



HAL
open science

Le sujet du dehors : paysages sémantiques, corps de la nature et physique de la parole chez Jacques Dupin et John Montague

Jean-Philippe Gagnon

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Gagnon. Le sujet du dehors : paysages sémantiques, corps de la nature et physique de la parole chez Jacques Dupin et John Montague. Littératures. Université Nice Sophia Antipolis; Université du Québec à Montréal, 2015. Français. NNT : 2015NICE2014 . tel-01207298

HAL Id: tel-01207298

<https://theses.hal.science/tel-01207298>

Submitted on 30 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES,
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
LABORATOIRE DU CENTRE
TRANSDISCIPLINAIRE D'ÉPISTÉMOLOGIE
DE LA LITTÉRATURE

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
FACULTÉ DES ARTS
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

THÈSE DE DOCTORAT
EN LITTÉRATURE COMPARÉE

THÈSE DE DOCTORAT
EN LITTÉRATURE GÉNÉRALE

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT PAR
JEAN-PHILIPPE GAGNON
SOUS LA DIRECTION DE PATRICK QUILLIER
ET DE PIERRE OUELLET
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR

**LE SUJET DU DEHORS :
PAYSAGES SÉMANTIQUES
CORPS DE LA NATURE,
ET PHYSIQUE DE LA PAROLE
CHEZ JACQUES DUPIN
ET JOHN MONTAGUE**

SOUTENUE LE 1^{ER} JUIN 2015 À NICE

COMPOSITION DU JURY :

Denise Brassard, professeur (Université du Québec à Montréal)
Valéry Hugotte, maître de conférence (Université de Bordeaux)
Philippe Marty, professeur (Université Paul-Valéry Montpellier)
Jean-Yves Masson (rapporteur), professeur (Université Paris Sorbonne)
Pierre Ouellet, professeur, codirecteur (Université du Québec à Montréal)
Patrick Quillier, professeur, codirecteur (Université de Nice Sophia-Antipolis)
Marie-Noëlle Zeender, professeur (Université de Nice Sophia-Antipolis)

REMERCIEMENTS

Je voudrais offrir mes plus chaleureux remerciements à mes deux directeurs, qui m'ont épaulé avec constance tout au long des dernières années. À Patrick Quillier, d'abord pour son accueil, sa disponibilité, sa confiance, et aussi pour sa rigueur, ses motivations et les fécondes discussions qui ont joué un rôle essentiel dans la bonne articulation des grands axes de cette recherche. Je lui sais gré de m'avoir initié aussi à cette fine écoute, à laquelle il m'a rendu sensible jusque dans l'amitié. Toute ma reconnaissance va aussi à Pierre Ouellet, qui fut pour moi une puissante source d'inspiration. De nombreuses portes ont été ouvertes, avec de plus en plus d'assurance, depuis cet après-midi de septembre 2007 où un jeune homme, encore si peu sûr de ses moyens, s'est présenté pour la première fois dans son bureau pour y trouver un être généreux, donnant la force des grands appels d'air qui aspirent dans la parole. Travailler de concert avec deux directeurs de cette trempe, de cette intelligence et de cette humanité est un bonheur incontestable.

Stéphane Corrado, l'occasion m'est donnée ici de saluer ton support indéfectible, ton amitié, ta gentillesse et ton attention. Ils ont participé quotidiennement à la joie de ce projet absorbant.

Clémence Casanova, merci pour les paysages, les rires d'oiseaux verts, ton accompagnement.

Enfin, une immense gratitude à Claudette, à Marc-André et à toute la famille Brissaud pour leur complicité de toujours et leur amour.

ABRÉVIATIONS DES PRINCIPALES ŒUVRES CITÉES

Œuvres poétiques de Jacques Dupin

- AS* *Une apparence de soupirail.*
- CT* *Chansons troglodytes.*
- CV* *Cendrier du voyage.*
- Con* *Contumace.*
- Cou* *Coudrier.*
- D* *Dehors.*
- Éca* *Écart.*
- Éch* *Échancré.*
- Écl* *Éclisse.*
- Em* *L'embrasure.*
- Gra* *Gravir.*
- Gré* *Le grésil.*
- Ih* *M'introduire dans ton histoire.*
- M* *Les mères.*
- NlJ* *De nul lieu et du Japon.*
- Retd* *Rien encore, tout déjà.*
- Sm* *De singes et de mouches.*

Œuvres poétiques de John Montague

CL *A Chosen Light.*

DK *The Dead Kingdom.*

DS *Drunken Sailor.*

FE *Forms of Exile.*

GC *The Great Cloak.*

ME *Mount Eagle.*

PL *Poisoned Lands.*

RF *The Rough Field.*

SD *A Slow Dance.*

SP *Smashing the Piano.*

SL *Speech Lesson.*

T *Tides.*

TA *Times in Armagh.*

La pagination des œuvres correspond aux éditions énumérées dans la bibliographie

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
ABRÉVIATIONS	iii
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
POÉSIE ET PERCEPTION	
1.1 Introduction	45
1.2 La nature esthétique	51
1.3 Le sentant et le senti : l'entrelacs des percepts poétiques	57
1.4 De la relation pathique du monde charnel à la « chair » du poème	68
1.5 L'incarnation de la conscience	78
1.5.1 La double nature du pulsionnel	80
1.5.2 De la pulsion à la pulsation	85
1.6 De l'horizon à la structure d'horizon : la « pensée-paysage »	101
1.7 Conclusion	123
CHAPITRE II	
LES IDÉES POÉTIQUES ET LA SENSORIALITÉ	
2.1 Introduction	129
2.2 Figures du sensible	133
2.2.1 Idées visuelles	134
2.2.2 Idées synesthésiques	138
2.2.3 Fonction de l'audible	142
2.3 Conclusion	205
CHAPITRE III	
LE CORPS DE LA NATURE	
3.1 Introduction	219
3.2 Territorialités dupiniennes	226
3.2.1 Le dehors excédant et la fusion brisante	226
3.2.2 L'énergétique de l'atterrement	243
3.2.3 Une poétique de l'échancrure	257

