "de joie, de joies faites de très peu de chose, de riens. Encore une fois, du sentiment d'être" (p.257).

32. Pour tous ces livres et ces articles, voir la bibliographie à la fin de la thèse.

33. "Guillevic: les chemins du poème", numéro hors série de **Sud**, 1987, p.5.

34. Voir l'introduction de Jean-Pierre Le Dantec dans **Eugène Guillevic, un poète**, Folio Junior, Gallimard, Paris, 1984 (p.7-13), p.10.

35. "Guillevic", **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, Paris, 1964 (p.183-206), p.188.

36. Ibid., note 1, p.192.

37. **Guillevic ou la sérénité gagnée**, Champ Vallon, Seyssel, 1984, p.6.

38. Ibid., p.54.

39. Ibid., p.87-88.

40. **Onze études sur la poésie moderne**, p.205.

41. "L'Ecart et l'accord du "Requiem" au "Magnificat"", **Lire Guillevic**, Presses Universitaires de Lyon, 1983 (p.19-33), p.26.

42. Ibid., p.27.

43. "Guillevic-1987: **Creusement** et **Motifs**", "Guillevic: les chemins du poème", **Sud**, numéro hors série, 1987 (p.197-204), p.201.

44. "La Figuration non figurative: Guillevic", **Poésie et figuration**, Seuil, Paris, 1983 (p.197-225), p.217. Gleize parle également d'une "poétique de l'être-parmi": " "Je" est dépossédé-décentré-désoriginé, il n'est pas propriétaire, il n'a aucun pouvoir, il n'est pas, seul, à la source de la parole, il est ce lieu par où tout passe, où tout se passe" (p.221). Pourtant, s'il désigne un "effort qui consiste à fissurer le moi", il admet que "cette fissure devient ensuite le lieu même d'un retour au moi" (p.223), constituant un nouvel accès à ce qui restait auparavant refoulé ou enfoui dans la subjectivité.

45. "Portrait de Guillevic en Eugène", **La Nouvelle Revue française**, no 293, mai 1977 (p.88-90), p.89.

46. Voir **Actes**, Gallimard, Paris, 1966, p.168. La poésie, "c'est la multiplication de l'être en relation dans toutes ses parts sur le mode du **comme** qui la requiert, cette **comparution** universelle qui est en elle-même **comparaison**", constate-t-il dans la même collection d'essais (p.44-5).

47. Voir par exemple la pénultième directive de la section (p.130):
    - Ouvre, ouvrez.
    - Non.
    - Ouvrons.
    - Oui.

48. **Choses parlées**, Champ Vallon, Seyssel, 1982, p.23.

49. Voir "Vitrail", p.136:
    Il a fini
    Par se pardonner.

    Alors,
    Son sourire et lui
    Se sont rencontrés.

50. "Guillevic-1987: **Creusement** et **Motifs**", "Guillevic: les chemins du poème", **Sud**, p.201.

51. Voir à cet égard l'article de Michael Riffaterre, "Ponge tautologique ou le fonctionnement du texte", **Francis Ponge: Colloque de Cerisy**, Union générale d'Editions, Paris, 1977, p.66-84.

52. L'air, oui,
    L'air me connaît.

Nous avons dû
Etre quelque part ensemble
Dans une matrice,

La grande.
("La Mer", **Motifs**, p.168)

53. "Station", **Actes**, Gallimard, Paris, 1966, p.163.

54. Ibid.

55. Voir note 31.

56. "Comme il peut y avoir loin/Du ciel à lui-même" prétend le poète dans **Requis** (p.16), et deux pages plus loin; il réitère ce point de vue:

Il n'y a pas plus loin
D'une étoile
A une autre étoile

Que de n'importe quelle chose
A elle-même.

57. Guillevic parle dans **Art poétique** des mots "arrimés/Irrévocablement//Par un silence/Qui ne sera/Jamais rompu" (p.142).

CONCLUSION

"Qui veut se garder, se perd; l'intérieur n'est fait que de frontières, et dans "être" on devrait lire: autre": telle est l'observation concise et pénétrante de Tzvetan Todorov qui commente les différentes thèses de l'autre exposées par Mikhaïl Bakhtine[1]. Cette remarque semble se rapporter également, en effet, aux oeuvres richement variées et soigneusement nuancées que nous avons examinées au cours de notre étude. Que ce soit dans la fureur disloquante de l'écriture de Bernard Noël ou dans la délicate dispersion des textes d'Eugène Guillevic, le moi se trouve discrédité comme unité complète et autosuffisante, le "je" devient ballottement entre une multitude de tendances formelles et sémantiques opposées, et le sens de ce qu'on est n'émerge que d'un immense tiraillement de vérités contradictoires où figure toujours en première instance la relation à la fois contre et avec l'Autre.

Dans **Une apparence de soupirail**, Jacques Dupin s'évertue à plonger le moi dans tout ce qui menace de l'abolir pour que puisse s'opérer, "sur le sentier du retour", sa reconstitution triomphante en tant que "l'autre" qui a su se frayer un passage à travers la mort et se faire prévaloir contre sa plus puissante négation[2]. A bien des égards, **Les Mères** ne serait que la re-dramatisation de ce passage viscéral effectué par

le truchement du verbe, agonie et renaissance toujours à recommencer faute d'une délivrance définitive, dans les saccades d'un texte qui se déchire entre des pôles cruellement opposés.

Moins décousu, moins violent, **Ce qui fut sans lumière** d'Yves Bonnefoy affronte l'altérité du rêve et de ses images par rapport au réel et à la condition incarnée, constituant un effort continuel pour s'éveiller, pour s'acheminer dans le texte à travers les leurres mais aussi l'immense promesse du rêve, vers le seuil vacillant de la présence de l'être et de ses nombreuses virtualités. "Vapeur ou rêve, ou monde"[3], l'ambiguïté de ce qui affleure au sein de la conscience en tant que révélation d'un état ou d'une condition "autre" en puissance dans l'être, exige que le poète renvoie sans cesse à la limitation et à l'instabilité qui relèvent de la finitude, et qu'il apprenne ainsi, parfois avec douleur, à démêler la part d'illusion et la part de vérité propres aux courants tensionnels, temporels et éternisants, qui animent l'activité onirique.

Quant à Bernard Noël, comme Dupin qui vise une communion intime avec l'autre "par le **tu** de la langue"[4], lui souhaite rétablir le chant en dehors du moi trop longtemps admis comme centre, voudrait en fait "du moi pas plus moi que toi"[5] et, amorçant un mouvement de décentrement radical, passe d'une sorte de folie monologique qui s'abîme dans la raucité des mots transformés en foisonnement insensé (**Bruits de langues**)

à une souplesse suprémement dialogique qui instaure une distance infiniment fécondatrice entre le moi (la pesanteur, corporelle et mentale, de tout ce qui compose la subjectivité) et le "je" (qui se détache du moi pour le penser dans la langue et, en le pensant, rejoint tout ce que cette langue étouffe et propage comme système autonome) en faisant largement place à l'autre ("je couche loin de moi-même" déclare Noël dans **La Chute des temps** et ce "je", qui rompt avec toute frontière de la subjectivité, se veut aussitôt un "tu" recherché par l'autre, par une multiplicité qui le dépasse autant qu'elle le complète: "le je appelle pour être tutoyé dans/l'innombrable"[6]).

Enfin, Eugène Guillevic travaille le texte comme réseau osmotique totalisant, capable d'incorporer toutes les réalités à la fois distinctes et imbriquées qui participent de l'immense profusion et de la compacité secrète de la sphère. Lui fait confiance à un "tu [...] plus moi/Que je ne suis moi"[7] (**Motifs** constitue, autant qu'une interrogation prolongée de l'autre, une découverte de ce qu'on est en soi-même par rapport à, et même grâce à, cet autre) et met en valeur une abondance d'interrelations, régies autant par la différence que par la ressemblance, qui prêtent à chaque entité sa cohésion et son sens particulier tout en affirmant son existence comme élément non isolable d'un vaste ensemble hétérogène (dans **Creusement**, s'interroger implique inéluctablement se référer à l'autre; creuser son propre être,

c'est creuser le "tu" qui permet au "je" de s'établir car, selon le poète, "je ne suis que par toi", l'être n'existe qu'en fonction de son autre[8]).

Dans chaque cas, l'interrogation de soi et de l'autre constitue en premier lieu, bien entendu, une interrogation verbale, et entraîne en conséquence une tentative de surmonter le caractère fréquemment réfractaire et rébarbatif de la langue qui a tendance à se replier sur elle-même et à ne faire valoir, dans le caractère purement arbitraire et conventionnel du signe, que sa propre inadéquation foncière par rapport aux tâches de compréhension et d'élucidation qu'on lui propose. Si les poètes cherchent à rejoindre par le biais de la langue le "tu" dont dépend le "je", cet autre qui intensifie, totalise et investit d'un sens ce qu'on est en soi-même, ils doivent lutter sans cesse contre la capacité de cette langue de détourner leurs intentions au profit de sa propre altérité néfaste. Ainsi, bien que Bernard Noël parle dans son journal du "moment où je deviens verbe, tout entier attentif à l'autre et tendu vers lui, identifié à ma parole"[9], il est évident que de tels moments de maîtrise et de conjonction sont relativement rares dans ses livres poétiques, que c'est plutôt une vue âprement critique de la langue qui domine dans un texte souvent fissuré, plongeant et radicalement disjoint. Même dans la forme plus souple et moins frénétique du chant, les visées de l'écrivain semblent se heurter continuellement aux impasses de l'écriture qui, privée de toute possibilité

d'allégement, se fige en vaine coagulation d'un "cri muet", en produit corrompu d'une langue devenue "vieux charbon"[10]. Le fait même d'incorporer dans le texte un métalangage apte à surveiller ses échecs et ses déviations traîtresses établit en outre un dialogue entre la volonté du poète et la résistance de ses matériaux, dialogue qui précède à bien des égards celui du je-tu en transposant la notion de l'autre sur un plan purement linguistique, pour faire de la langue une partenaire à ménager et à séduire (Guillevic parle d'"écrire le poème/Qui cherche à travers moi", ce poème qui arrive "comme si un oiseau/Venait se poser dans ta main"[11]), à rompre et à refaire (Dupin et Noël désirent briser la clôture de la langue et l'héritage nocive qu'elle détient), à déconditionner et à désagréger (Bonnefoy veut fractionner l'image et rattacher les mots à la mort en interrogeant "l'action de la finitude du fait sur l'infini de la langue"[12]).

Dans son article sur la notion de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy, Richard Stamelman emploie le terme "allotropisme" en le définissant comme le tournement vers ce qui est "allos", autre[13]. Pour lui, ce terme aurait trait non seulement au lieu et à la personne mais aussi à l'écriture et aux divers modes de représentation qu'elle permet. En effet, ne serait-il pas possible, dans ce dernier contexte, de parler non seulement de l'allotropisme mais des allo-tropes -- des figures de la langue réorientées vers tout ce qui est autre dans le réel et caractérisées comme mode d'expression en

rupture avec un cadre langagier inerte, systématisé et, à son tour, chosifiant? D'ailleurs, Bonnefoy lui-même, relevant dans la langue une multitude de fractures ou de frissons soulevés par l'instabilité des mots et les mutations de leur sens, ne veut aucunement condamner la perspective troublée et brouillée qui en résulte, mais rattacher ces fluctuations et cette irrésolution à la vérité même de notre existence constamment changeante et en passe de devenir autre: "Rien ne reste identique à soi-même parmi les êtres, les choses, pourquoi l'attendre des mots? Croyez-moi, ils ont eu pitié de nous. Et loin de brouiller l'évidence en commençant à changer de sens, ils nous l'ont offerte plus claire, qui brille sous leurs courants contradictoires mais rapides, donc transparents, comme une seule pierre très proche, l'unité de tout ce qui est..."[14]. L'univocité devient mensonge (le concept, la gnose dans la langue), seule compte une pluralité de voix (d'où l'importance du "chant" dans la poésie contemporaine), de sens (irréductibles à un seul principe, et à tout modèle cognitif ou autre) et de transitions (mouvement qui rattache le sens à la vitalité du vivant et qui fait irruption dans le texte grâce à ce que nous avons nommé la "contre-diction", non-oui qui trouve sa forme dans une structure déliée et oscillante). Assurer cette pluralité, c'est assurer l'acte d'inclusion qui saisit l'autre, c'est faire éclater l'unité factice de la gnose pour appréhender, dans l'incertitude mais d'une manière puissamment affective,

"l'unité de tout ce qui est...", unité mobile, intense, débordante.

En effet, pour les quatre poètes, la rencontre de l'autre ontologique qu'on est ou qu'on pourrait rejoindre, s'effectuerait paradoxalement par un effacement décisif des mots devenus flottement et fuite. Or, ils désirent abolir toute forme cadavérique de la langue, opaque, figée, close (dans **Bruits de langues** Noël décrit "la bouche bée bleue cherchant le suis-je"[15]; dans **Une apparence de soupirail**, Dupin, comme Rimbaud, cherche à rompre avec un monde verbal sépulcral) pour réactiver la parole, mais en tant que parole qui se meurt, qui se donne à l'éphémère et qui, par là, rejoint le vivant, accompagne son cheminement mortel. "Mourir meut le temps" prétend Noël[16] en désignant la force motrice de cet acte qui gouverne l'intensité fugace et fébrile de tout ce qui est. Accepter de mourir, c'est d'ailleurs oublier l'"été", rejeter le "une fois" et participer de nouveau à la dynamique exaltante de sa propre existence; c'est refuser de se complaire dans les différentes formes de la mort déjà accomplie, de la vie éteinte et récupérée comme absence (souvenirs, images, cristallisations verbales), pour retrouver, dans l'élan de son propre devenir, immédiatement et en avant, la largeur constamment surgissante d'un "ici-delà" éminemment habitable[17], porteuse de nombreuses poussées transcendantes (rupture avec l' "identité/tuante"[18], accès à l'autre) sur un plan purement immanent. Par conséquent, Noël

rejette toute tentative d'immobilisation et d'affermissement en optant pour "le passant" et, comme Bonnefoy qui désigne la puissance révélatrice d'un langage pétri de pulsions contraires et mis en fuite, recherche le non-aboutissement et la non-fixation d'une "fluante parole"[19].

Cette visée d'une forme verbale sans cesse changeante et déviante rejoint chez ces poètes le thème inexorable de l'errance. Nous avons relevé l'insistance de l'expression "Je vais" chez Bonnefoy qui marque le passage fébrile de l'être dans le monde et, au niveau textuel, dissout l'emprise des métaphores qui s'agglomèrent fatalement en leurre, pour rétablir, dans la dimension métonymique, une parole redonnée à l'épars, à l'éphémère, au cheminement angoissé du "je" qui se déprend du rêve en affrontant dans la finitude la fugacité des choses mourantes et blessées. Dupin aspire lui aussi à une écriture "érémitique et nomade", à une forme qui "déplace incessamment sa fixité"[20] pour suivre les rythmes heurtés et incertains de l'être. Quant à Noël, il veut que le chant épouse ce "quelque chose", cette force du vivant, qui "appelle dans le mouvement/de sa propre disparition"[21], et qu'il devienne, autant que l'être, migration, échappée, course en avant. Enfin, comme Noël qui veut conjuguer l'ampleur d'un "ici-delà", Guillevic reconnaît que l'acte d'écrire le poème, c'est l'acte de "se donner un ailleurs/Plus ici qu'auparavant"[22], de partir à la conquête d'un espace-temps marginal en l'intégrant au centre qu'établit le texte, et

d'amorcer ainsi un mouvement d'infatigable extension qui, encore à la façon de Noël dans le chant 2 de **L'Eté langue morte**, fait proliférer "des: et puis,/Jusqu'à l'épuisement"[23].

Guettant la possibilité de sa propre trans-figuration, assumant pleinement sa propre inscription dans le temps et l'espace, le poème s'élance donc fiévreusement vers son propre dépassement, se veut site de mouvance et de mutation. Désirant abolir toute cristallisation immuable de la forme et du sens, les quatre poètes cherchent à construire un texte qui toucherait à l'éphémère à l'instant même de son passage, qui refuserait de s'implanter dans le durable au nom de l'autre que les frontières du complexe verbal excluent encore. Ils voudraient en fait un texte aussi flottant et volatil que la présence, aussi pluriel que l'autre multiple qu'on devient dans le temps: le passage hors de soi vers l'autre serait ce qui constitue pour eux le devenir essentiel de l'être et le texte devrait se désagréger de façon à se mêler à cette évolution temporelle du rien précieux et périssable que nous sommes.

Dupin et Noël emploient dans le texte la cassure de l'abrupt pour donner la parole non à la référence ou à la représentation mais à l'évidence du peu fugace qu'on est. Dans **Ce qui fut sans lumière**, Bonnefoy préfère une forme plus volumineuse mais non moins glissante, sinueuse et labyrinthique. Guillevic travaille à son tour une forme minimale, squelettique, afin d'incorporer dans la parole des

interstices où peut surgir le silence, l'indicible. Pourtant, quelles que soient les différences d'approche, chaque poète revalorise l'immédiateté de la parole saisie justement au moment de son articulation, prise son oralité comme prolongement vital du souffle humain en communion avec le temps et l'espace, et savoure dans sa brève trajectoire, toujours à recommencer, la conjonction momentanée du dedans et du dehors, la fulgurante rencontre -- caresse, frôlement, effleurement -- de soi et de l'autre. "Le souffle à travers lequel nous/nous sommes touchés n'est rien/que ce tout" prétend Noël[24] en signalant dans l'opposition troublante d'un rien/tout la puissance momentanée des paroles proférées mais évanouies, d'un dire dont la vitalité fugace s'axe directement sur le principe du vivant et participe à sa condition mortelle. "Mériter que chaque mot s'efface à l'instant de son émission" souhaite Dupin[25] en recherchant dans cet acte de vaporisation un "élargissement" généreux du verbe transformé en jaillissement passager, en éruption de vigueur qui refuse de se figer. "Que désirer sinon qui meurt,/Sinon qui parle et se déchire?" déclare Bonnefoy au début de son entreprise[26], en rattachant toute parole à la fragilité du vivant, à un mouvement qui s'inscrit comme déchirure mais, par là, comme accès et invitation, dans la substance mutable de ce qu'on est, de ce qu'est, pour nous, l'autre. "Il suffit d'un cri --/Et c'est une autre géométrie" note Guillevic[27], soulignant dans la force ponctuelle du "cri" qui se répercute

momentanément dans l'espace la force incisive d'un dedans explosé qui transforme le dehors. Il est question ainsi pour chacun de viser la parole comme force qui surgit et s'envole, qui éclôt et s'efface de concert avec les mutations de l'être qui la produit, et qui touche l'autre comme site d'un devenir merveilleux nourri de l'instant et soudé à l'espace, comme puissance suavement disséminée dans le réel, réfractaire à toute halte, à toute appropriation cognitive, étant aussi fuyante et effervescente que la présence dont elle procède.

L'opposition dedans/dehors est justement celle sur laquelle s'articule l'étude phénoménologique de Mikhaïl Bakhtine concernant la relation de soi et de l'autre, étude qu'il convient de mentionner ici non seulement pour confirmer la portée de nos propres analyses mais pour confronter les oeuvres poétiques, dans leur différence, avec le plan esthétique évoqué par Bakhtine. Ce qui fonde le cadre théorique de ce dernier à cet égard, c'est la notion de l'exotopie (terme traduit du russe par Tzvetan Todorov et qui veut dire littéralement "le fait de se trouver au-dehors"[28]). Cette notion consiste en la capacité de l'être d'englober et d'achever de l'extérieur le tout temporel et spatial d'un autre être, un tout qui échappe par définition à la conscience intérieure de cet autre[29], et qui implique à la fois l'image extérieure du corps qui figure en entier dans l'espace ("les parties de son corps inaccessibles à son propre regard -- sa tête, son visage, l'expression de ce visage --, le monde

auquel il a le dos tourné"[30]) et la vision de la vie intérieure ramassée en un tout achevable, douée d'un commencement et d'une fin qu'on ne peut jamais s'attribuer ni vivre pour soi-même ("le commencement et la fin d'une vie ne se prêtent pas concrètement à la conscience qu'on a de soi-même", "la naissance et la mort, en tant que **ma** naissance et **ma** mort, ne peuvent pas devenir des événements de ma vie"[31]). Découle de cette optique une vision de l'autre comme élément véritablement constitutif de ce qu'on est en soi-même, comme principe de rectification (la perception effective de l'autre qui diffère de la représentation qu'on a de soi-même[32]) et de résolution, d'apaisement ("La résolution n'est pas immanente à la vie, elle lui est accordée comme un don qui émane de l'activité de l'autre, d'un autre qui va au-devant d'elle"[33]).

"Etre signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi" déclare Bakhtine[34] et c'est à cette vérité fondamentale qu'adhèrent tous les poètes que nous avons examinés. Dans **Creusement**, Guillevic parle de "mendier" à travers la mésange "ce que je sais,/Ne sais pas de moi", signalant la nécessité de se référer à l'autre, aussi négligeable qu'il/elle soit (il ne s'agit que d'un "petit corps de rien"), pour recueillir "le reste" précieux de ce qu'on est[35]. Dans **Une apparence de soupirail**, Dupin désigne un "il" qui "n'a jamais respiré plus librement qu'à travers cette lapidation immobile [...] d'un autre corps"[36], puisant sa force intime, son souffle, dans ce qui n'est pas lui. "Ton sourire/dans mes yeux/pense ton

visage" déclare Noël dans **L'Eté langue morte**[37], soulignant comme Guillevic cette partie de soi-même que seul l'autre est capable de révéler et d'offrir intégralement à la conscience.

L'écriture devient en effet ce mouvement vers l'autre par le biais duquel on rentre en possession de ce qu'on est. "Le mouvement du livre, c'est le mouvement de Je vers l'Autre" prétend Noël, "à la fin, pense celui qui écrit, j'aurai intégré tous mes visages et je serai mon nom"[38]. Ce mouvement est d'ailleurs celui de **L'Eté langue morte**, celui d'un "je" qui appelle un "tu", s'intègre dans le dialogue d'un "nous", mais recherche encore en dehors de ce "nous" un "TOI" qui reste toujours à incorporer dans la relation, un autre en vérité innombrable qui multiplie à l'infini les différentes facettes de ce qu'on est. De même, Dupin rejoint, par le truchement de "la langue-mère", la pluralité de l'autre, des "mères", d'où il tire la conviction de sa propre existence[39]: c'est grâce à elles, "mère alpha, mère omega", qu'il saisit une vision globale de sa vie par opposition aux vagues "sonnailles", aux "clartés" et aux "nuages", qui composent l'horizon confus du présent[40]; c'est par elles qui "tombent" (figures du souterrain) et "se dressent" ("mère montgolfière", "astromère") sans cesse qu'il peut faire l'expérience, "à chaque instant de ma vie", de sa mort et de sa (re)naissance[41]. Enfin, **Ce qui fut sans lumière**, ce cheminement à travers le rêve, prolonge la tentative de Bonnefoy de défaire les illusions du moi et de reconnaître que "la conscience de

l'autre est la voie de l'incarnation, le déchiffrement du réel"[42]: dans "La Voix, qui a repris" et "La Voix encore", c'est en effet la parole resurgie et instructive de l'autre qui permet ce "déchiffrement", qui fournit "la clef dans la lourde porte" et, comme "je", laisse le "tu" accéder au sens universel de son existence[43].

"L'événement esthétique réside en la rencontre de deux consciences qui, dans le principe, ne fusionnent pas" déclare Bakhtine[44], signalant le besoin de respecter la différence dont relève la position exotopique de l'autre, différence qui fait que l'autre complète ce qu'on est en soi-même sans reproduction, sans duplication, à partir d'une situation que lui seul a la possibilité d'occuper. Cette différence est celle même que les poètes tâchent de protéger dans leurs entreprises respectives contre la gnose (Bonnefoy), contre les fausses assimilations de la métaphore (le "comme" de Guillevic, la dimension métonymique de Bonnefoy), contre les injustices de la pensée analogique et de la réflexion conceptuelle qui rabattent tous les éléments divers et discordants du monde vers une seule unité irréfragable -- abstraite, stabilisante, factice.

Cependant, l'activité esthétique telle que Bakhtine la conçoit, consistant en "une procédure d'achèvement du monde", en l'élaboration d'une "architectonique" parfaitement accomplie[45], semble aller à l'encontre des aspirations foncières de ces poètes. En fait, critiquant la gnose,

Bakhtine paraît en même temps succomber à son attraction, car comment préserver l'autonomie d'une autre conscience si, dans l'oeuvre, il incombe de l'englober et de l'achever en s'érigeant en autorité qui la transcende et l'arrache à son devenir pour en faire un tout immuable? D'une part, Bakhtine admet que "pour vivre, je dois être inachevé, ouvert pour moi-même"[46], que "être, pour moi-même, signifie être encore à-venir"[47]; d'autre part il désigne "le processus esthétique à l'issue duquel l'autre se trouvera fixé et achevé dans une image esthétique signifiante"[48]. La présence est rejetée au profit de l'image, le sens ressort d'une reconstruction de l'autre qui se veut graciante, comblante, mais qui n'offre qu'une plénitude purement spectrale, en rupture avec la réalité essentielle de cet autre.

L' "image exhaustive et achevée"[49] que Bakhtine prétend pouvoir prêter à autrui dans l'oeuvre est justement ce que Bonnefoy combat sans cesse dans ses écrits. L'ironie, c'est que dans ses premiers textes Bakhtine ne cesse de creuser l'opposition entre la présence incertaine du vivant et la stabilité de l'image, sonde lucidement la condition immédiate de l'être et les abus de la pensée gnoséologique, mais prend finalement la position inverse de Bonnefoy en se complaisant dans l'image esthétiquement parachevée de l'autre[50]. Ce n'est que plus tard dans sa vie qu'il se ravisera, considérant la perfection esthétique non comme "don" offert à l'autre mais comme violence exercée sur lui: "le parachèvement artistique

comme variante de la violence"[51]. En outre, dans le dernier texte qu'il a rédigé en 1974, il met en valeur l'importance du dialogue comme mouvement évolutif qui "ne connaît pas de limites", porteur de sens oubliés et renaissants qui "ne peuvent jamais être stables (achevés une fois pour toutes, finis)"[52].

Cette perspective dialogique qui se rattache à ce qui reste changeant et incomplet dans le temps, et qui réfute la possibilité d'englober et d'arrêter esthétiquement la fuite de l'autre, rejoint celle de Bonnefoy qui porte atteinte à l'image en voulant briser "une adhésion non critique à une vérité imaginée intérieure, à une formule de l'Etre qui ne sait pas qu'elle n'est qu'une fiction"[53]. En revanche, Bonnefoy reconnaît l'impossibilité d'extirper tout à fait l'attrait inexorable des images qui ne cessent d'agir comme leurre dans l'écriture, d'où une perspective qui ne se détache pas entièrement des premières vues de Bakhtine. Bakhtine désire que "l'activité esthétique rassemble le monde épars dans son sens", qu'elle "trouve dans l'éphémère du monde [...] un équivalent émotionnel qui le ranime et le préserve"[54] et, de la même façon, Bonnefoy prétend que "la poésie recoud ce que l'absence, le temps qui passe et disperse, le découragement ne cessent jour après jour de découdre"[55]. La différence, c'est que là où Bakhtine considère l'image comme une fin irréfutable en elle-même (il s'agit de condenser le monde "en une image finie et autonome" et d'en retirer ainsi

"une signification et une détermination stable"[56]), Bonnefoy ne voit qu'un moyen au mieux douteux et contestable (expliquant sa conception dialectique de la poésie, il déclare que "dans un premier mouvement rêveur elle se donnerait à l'image, mais pour critiquer celle-ci ensuite, au nom de l'incarnation"[57]). Bakhtine veut vaincre le monde au moyen de l'image, Bonnefoy veut vaincre l'image "**dans** l'image même"[58] pour retrouver le monde et, par là, la présence de l'autre installée fugitivement, fluidement, au coeur même du texte.

Respect de la différence, nécessité d'un dialogue où affleure continuellement la notion de différence à l'encontre de toute assimilation mensongère, de toute fusion qui ne saisit l'autre que pour l'abolir au nom de principes qui lui sont purement extrinsèques: voilà non seulement la base de l'approche de l'autre que développe Bakhtine, ayant consenti au prolongement sur le plan esthétique des différences observées initialement au seul niveau phénoménologique, mais celle élaborée également par chacun des poètes dans le souci de surmonter dans la langue les forces qui concourent à supprimer la différence ou l'altérité en faveur des strictes démarcations d'une optique esthétique méticuleusement ordonnée et accomplie -- optique qui, malgré son caractère inéluctablement partiel, s'érige en force totalisante, veut passer pour le tout qu'elle ne cesse en réalité d'exclure et de nier.

N'est-ce pas en ce dernier subterfuge que réside

d'ailleurs pour les poètes la faute du surréalisme, mouvement qui, selon Bonnefoy, a su affronter l'incompréhensible, se prêter à "ces mille choses à la fois furtives et insistantes que la poésie antérieure n'avait pas su interroger"[59], mouvement qui a osé selon Noël poser "la seule vraie question" en s'intéressant tout premièrement à "la pensée vivante"[60], mais qui a déçu de par son attachement naïf à l'image (pour Bonnefoy, l'autre que vise Breton dans **Nadja** "n'a pas droit [...] à sa vérité", s'éclipse comme présence simple, et n'existe finalement que dans la mesure où elle s'intègre comme image à la conscience désirante, où elle se plie au point de vue "d'un moi qui se satisfait d'ailleurs de n'être lui-même, en fin de compte, que la somme de ses images"[61]) et de par sa complaisance inexcusable devant l'écriture en général (Noël l'accuse d'avoir trahi son objectif, autrement dit "le dévoilement du mécanisme de la pensée", en se vouant aux enjolivements de l'écriture automatique qui permet tout aux mots[62]). En fait, les contradictions que ces poètes relèvent dans le cas du surréalisme correspondent à bien des égards au schisme qui se présente dans les premiers écrits de Bakhtine entre l'existence et l'esthétique: la nécessité de saisir l'autre, de le penser se heurte à l'incapacité de l'écrire, à la tentation de l'abolir dans la logique interne de la forme et des figures menées gracieusement à terme.

Dans la poésie contemporaine, l'autre est précisément ce qui n'a pas de terme, ce qui cherche une entrée, une ouverture

à travers les frontières brisées de la pensée et de la langue, pour s'y infiltrer comme passant, comme entité en grande partie inassimilable qui fait jouer une abondance de différences par rapport à tout ordre préétabli. C'est dans sa différence même que l'autre complète l'intégrité qui s'est rompue en vue d'une plus grande mesure d'inclusion, c'est comme addition en vérité non intégrable que l'autre s'érige en complément enrichissant de l'objet qui a renoncé à son propre achèvement. L'autre peut seulement combler s'il n'y a pas de clôture et, se rattachant ainsi à un acte de désagrégation, élude toute tentative de réduction, préserve la force de sa propre différence et ressoude au battement d'un devenir irrésistible ce qui consent à une forme définitivement instable mais, par là, infiniment accessible et renouvelable. C'est par rapport à cette perspective que les poètes souhaitent situer la relation entre soi et l'autre. Au niveau de la pensée, Bonnefoy parle d'une modalité de la conscience "où le discontinu, le partiel, l'à jamais incomplétable seraient en eux-mêmes perçus comme l'être propre du sens humain"[63]. Une telle modalité laisserait largement la place à l'autre, deviendrait appel de l'autre. De même, au niveau de l'écriture, l'autre ne surgit pour Noël que dans "le vide de l'ouvert"[64] et, pour Guillevic, il est question de construire une "provocation/En forme de creux"[65], "un creux si fort/Qu'il appelle//Cette autre chose/Dont les mots deviendront/Les chargés de pouvoir"[66].

La relation avec l'autre, fondée sur la différence, devient dans le sens le plus fort une relation "entre", d'où la notion capitale chez ces poètes de "l'entre-deux", espace osmotique et hautement tensionnel où a lieu la rencontre avec l'autre qui se révèle en dehors et à côté de soi-même (la notion même de l'exotopie) -- avec ce qui refuse de se joindre tout simplement à la totalité de ce qu'on est mais qui initie plutôt la dissolution de cette totalité, en l'agrandissant, en la rejetant, en la régissant tour à tour comme le principe de son extension et de sa contradiction, de son éclosion la plus intense et de son abolition la plus incisive.

Tel est le caractère de l'entre-deux pour Dupin dans **Les Mères**, intervalle chaotique, violent, insoluble, se répartissant entre le bas (plongée infernale vers la hideur de la mort) et le haut (essor d'une vitalité renouvelée), entre une pluralité de forces irréconciliables évoquées dans les saccades d'une forme qui ne cesse de conjuguer des contraires, entre les résonances ("les sous-entendus qui traînent") et les ruptures ("le malentendu que/tranche///le scintillement/de la mort"[67]) qui résultent de cet aigre appareillement d'antinomies et qui déterminent le sens. L'entre-deux de Guillevic est, par contre, beaucoup moins vertigineux et convulsif, constitue même un espace éminemment mesurable et structurable, "écartement", "étrier", ou "interstice" qui permet un va-et-vient relativement introublé entre soi et l'autre par le biais de la langue devenue

"mandataire [...]/Dans les deux sens" [68]. "Entre moi/Et ce que je regarde//L'espace/N'est pas l'espace/Mais un réseau" affirme le poète dans **Motifs**[69] et ce réseau devient le site d'une joyeuse et universelle comparution où chaque chose retrouve sa propre place inaliénable dans l'harmonie de l'ensemble. Dans le cas de ces deux poètes, l'entre-deux s'affirme donc comme lieu d'échange et d'alternance qui promeut un dialogue de différences pour rapprocher soi et l'autre sans que la distance qui les sépare -- distance infiniment productive -- cède à la tentation d'unité (toute unité implique une certaine clôture) ou au besoin d'appropriation (l'amour s'oppose au désir dans la mesure où ce dernier exclut souvent l'échange, cherche à soumettre son objet à des fins purement égoïstes).

"La lecture de certains circuits physiques, notamment entre la main et l'oeil, entre la main et la pensée, entre l'Autre et ma différence... Cela est mon travail... interminable" déclare Noël[70], et c'est encore la notion de l'entre-deux qui domine sur tous les plans, non seulement dans le cas de soi et de l'autre, mais vis-à-vis de la relation entre l'écriture et le regard, l'écriture et la pensée, autant de composantes différentielles qui entraînent un rapport d'altérité. En effet, l'entre-deux se rattache dans le chant 1 de **L'Eté langue morte** à un vide où circule sans cesse les courants contraires d'un sens qui n'est pas plénitude mais mouvement qui passe et périt, mouvance où saisir toujours

provisoirement la vérité de ce qu'on est. Quant à Bonnefoy, il ne se réfère pas explicitement à l'entre-deux mais **Ce qui fut sans lumière**, tentative insistante de s'éveiller, renvoie manifestement à une telle notion. "Ne cessons pas de chercher, dans la grisaille du rêve, une voie vers l'aube, qui est la terre", exhorte le poète[71], et cet effort devient cheminement à travers la "grisaille", à travers le clair-obscur de l'entre-deux que génère l'imbrication du rêve et du réel, de l'image et de l'incarnation, du verbe et de la finitude.

Pour tous ces poètes, ce qui compte finalement, c'est la construction d'un dialogue qui embrasse une multitude de différences -- la pluralité de l'autre sous toutes ses formes -- sans délimiter des frontières en vue d'un regroupement décisif où instaurer un ordre et une mesure d'achèvement. L'entre-deux implique essentiellement l'indécidable -- ce qui se partage inéluctablement entre des possibilités opposées, engendre un sens lui-même indécis, flottant et disjoint, et provoque en conséquence la nécessité d'une continuation au nom d'une solution future. Cet entre-deux constitue en vérité la figure la plus frappante du dialogue constamment recherché avec l'autre, d'une stratégie d'inclusion qui résiste simultanément à tout acte d'absorption de la différence en admettant que cette différence est ce qui fonde et enrichit la productivité de la relation.

Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Bernard Noël et Eugène

Guillevic se distinguent par leur désir de saisir, dans une parole ouverte et inachevée, toutes les formes prodigieuses de l'autre, tous les modes de l'altérité capables de donner non seulement à l'oeuvre mais aussi à l'être ce qui leur fait défaut, ce qui leur manque comme la partie la plus intime d'eux-mêmes. Dialogue avec la langue (élaboration d'un méta-langage qui veille à la gestation et au fonctionnement du texte), dialogue avec tout un héritage qui procède de la langue (intertextualités, reprises et révisions de textes précédents qui déterminent, par exemple, titres et épigraphes), dialogue à travers la langue à un niveau interhumain avec le "tu" innombrable nécessaire à l'existence et à la joie du "je", avec le "tu" des autres poètes, peintres et sculpteurs, avec le "tu" du lecteur présent et futur, avec le "tu" qui est silence et promesse: voilà le cadre puissamment diversifié dans lequel nous avons situé notre étude des oeuvres et qui témoigne de l'ambition, de la largeur et de la complexité exubérante de la poésie contemporaine en général, si ardemment tournée vers ses propres virtualités, si anxieuse d'entrer en communion avec l'autre qui lui échappe fréquemment comme fondement même de son sens, comme élan de son devenir. La sélection que nous avons opérée au sein de ce cadre révèle en outre des entreprises de nature très différente, qui se recoupent pourtant à certains moments comme dialogue tensionnel à l'intérieur même de la poésie: bienveillance du sous-jacent chez Guillevic, terreur du monde

souterrain chez Dupin; image du nageur devenu ouragan chez Guillevic, opposition du nageur et du naufrageur chez Noël; fébrilité de l'errance chez Bonnefoy, joie de l'exploration chez Guillevic. Les mêmes questions se posent mais différemment, la même thématique se répète mais toujours autrement, et le dialogue de chaque poète rejoint ainsi d'autres répliques, d'autres formes, en débordant ses propres frontières pour triompher dans le collectif, dans l'universel, pour s'affirmer comme ce qui ne peut pas subsister ou tenir comme sens en l'absence de l'autre qui, dans l'immanence de ce monde revalorisé et refait, ouvre, aère et libère.

NOTES

1. Tzvetan Todorov, **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique** suivi de **Ecrits du cercle de Bakhtine**, Seuil, Paris, 1981, p.149. Il est intéressant de noter d'ailleurs que Todorov vient de publier lui-même une étude ethnologique intitulée **Nous et les autres** (Seuil, Paris, 1989) qui se penche justement sur "la relation entre "nous" (mon groupe culturel et social) et "les autres" (ceux qui n'en font pas partie)", sur "le rapport entre la diversité des peuples et l'unité humaine" (p.11), et qui cherche à incorporer dans sa méthode le dialogue, "la critique interpellative" (p.14).

2. **Une apparence de soupirail**, Gallimard, Paris, 1982, p.69.

3. **Ce qui fut sans lumière**, Mercure de France, Paris, 1987, p.19.

4. Voir note 2.

5. Chant 3, **L'Eté langue morte**, Fata Morgana, Montpellier, 1982.

6. Chant 1, **La Chute des temps**, Flammarion, Paris, 1983, p.17-18.

7. **Creusement**, Gallimard, Paris, 1987, p.90.

8. Ibid.

9. "Le Chemin de ronde", **Le Lieu des signes**, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1971, p.99.

10. Chant 2, **La Chute des temps**, p.45-46.

11. **Art poétique**, Gallimard, Paris, 1989, p.52-53.

12. Entretien avec John E. Jackson, **Entretiens sur la poésie**, La Baconnière, Neuchâtel, 1981 (p.109-128), p.127.

13. "Le Cri qui perce la musique": le surgissement de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", **Sud**, Colloques Poésie-Cerisy, 1985 (p.171-210), p.176.

14. "Le Crépuscule des mots", **Récits en rêve**, Mercure de France, Paris, 1987 (p.154-160), p.156.

15. **Bruits de langues**, Talus d'approche, Le Roeulx, Belgique, 1980, p.41.

16. Ibid.

17. Contre-chant 2, **La Chute des temps**, p.54-55:

> et toi qui meurs
> tu renverses le mouvement
> tu marches sur la mort
> et tu vois de son haut
> l'ici-delà

18. Chant 1, ibid., p.26.

19. Chant 3, ibid., p.65.

20. **Une apparence de soupirail**, p.81.

21. Chant 1, **La Chute des temps**, p.22.

22. **Art poétique**, p.122.

23. **Requis**, Gallimard, Paris, 1983, p.77.

24. Chant 1, **La Chute des temps**, p.23-24.

25. **Une apparence de soupirail**, p.84.

26. "Du mouvement et de l'immobilité de Douve", **Poèmes**, Gallimard, Paris, 1982, p.66.

27. **Du domaine**, Gallimard, Paris, 1977, p.130.

28. **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique** suivi de **Ecrits du cercle de Bakhtine**, p.153.

29. Mikhaïl Bakhtine, **Esthétique de la création verbale**, traduit par Alfreda Aucouturier, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1984, p.58-59:

> L'autre, pour moi, est rassemblé et contenu en entier dans son image extérieure, tandis que ma propre conscience, je la perçois comme englobant et embrassant le monde et non comme logée en lui [ill...] Lorsqu'il s'agit d'autrui, l'image extérieure peut être vécue comme une image exhaustive et achevée, lorsqu'il s'agit de moi, cette image ne sera ni exhaustive ni achevée.

30. Ibid., p.44.

31. Ibid., p.114-15.

32. Bakhtine souligne l'importance du "coefficient de valeur avec lequel notre vie se présente aux autres et qui diffère profondément de celui dont elle s'assortit lorsque nous la vivons pour nous-mêmes, en nous-mêmes" (ibid., p.37).

33. Ibid., p.93.

34. Citation traduite par Todorov, dans **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique**, p.148.

35. **Creusement**, p.67-68.

36. **Une apparence de soupirail**, p.63.

37. Chant 2, **L'Eté langue morte**.

38. "L'Imagination créatrice", **Le Lieu des signes** (p.175-80), p.179.

39. Bakhtine désigne le rôle déterminant de la mère comme cette autre fondatrice de la première prise de conscience de soi-même. "De même que le corps se forme originellement dans le sein (le corps) de la mère, la conscience de l'homme s'éveille enveloppée dans la conscience d'autrui" affirme-t-il en général (**Esthétique de la création verbale**, p.358), et il s'explique plus particulièrement ailleurs: "L'enfant commence à se voir, pour la première fois, par les yeux de sa mère, c'est dans sa tonalité qu'il commence aussi à parler de lui-même, comme se caressant à la toute première parole par laquelle il se dit lui-même" (ibid., p.67).

40. **Les Mères**, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p.12.

41. Ibid., p.47-48.

42. "Baudelaire parlant à Mallarmé", **Entretiens sur la poésie** (p.71-94), p.90.

43. **Ce qui fut sans lumière**, p.27-29.

44. **Esthétique de la création verbale**, p.101-102.

45. Ibid., p.201.

46. Ibid., p.35.

47. Ibid., p.132.

48. Ibid., p.117.

49. Ibid., p.59.

50. Prenons par exemple l'opposition esprit/âme. L'esprit, vécu par le dedans, "n'est toujours encore qu'à-venir", ne connaît pas de repos, pas d'assise, pas de frontières (ibid., p.121). L'âme, par contre, construction purement esthétique, est "le tout clos, refermé sur lui-même, de la vie intérieure, un tout qui coïncide avec lui-même, est égal à lui-même" (p.140).

51. Cité dans Todorov, **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique**, p.163. Cette citation date de 1961, la section de **Esthétique de la création verbale** qui nous intéresse date de 1922-1924 (voir la bibliographie dans Todorov, p.173-176).

52. Cité par Todorov, ibid., p.169-170.

53. **Sud**, Colloques Poésie-Cerisy, 1985, p.415.

54. **Esthétique de la création verbale**, p.196.

55. "Sur l'origine et le sens", **Entretiens sur la poésie** (p.103-6), p.105.

56. Voir note 54.

57. Entretiens avec Bernard Falciola, **Entretiens sur la poésie** (p.11-53), p.17.

58. Lettre à John E. Jackson, ibid., p.148.

59. Entretien avec John E. Jackson, ibid., p.114.

60. Lettre à Jean Frémon, le 21 juillet 1974, **Le Double Jeu du tu**, Coll. le grand pal, Fata Morgana, Montpellier, 1977, p.109.

61. Entretien avec John E. Jackson, **Entretiens sur la poésie**, p.123.

62. Voir note 60.

63. Préface de **Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique**, tome 1, Flammarion, Paris, 1981 (p.v-xv), p.XI.

64. Chant 1, **L'Eté langue morte.**

65. **Inclus**, Gallimard, Paris, 1973, p.197.

66. **Art poétique**, p.114.

67. **Les Mères**, p.50.

68. **Requis**, p.116.

69. **Motifs**, Gallimard, Paris, 1987, p.54.

70. "La Vie, l'écriture", entretien avec Jean-Marc Le Sidaner, **Europe**, no. 606, octobre 1979 (p.159-175), p.173.

71. Entretiens avec Bernard Falciola, **Entretiens sur la poésie**, p.48.

BIBLIOGRAPHIE

Nous présentons ici une bibliographie choisie des oeuvres de chaque poète et des études critiques principales qui les concernent. Nous réservons pour la dernière section de cette bibliographie les sources de l'intertextualité relevée dans les oeuvres ainsi que les autres livres, littéraires et critiques, qui ont contribué au développement de nos réflexions autour de ces poètes.

JACQUES DUPIN

1. OEUVRES

Cendrier du voyage, avant-propos de René Char, G.L.M., Paris, 1950

Miró, Flammarion, Paris, 1961

Alberto Giacometti, Maeght, Paris, 1962

Gravir, Gallimard, Paris, 1963

L'Embrasure, Gallimard, Paris, 1969

L'Embrasure, précédé de **Gravir**, préface de Jean-Pierre Richard, Gallimard, Paris, 1971

Dehors, Gallimard, Paris, 1975

Ballast(repris dans **Contumace**), Le Collet de Buffle, Paris, 1976

L'Eboulement, Galilée, Paris, 1977

De nul lieu et du Japon, Fata Morgana, Montpellier, 1981

L'Espace autrement dit, préface de Jean-Michel Reynard, Galilée, Paris, 1982

Une apparence de soupirail. Gallimard, Paris, 1982

De singes et de mouches, Fata Morgana, Montpellier, 1983

Contumace, P.O.L., Paris, 1986

Les Mères, Fata Morgana, Montpellier, 1986

Chansons troglodytes, Fata Morgana, Montpellier, 1989

2. ÉTUDES CRITIQUES

LIVRES

Raillard, Georges, **Jacques Dupin**, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1974

Viart, Dominique, **L'Ecriture seconde: la pratique poétique de Jacques Dupin**, Galilée, Paris, 1982

La Revue de Belles-Lettres, numéro consacré à Jacques Dupin, 3-4, 1986
Voir surtout p.127-89 pour les contributions de José-Miguel Ullàn, Jean Frémon, Pierre Chappuis, Edmond Jabès, Paul Auster, Lothar Klünnar, Nicolas Pesquès, et les articles plus longs de Jean-Claude Mathieu ("Ecrire l'espace naissant", p.155-65) et de Piero Bigongiari ("Jacques Dupin, l'agonisant debout", p.167-89).

CHAPITRES, ARTICLES

Auster, Paul, "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry", **Books Abroad** XLVII, 1973, p.76-8

Bishop, Michael, "Jacques Dupin. Art and Poetry", **Contemporary Literature** XXI, 1980, p.611-31

Bishop, Michael, **The Contemporary Poetry of France**, Rodopi, Amsterdam, 1985, p.35-53

Caprona, Denys C. de, "Notes sur la poésie de Jacques Dupin", **La Revue de Belles-Lettres** C, 2, 1976, p.65-75

Cardinal, Roger, in **Sensibility and Creation**, Roger Cardinal ed., Croom Helm, London; Barnes and Noble, New York; 1977, p.220-40.

Caws, Mary Ann, "Jacques Dupin: The Word Engraved", **Dalhousie French Studies**, 1, 1979, p.95-116

Caws, Mary Ann, "Inscription on the Rise", **A Metapoetics of the Passage. Architextures in Surrealism and after**, Hanover U.P. of New England, 1982, p.148-77

Caws, Mary Ann, "Jacques Dupin: Access or Speaking it through", **Poesis**, Vol.5, no.3, 1984, p.39-47

Chappuis, Pierre, "Jaillissement et mensonge du poème", **Critique**, 27, 1971, p.520-31

Denis, Philippe, "Lisière du soupçon", **Critique** XL, 1984, p.306-12

Gill, Brian, "Jacques Dupin", **The Language of Poetry: Crisis and Solution**, Michael Bishop ed., Rodopi, Amsterdam, 1979, p.93-108

Greene, Robert, **Six French Poets of Our Time**, Princeton U.P., 1979, p.140-58

Himy, Olivier, "Peinture et négativité chez Jacques Dupin", **Courrier du Centre international d'études poétiques** (Bruxelles), 179, sept.-oct. 1988, p.28-42

Julio, Maryann De, ""Proximité du murmure": Dupin and Ubac Collaborate", **Visible Language**, vol. 20, no.4, 1986, p.427-36

Julio, Maryann De, "Jacques Dupin and the Rhetoric of Landscape Poetry", **Symposium** XLI, 4, 1987, p.257-66

Julio, Maryann De, ""Les Brisants". Framing the Poem and the Print", **Dalhousie French Studies** 12, Spring-Summer 1987, p.81-88

Reynard, Jean-Michel, Préface de **L'Espace autrement dit**, Galilée, Paris, 1982, p.9-39

Richard, Jean-Pierre, "Jacques Dupin", **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, Paris, 1964, p.277-95

Rivas, Daniel, "Metapoetic Variations: Eluard and Dupin", **Dada/Surrealism** VIII, 1978, p.71-77

Stamelman, Richard, "The Syntax of the Ephemeral" (Alberto Giacometti, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet), **Dalhousie French Studies** 2, Oct. 1980, 101-117

YVES BONNEFOY

1.OEUVRES

Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Mercure de France, Paris, 1953

Hier régnant désert, Mercure de France, Paris, 1958

L'Improbable, Mercure de France, Paris, 1959

Arthur Rimbaud, Seuil, Paris, 1961

L'Anti-Platon, Maeght, Paris, 1962

Miró, Silvana, Milan, 1964

Pierre écrite, Mercure de France, Paris, 1965

Un rêve fait à Mantoue, Mercure de France, Paris, 1967

Rome 1630: l'horizon du premier baroque, Flammarion, Paris, 1970

L'Arrière-pays, Skira, Genève, 1972

Dans le leurre du seuil, Mercure de France, Paris, 1975

Le Nuage rouge, Mercure de France, Paris, 1977

Entretiens sur la poésie, La Baconnière, Neuchâtel, 1981

Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique, deux tomes, Flammarion, Paris, 1981 (Préface, t.1, p.v-xv)

Poèmes, préface de Jean Starobinski, Gallimard, Paris, 1982

L'Improbable, suivi de **Un rêve fait à Mantoue**, nouvelle édition revue et augmentée, Coll. idées, Gallimard, Paris, 1983

La Présence et l'image, Mercure de France, Paris, 1983

Ce qui fut sans lumière, Mercure de France, Paris, 1987

Récits en rêve, Mercure de France, Paris, 1987

La Vérité de parole, Mercure de France, Paris, 1988

Une autre époque de l'écriture, Mercure de France, Paris, 1988

Là où retombe la flèche, Mercure de France, Paris, 1988

Sur un sculpteur et des peintres, Plon, Paris, 1989

2.TRADUCTIONS DE SHAKESPEARE ET DE YEATS

Henri IV(I), Jules César, Hamlet, Le Conte d'hiver, Vénus et Adonis, Le Viol de Lucrèce, Club français du livre, Paris, 1957-1960

Jules César, Mercure de France, Paris, 1960

Hamlet suivi de "Idée de la traduction", Mercure de France, Paris, 1962

Le Roi Lear, Mercure de France, Paris, 1965

Roméo et Juliette, Mercure de France, Paris, 1968

Hamlet, Le Roi Lear, précédé de "Readiness, ripeness: Hamlet, Lear", Gallimard, Paris, 1978

Macbeth, Mercure de France, Paris, 1983

Roméo et Juliette, Macbeth, précédé de "L'Inquiétude de Shakespeare", Gallimard, Paris, 1985

Quarante-cinq poèmes de W.B. Yeats suivi de **La Résurrection**, Hermann, Paris, 1989

3.ÉTUDES CRITIQUES

LIVRES

Caws, Mary Ann, **Yves Bonnefoy**, Twayne, Boston, 1984

Finck, Michèle, **Yves Bonnefoy: le simple, le sens**, Corti, Paris, 1989

Gasarian, Gérard, **Yves Bonnefoy: la poésie, la présence**, Champ Vallon, Seyssel, 1986

Giguère, Ronald Gérard, **Le Concept de la réalité dans la poésie d'Yves Bonnefoy**, Nizet, Paris, 1985

Jackson, John E., **Yves Bonnefoy**, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1976

Leuwers, Daniel, **Yves Bonnefoy**, Rodopi, Amsterdam, 1988

Naughton, John T., **The Poetics of Yves Bonnefoy**, University of Chicago Press, 1984

Thélot, Jérôme, **Poétique d'Yves Bonnefoy**, Droz, Genève, 1983

Vernier, Richard, **Yves Bonnefoy ou les mots comme le ciel**, Jean-Michel Place, Paris; Gunter Narr Verlag, Tübingen; 1985

REVUES: NUMÉROS SPÉCIAUX

L'Arc, 66, oct. 1976 (John E. Jackson, Philippe Jaccottet, Roger Munier, Gaëton Picon, Georges Poulet, Jean Starobinski, Richard Vernier etc.)

World Literature Today, Summer 1979 (Leroy Breunig, Mary Ann Caws, Joseph Frank, Alex Gordon, Robert Greene, Martin Kanes, Susanna Lang, Sarah Lawall, James Lawler, Richard Stamelman, Jean Starobinski, Richard Vernier)

Sud, Colloques Poésie-Cerisy, 1984 (Michael Bishop, Mary Ann Caws, Robert Greene, John E. Jackson, John Naughton, Richard Stamelman etc.)

"Poétique et poésie d'Yves Bonnefoy", **Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour** 18, 1983 (Yves-Alain Favre, Jacques Gadeau, Bruno Gelas, Patrick Guyon, J. Ignacio Velazquez etc.)

"Yves Bonnefoy, poésie, art et pensée", actes du colloque international de mai 1983, **Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour** 7, 1986 (Christine Andréucci, Jean-Yves Debreuille, Marie-Claire Dumas, Bruno Gelas, Daniel Leuwers, Jean Pierrot etc.)

CHAPITRES, ARTICLES

Argyros, Alex, "The Topography of Presence. Yves Bonnefoy and the Spatialization of Poetry", **Orbis litterarum** (Copenhagan) XLI, 1986, p.244-64

Berthoff, Warner, "Afterword: On Some Arguments of Yves Bonnefoy", **Literature and the Continuances of Virtue**, Princeton U.P., 1986, p.274-80

Bishop, Michael, **The Contemporary Poetry of France**, Rodopi,

Amsterdam, 1985, p.117-36

Bishop, Michael, "An Infinity of Flashing Briefness. The Poetics of Yves Bonnefoy", **Neophilologus** LXX, 1986, p.194-207

Canadas, Serge, "Celui qui s'éveille et qui rêve encore", **Critique** XLIII, 1987, p.1044-63

Caws, Mary Ann, "Yves Bonnefoy: Not the Peacock but the Stone", **The Inner Theatre of Recent French Poetry**, Princeton University Press, 1972, p.141-70

Caws, Mary Ann, "Dwelling on the Threshold", **The Eye in the Text**, essays on perception, mannerist to modern, Princeton U.P., 1981, p.189-99

Caws, Mary Ann, "Interferences, or Reading Between", **L'Esprit Créateur** XXII, 4, Winter 1982, p.74-82

Cornulier, Benoît de, "Métrique de l'alexandrin d'Yves Bonnefoy. Essai d'analyse méthodique", **Langue française** 49, février 1981, p.30-48

Dobzynski, Charles, "Yves Bonnefoy ou la "tâche d'espérance"", **Europe** 698-99, juin-juillet 1987, p.188-92

Fauskevag, Svein Eirik, "Yves Bonnefoy et le réalisme poétique", **Orbis litterarum** XLI, 1986, p.229-43

Gordon, Alex L., "Yves Bonnefoy and "la conscience dans les pierres"", **Dalhousie French Studies** 1, 1979, p.75-94

Hofstadter, Marc, "From Alienation to Incarnation. Yves Bonnefoy's **Hier régnant désert**", **The Romanic Review** LXXII, 1981, p.333-48

Holmon, Janine, "Lecture de l'air "in extremis"", **Espace et poésie**, actes du colloque des 13, 14 et 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris, 1987, p.49-68

Jaccottet, Philippe, **L'Entretien des muses**, Gallimard, Paris, 1968, p.251-57

Jaccottet, Philippe, "Une lumière plus mûre", **Une transaction secrète**, lectures de poésie, Gallimard, Paris, 1987, p.260-65

Jackson, John E., **La Problématique du moi: un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy**, La Baconnière, Neuchâtel, 1978, p.243-336

Jossua, Jean-Pierre, "L'Incarnation opposée à la gnose dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", **Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire**, Beauchesne, Paris, 1985, p.231-53

Kaplan, Edward K., "Modern French Poetry and Sanctification. Charles Baudelaire and Yves Bonnefoy", **Dalhousie French Studies** 8, Spring-Summer 1985, p.103-25

Lawall, Sarah N., "Yves Bonnefoy et Denis Roche. Art and the Art of Poetry", in **About French Poetry from Dada to Tel Quel**, Wayne State University Press, Detroit, 1974, p.69-95

Leuwers, Daniel, "Mallarmé, Jouve, Bonnefoy. Une filiation?", **La Nouvelle Revue Française** 348, janvier 1982, p.61-72

Martin, Graham Dunstan, "Yves Bonnefoy and the Temptation of Plato", **Forum for Modern Language Studies**, 2, April 1974, p.95-108

Martin, Graham Dunstan, "Evoking the "objet profond". The Poetry of Yves Bonnefoy", **The Language of Poetry: Crisis and Solution**, Michael Bishop ed., Rodopi, Amsterdam, 1980, p.69-92

Mary, Georges, "Lignes de fuite. lignes de partage. Sur **Pierre écrite**", **Poétique** XIX, 1988, p.297-306

Naughton, John T., ""Excarnations": Yves Bonnefoy's Critique of the Image-Making Process", **L'Esprit Créateur**, XXII, 4, Winter 1982, p.37-46

Naughton, John T., "The Notion of **Presence** in the Poetics of Yves Bonnefoy", **Studies in 20th Century Literature**, Vol.13, no.1, Winter 1989, p.43-60

Peeters, Leopold, "Yves Bonnefoy, terroriste de l'image?", **Recherches sur l'imaginaire** X, 1983, p.153-64

Pfeiffer, Jean, "Un sentiment inconnu", **La Nouvelle Revue Française**, 366-67, juillet-août 1983, p.148-55

Price, John D., "Yves Bonnefoy: The Sense of Things" in **Sensibility and Creation**, Roger Cardinal ed., Croom Helm, London; Barnes and Noble, New York; 1977, p.204-219

Prothin, Annie, "The Substantive Language of Yves Bonnefoy", **Sub-Stance**, 20, 1978, p.45-58

Richard, Jean-Pierre, **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, Paris, 1964, p.207-32.

Roudaut, Jean, "Le Lit de la poésie", **Critique**, 254, juillet 1968, p.635-47

Sheringham, Michael, ""L'Amour et son double". Faces of Love in Yves Bonnefoy", **Romance Studies** (Swansea) VII, Winter 1985/86, p.138-58

Stamelman, Richard, "Landscape and Loss in Yves Bonnefoy and Philippe Jaccottet", **French Forum**, 5, January 1980, p.30-47

Stamelman, Richard, "The Syntax of the Ephemeral" (Alberto Giacometti, Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet), **Dalhousie French Studies** 2, October 1980, p.101-17

Stamelman, Richard, "The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of **L'Ephémère**", **L'Esprit Créateur**, XXII, 4, Winter 1982, p.15-25

Stamelman, Richard, "Transfigurations of Red. Color, Representation, and Being in Yves Bonnefoy and Claude Garache", **The Comparatist** (Martin, Tenn.) X, 1986, p.89-107

Stamelman, Richard, "The Crack in the Mirror. The Subversion of Image and Representation in the Poetry of Yves Bonnefoy", **French Forum** XIII, 1988, p.69-81

Starobinski, Jean, "La Poésie, entre deux mondes", Préface de **Poèmes**, Gallimard, Paris, 1982, p.7-30 (aussi publié en anglais dans **World Literature Today**, 1979, P.391-98)

Vernier, Richard, "From Critical to Poetic Discourse: Bonnefoy and Poussin", **L'Esprit Créateur**, XXII, 4, Winter 1982, p.26-36

Winspur, Steven, "The poetic significance of the Thing in Itself (Michel Deguy, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy)", **Sub-Stance** XII, 41, 1983, p.41-9

Winspur, Steven, "Bonnefoy cartésien?", **French Forum** IX, 1984, p.236-50

Winspur, Steven, "Yves Bonnefoy's Three Strikes Against the Sign", **The Romanic Review** LXXVII, 1986, p.155-65

BERNARD NOËL

1.OEUVRES

Extraits du corps, Editions de Minuit, Paris, 1958

La Face de silence, Flammarion, Paris, 1967

Le Château de Cène, sous le pseudonyme d'Urbain d'Orlhac, Editions Jérôme Martineau, 1969

Une messe blanche, Fata Morgana, Montpellier, 1970 (rééditions en 1972, 1977 et 1984)

Dictionnaire de la Commune, Fernand Hazan, Paris, 1971

Souvenirs du pâle, Fata Morgana, Montpellier, 1971

Le Lieu des signes, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1971

La Peau et les mots, Flammarion, Paris, 1972

Deux lectures de Maurice Blanchot, comprenant "D'une main obscure" de Bernard Noël et "Une passion" de Roger Laporte, Fata Morgana, Montpellier, 1973

Les Premiers Mots, Flammarion, Paris, 1973

Le Livre de Coline, Fata Morgana, Montpellier, 1973

Treize cas du je, Flammarion, Paris, 1975

Le Château de Cène suivi de l'**Outrage aux mots**, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1975

Souvenirs du pâle suivi de **Le Même Nom**, Fata Morgana, Montpellier, 1975 (réédition en 1981)

Magritte, Coll. Les Maîtres de l'art moderne, Flammarion, Paris, 1976

Le Double Jeu du tu, en collaboration avec Jean Frémon, Coll. le Grand Pal, Fata Morgana, Montpellier, 1977

Dictionnaire de la Commune, édition augmentée de 73 articles nouveaux, d'un index thématique et d'une préface, 2 vol., Coll. Champs, Flammarion, Paris, 1978

Gustave Moreau, Fernand Hazan, Paris, 1979

Le Château de Hors, Fata Morgana, Montpellier, 1979

Le 19 octobre 1977, Flammarion, Paris, 1979

URSS, aller-retour, Flammarion, Paris, 1980

D'une main obscure, Fata Morgana, Montpellier, 1980

Bruits de langues, Talus d'approche, Le Roeulx, Belgique, 1980

La Moitié du geste, Fata Morgana, Montpellier, 1982

L'Eté langue morte, Fata Morgana, Montpellier, 1982

Jardins et squares, avec des photographies d'Edouard Boubat, A.C.E., Paris, 1982

Poèmes 1 ("Extraits du corps", "Le Face de silence", "La Peau et les mots", "Le Livre de Coline", "Espace en demeure"), Flammarion, Paris, 1983

La Chute des temps, Flammarion, Paris, 1983

Matisse, Fernand Hazan, Paris, 1983

Peter Klasen, Editions Autrement, Paris, 1983

L'Enfer, dit-on, Herscher, Paris, 1983

Olivier Debré, Flammarion, Paris, 1984

Le Sens, la sensure, Talus d'approche, Le Roeulx, Belgique, 1985

Trajet de Jan Voss, André Dimanche, Marseille, 1985

Marseille-New York, André Dimanche, Marseille, 1985

Fables pour ne pas, Editions Unes, Le Muy, 1985

La Rumeur de l'air, Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut, 1986

Matisse, nouvelle édition augmentée, Fernand Hazan, Paris, 1987

A la recherche de François Lunven, Calligrammes, Quimper, 1987

Christian Jaccard: le roman des noeuds, Editions de la Différence, Paris, 1987

Suite Fenosa (comprend **La Statue d'élans** de Bernard Noël) de Bernard Vargaftig, Editions Ryôan-ji, Marseille, 1987

Journal du regard, P.O.L., Paris, 1988

Onze romans d'oeil, P.O.L., Paris, 1988

Sur un pli du temps, Les Cahiers des Brisants, Mont-de-Marsan, 1988

La Reconstitution, P.O.L., Paris, 1988

Portrait du Monde, P.O.L., Paris, 1988

Mathias Perez: le roman des corps, Editions de la Différence, Paris, 1988

Zao Wou-Ki: les encres, Editions Séguier, Paris, 1988

"Parti pris", **Le Journal à Royaumont**, 4/5, mai 1989, p.1-2

2.ÉTUDES CRITIQUES

LIVRES

Carn, Hervé, **Bernard Noël**, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1986

Dhainaut, Pierre, **Bernard Noël**, Editions UBACS, Rennes, 1977

REVUES: NUMÉROS SPÉCIAUX

Givre, 2/3, 1977 (Mathieu Bénézet, Hervé Carn, Claude-Louis Combet, Claude Delmas, Bernard Delvaille, Pierre Dhainaut, Claude Esteban etc.)

Faire Part, 12/13, 1989 (articles de Christian Arthaud, Michael Bishop, Béatrice Clairhell, Henri Meschonnic, André Pieyre de Mandiargues, Jean-Louis Roux, Serge Velay etc.)

Spectacular Diseases 5, 1980. Translations by Paul Buck and Glenda George.

CHAPITRES, ARTICLES

Ancet, Jacques, "Paroles d'air", **Sud** XV, 58, 1985, p.82-5

Bishop, Michael, "Bernard Noël", **Sub-Stance** 23-4, 1979, p.157-65

Bishop, Michael, **The Contemporary Poetry of France**, Rodopi,

Amsterdam, 1985, p.101-16

Bonnefoy, Claude, "Le Mouvement des mots", **La Quinzaine littéraire**, 1973, p.9-10

Bonnefoy, Claude, "Les Maîtres Mots de Bernard Noël", **Les Nouvelles littéraires** 2689, 31 mai 1979, p.6

Delvaille, Bernard, "Bernard Noël et les allégories", **Magazine littéraire** 149, juin 1979, p.39-40

Dobzynski, Charles, "Treize cas du je", **Europe** 563, mars 1976, p.237-8

Dobzynski, Charles, "Tremblement d'être. Bernard Vargaftig, Bernard Noël", **Europe** 690, oct. 1986, p.186-91

Edson, Laurie, "Thought and Perception: Bernard Noël and the Mind's Eye", **Studies in 20th Century Literature**, vol. 13, no.1, Winter 1989, p.99-112

Frémon, Jean, "Dégager la vertèbre", **La Quinzaine littéraire** 144, 1er juillet 1972, p.7-8

Jouffroy, Alain, "Un poète de la société secrète de l'écriture. Bernard Noël", **Les Lettres françaises** 1356, 21 oct. 1970, p.3-4

Juin, Hubert, "Ce que dit le poème, c'est ce qu'il dénude", **Magazine littéraire** 117, oct. 1976, p.61-2

Lemoine, Yves, "Parler la mort", **Critique** XXXIII, 1977, p.93-96

Mauriac, Claude, "Les Cercles à la surface du vide", **Le Figaro littéraire** 1509, 19 avril 1975, p.17

Royer, Jean, "Bernard Noël: le poète et l'image du monde", **Ecrivains contemporains. Entretiens I: 1976-79**, L'Hexagone, Montréal, 1982, p.226-31

Sidaner, Jean-Marie Le, "La Vie, l'écriture", entretien avec Bernard Noël, **Europe**, 606, oct.1979, p.159-75

EUGÈNE GUILLEVIC

1.OEUVRES

Requiem, Tschann, Paris, 1938 (repris dans **Lire Guillevic**, Serge Gaubert éd., Presses Universitaires de Lyon, 1983, p.143-48)

Terraqué, Gallimard, Paris, 1942

Exécutoire, Gallimard, Paris, 1947

Gagner, Gallimard, Paris, 1949

Terre à bonheur, Seghers, Paris, 1952

Trente et un sonnets, Gallimard, Paris, 1954

Carnac, Gallimard, Paris, 1961

Sphère, Gallimard, Paris, 1963

Avec, Gallimard, Paris, 1966

Euclidiennes, Gallimard, Paris, 1967

Terraqué suivi de **Exécutoire**, Gallimard, Paris, 1968

Ville, Gallimard, Paris, 1969

Paroi, Gallimard, Paris, 1970

Inclus, Gallimard, Paris, 1973

Du domaine, Gallimard, Paris, 1977

Sphère suivi de **Carnac**, Gallimard, Paris, 1977

Etier, Gallimard, Paris, 1979

Vivre en poésie, entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet, Stock, Paris, 1980

Autres, Gallimard, Paris, 1980

Trouées, Gallimard, Paris, 1981

Choses parlées, entretiens avec Raymond Jean, Champ Vallon, Seyssel, 1982

Guillevic, un poète, choix et présentation de Jean-Pierre Le Dantec, Folio Junior, Gallimard, Paris, 1983

Requis, Gallimard, Paris, 1983

Lexiquer, La Tuilerie Tropicale, Saint-Martin de Castillon, 1986

Timbres, Les Ecrits des Forges, Trois-Rivières(Québec), 1986

Motifs, Gallimard, Paris, 1987

Creusement, Gallimard, Paris, 1987

Art poétique, Gallimard, Paris, 1989

2.ÉTUDES CRITIQUES

LIVRES

Daix, Pierre, **Guillevic**, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1954

Dubacq, Jean, **Guillevic**, Editions de la Tête de Feuilles, Paris, 1972

Gaubert, Serge, éd., **Lire Guillevic**, Presse Universitaires de Lyon, 1983

Pierrot, Jean, **Guillevic ou la sérénité gagnée**, Champ Vallon, Seyssel, 1984

Tortel, Jean, **Guillevic**, Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1962

REVUES: NUMÉROS SPÉCIAUX

"Présence de Guillevic", **La Nouvelle Revue Française**, 293, mai 1977 (textes de Nina Cassian, Georges-Emmanuel Clancier, Michel Deguy, Mohammed Dib, Raymond Jean, Hubert Juin, Roger Munier, Jean Onimus, Pierre Oster Soussouev, Claude Prévost, Jean Rousselot, György Somlyo, Jean Tortel)

"Clancier-Guillevic-Tortel", **Sud**, Colloques Poésie-Cerisy, 1983 (Raymond Jean, Henri G. Kerouredan, Jean-Claude Martin, Lionel Ray, Alain Vircondelet)

"Guillevic: les chemins du poème", **Sud**, no. hors série, 1987 (articles de Michael Bishop, Yves Broussard, Jean-Yves Debreuille, Serge Gaubert, Raymond Jean, Henri Meschonnic, Jean Tortel etc.)

CHAPITRES, ARTICLES

Aragon, Louis, "Discussion sur la poésie", **Europe**, 111, mars 1955

Benoît, Monique, "Eugène Guillevic. Une géométrie obsessionnelle", **Etudes littéraires** V, 1972, p.291-308

Bishop, Michael, "The Imperfection of Apotheosis", **Neophilologus** LXV, 1981, p.524-35

Bishop, Michael, **The Contemporary Poetry of France**, Rodopi, Amsterdam, 1985, p.20-34

Clancier, Georges-Emmanuel, **La Poésie et ses environs**, Gallimard, Paris, 1973, p.203-22

Esteban, Claude, "L'Immédiat et l'inaccessible", **Critique** XXXIII, 1977, p.913-48

Gleize, Jean-Marie, **Poésie et figuration**, Seuil, Paris, 1983, p.197-225

Jaccottet, Philippe, **L'Entretien des muses**, Gallimard, Paris, 1968, p.183-88

Jean, Raymond, **Pratique de la littérature**, Seuil, Paris, 1978, p.182-200

Kingma-Eijgendaal, A.W.G., "Décrire la chose vue, donner à voir. **Euclidiennes** de Eugène Guillevic" in **Description--écriture--peinture**, textes réunis par Yvette Went-Daoust, Institut des langues romanes, Groningen, 1987, p.119-34

Le Dantec, Jean-Pierre, introduction de **Eugène Guillevic, un poète**, Folio Junior, Gallimard, Paris, 1984, p.7-13

Olscamp, Marcel, "Eugène Guillevic ou la folie lucide", **Ecrits du Canada français** 62, 1988, p.95-104

Onimus, Jean, **Expérience de la poésie**, Desclée de Brouwer, Paris, 1973, p.148-58

Onimus, Jean, **Littérature et société**, Desclée de Brouwer, Paris, 1973, p.371-85

Maître, Luce-Claude, "Guillevic le bref", **Europe**, 625, mai 1981, p.117-22

Meschonnic, Henri, "Avec Eugène Guillevic", **Europe** 663, juin-juillet 1984, p.166-76

Munier, Roger, "Face à face Guillevic", **Critique**, 302, juillet 1972, p.623-42

Raymond, Jean, **Pratique de la littérature--Roman/Poésie**, Seuil, Paris, 1978, p.182-200

Richard, Jean-Pierre, **Onze études sur la poésie moderne**, Seuil, 1964, p.183-206

Sojcher, Jacques, "Inventaire, mythologie", **Critique**, 285, février 1971, p.149-54

Winspur, Steven, "The Problem of Remains" (Roland Barthes, Eugène Guillevic), **Sub-Stance** 60, 1989, p.43-59

AUTRES LIVRES CITÉS OU CONSULTÉS

Abrams, M.H., **The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition**, Norton, New York, 1958

Bachelard, Gaston, **La Poétique de la rêverie**, Presses Universitaires de France, Paris, 1960

Bakhtine, Mikhaïl, **Esthétique de la création verbale**, traduit, par Alfreda Aucouturier, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1984

Barthes, Roland, **Mythologies**, Seuil, Paris, 1957

Benveniste, Emile, **Problèmes de linguistique générale**, t.1, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, Paris, 1966

Bernard, Suzanne, **Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**, Nizet, Paris, 1959

Blanchot, Maurice, **L'Espace littéraire**, Gallimard, Paris, 1955

Breton, André, **OEuvres complètes**, t.1, Pléiade, Gallimard, Paris, 1988

Buber, Martin, **I and Thou**, a new translation with a prologue and notes by Walter Kaufmann, Scribner, New York, 1970

Cardinal, Roger, **Figures of Reality**, Croom Helm, London; Barnes and Noble, Totowa, N.J., 1981

Carrouges, Michel, **André Breton et les données fondamentales du surréalisme**, Gallimard, Paris, 1950

Caws, Mary Ann, **Surrealism and the Literary Imagination: A Study of Breton and Bachelard**, Mouton, The Hague and Paris, 1966

Char, René, **Le Nu perdu et autres poèmes**, Gallimard, Paris, 1978

Chiss, Jean-louis, Filliolet, Jacques, Maingueneau, Dominique, **Linguistique française: initiation à la problématique structurale**, t.2, Hachette, Paris, 1978

Cohen, Jean, **Structure du langage poétique**, Flammarion, Paris, 1966

Culler, Jonathon D., **On Deconstruction: theory and criticism after structuralism**, Cornell U.P., Ithaca, N.Y., 1982

Debreuille, Jean-Yves, **L'Ecole de Rochefort: théories et**

pratiques de la poésie, 1941-1961, Presses Universitaires de Lyon, 1987

Décaudin, Michel, **La Crise des valeurs symbolistes**, Privat, Toulouse, 1960

Deguy, Michel, **Actes**, Gallimard, Paris, 1966

Deguy, Michel, **Le Comité**, Champ Vallon, Seyssel, 1988

Derrida, Jacques, **De la grammatologie**, Editions de Minuit, Paris, 1967

Donne, John, **The Sermons of John Donne**, Edited with Introductions and Critical Apparatus by George E. Potter and Evelyn M. Simpson, Ten volumes, University of California Press, Berkeley, 1962

Esteban, Claude, **Critique de la raison poétique**, Flammarion, Paris, 1987

Frénaud, André, **Il n'y a pas de paradis**, Gallimard, Paris, 1962

Frénaud, André, **Notre inhabileté fatale**, entretiens avec Bernard Pingaud, Gallimard, Paris, 1979

Genette, Gérard, **Figures III**, Seuil, Paris, 1972

Hermans, Theo, **The Structure of Modernist Poetry**, Croom Helm, London; Canberra; 1982

Jaccottet, Philippe, **A travers un verger**, Fata Morgana, Montpellier, 1975

Kristeva, Julia, **La Révolution du langage poétique**, Seuil, Paris, 1974

Laing, R.D., **The Divided Self**, Penguin, Harmondsworth, 1965

Lefebve, Maurice-Jean, **L'Image fascinante et le surréel**, Plon, Paris, 1965

Maingueneau, Dominique, **Eléments de linguistique pour le texte littéraire**, Bordas, Paris, 1986

Mallarmé, Stéphane, **Poésies**, Gallimard, Paris, 1945

Mallarmé, Stéphane, **Igitur/Divagations/Un coup de dés**, Gallimard, Paris, 1976

Martin, Graham Dunstan, **Language, Truth and Poetry**, Edinburgh

University Press, 1975

Michaux, Henri, **L'Infini turbulent**, Mercure de France, Paris, 1964

Mounin, Georges, **La Communication poétique** précédé de **Avez-vous lu Char?**, Gallimard, Paris, 1969

Neumann, Eric, **The Great Mother**, translated by Ralph Manheim, Princeton University Press, 1963

Onimus, Jean, **La Connaissance poétique**, Desclée de Brouwer, Paris, 1966

Ponge, Francis, **La Rage de l'expression**, Gallimard, Paris, 1976

Ponge, Francis, **Francis Ponge: Colloque de Cerisy**, Union générale d'Editions, Paris, 1977

Poulet, Georges, **La Conscience critique**, Corti, Paris, 1971

Raymond, Marcel, **De Baudelaire au surréalisme**, Corti, Paris, 1963

Reverdy, Pierre, **En vrac**, Editions du Rocher, Monaco, 1956

Reverdy, Pierre, **Note éternelle sur le présent**, écrits sur l'art, Flammarion, Paris, 1973

Reverdy, Pierre, **Le Gant de crin**, Flammarion, Paris, 1968

Reverdy, Pierre, **Cette émotion appelée poésie**, Flammarion, Paris, 1974

Reverdy, Pierre, **Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie**, Flammarion, Paris, 1975

Reverdy, Pierre, **Ferraille, Plein verre, Le Chant des morts, Bois vert**, suivi de **Pierres blanches**, Gallimard, Paris, 1981

Riffaterre, Michael, **Semiotics of Poetry**, Indiana University Press, Bloomington, 1978

Rimbaud, Arthur, **Poésies/Une saison en enfer/Illuminations**, Gallimard, Paris, 1973

Rousseau, Jean-Jacques, **OEuvres complètes**, t.1, Pléiade, Gallimard, Paris, 1959

Shakespeare, William, **A Midsummer Night's Dream**, Edited by Harold F. Brooks, Methuen, London, 1979

Todorov, Tzvetan, **Les Genres du discours**, Seuil, Paris, 1978

Todorov, Tzvetan, **Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique** suivi de **Ecrits du cercle de Bakhtine**, Seuil, Paris, 1981

Todorov, Tzvetan, **Nous et les autres**, Seuil, Paris, 1989

Wheelwright, Philip, **Metaphor and Reality**, Indiana University Press, Bloomington, 1962