3.3	Territorialités montagusiennes	271
3.3.1	Référentialité du passé mythique : « Une tête tranchée »... ..	273
3.3.2	Poétique du puits : la nature et le corps de la mère mythique	283
3.3.3	Halo, aura : sacralité mythique de l'espace courtois	298
3.4	Conclusion	305
CHAPITRE IV		
PHYSIQUE DE LA PAROLE		
4.1	Introduction	315
4.2	La forme de l'expression	321
4.2.1	De la parole du corps au corps de la parole	322
4.2.2	Le bégaiement, l'allitération et l'assonance	358
4.2.3	Le balbutiement et la paronomase	366
4.2.4	La <i>chora</i>	371
4.2.5	Les langages sémiotiques sauvages	380
4.3	La forme expressive du contenu	394
4.3.1	Montague : l'animisme et le totémisme mythique	404
4.3.2	Dupin et le monstrueux	424
4.4	Conclusion	446
CONCLUSION		455
INDEX DES NOMS PROPRES		507
INDEX DES CONCEPTS		515
BIBLIOGRAPHIE		517

RÉSUMÉ

Dans ses *Cahiers* rédigés entre 1894 et 1914, Paul Valéry énonce une idée qui témoigne d'un bouleversement du statut de la subjectivité. Catégorique, le mot fait assister à la concrétisation d'un tournant épistémique et d'une nouvelle sensibilité : « L'homme est un animal enfermé à l'extérieur de sa cage. Il s'agite hors de soi. » Malgré l'effet d'évidence intempestive qu'elle tire de la netteté de sa formulation, chez ce précurseur des réflexions poétiques modernes sur le sensible, telle déclaration de l'incarnation et de la sortie de la conscience au monde a pour prémisses des découvertes faites par les romantiques et les symbolistes du siècle précédent, qui assistèrent à l'éclosion de l'idée poétique à la jonction des matérialités du corps, de l'univers et du langage. Si, par ailleurs, ses sources ont aussi couru de manière souterraine durant la modernité classique où s'opéra le partage hégémonique de l'esprit et du corps, de la nature et de la conscience, de l'esprit et de la lettre, la topologie du sujet énoncée par Valéry a été assumée dans toute sa portée chez les générations de poètes qui lui ont succédé. Depuis la fin des années cinquante, le Français Jacques Dupin (1927-2012) et l'Irlandais John Montague (1929-) comptent parmi ceux qui ont pris en charge de manière résolue et rigoureuse la subjectivité du dehors, comme un axiome au fondement des rapports inédits et insolites qu'ils tissent entre l'intériorité, le corps, le langage et les paysages. C'est cette transitivité nouvelle indiquant un déplacement de la conception de la nature, de la conscience et de la parole au sein des œuvres significatives de l'époque contemporaine que cette thèse élucide, en comparant deux sensibilités célébrées et formellement innovantes.

Articulée autour de trois axes : les paysages sémantiques, le corps de la nature et la physique de la parole, cette recherche rend compte du rôle de médiation joué par l'épreuve charnelle du monde dans la redéfinition des statuts de la subjectivité poétique et de la nature, soumis respectivement à des processus d'extériorisation et d'intériorisation qui révèlent l'incarnation de la conscience et la dimension sémiotique du dehors esthétique. Tout en soulignant l'universalité de la reformulation du rapport ontologique liant le poète et le poème à la nature sensible, l'étude comparative permet d'en dégager certaines idiosyncrasies, propres à illustrer et à définir des manières singulières d'habiter le monde dont les œuvres sont l'expression. Cette convergence et ces différences sont appréciées jusqu'au cœur des enjeux formels de la revalorisation et de la réévaluation de l'expérience sensible que ce travail met en valeur, en montrant comment le corps des poèmes est le lieu d'un transfert entre la matérialité naturelle et l'état d'âme du poète par l'actualisation de l'interaction et de la porosité du corps du sujet et du corps du monde. Une densification, une opacification de la matière verbale et une initiative sémiotique conférée aux qualités sensibles de langages informés par les modalités illocutoires et physiques du discours sont ainsi analysées pour souligner les propriétés d'une parole naturelle qui se présente comme une chair au second degré, reconduisant la solidarité du sujet et des objets paysagers. Le dépassement des clivages entre le sens et le sensible, l'esprit et l'étendue, les ressources sémiotiques de l'univers et celles de la parole opéré du côté des formes poétiques permet de démontrer que « ce qu'il y a de plus profond chez l'homme, c'est [non seulement] la peau » comme l'a encore dit Valéry, mais, au même titre, et parce qu'elle est informée par les modalités de la vie perceptive, la texture de ce que Michel Collot nomme le « poème de l'incarnation ». Afin d'étudier comment celui-ci se déploie comme une expérience de l'être au monde menée par-delà intériorité et extériorité, la phénoménologie est convoquée puis relayée par des approches dont l'association est spécifiquement susceptible d'illustrer un décroisement analogue du sujet dans le régime linguistique de la parole. La poétique et la sémiotique s'allient à cette fin à l'acrobaticité, intéressée par le rôle fondamental de l'écoute dans l'élaboration musicale de la poésie et du discours, pour donner à entendre une subjectivité vouée à

son énonciation sauvage, pulsationnelle, au même titre qu'elle est ensauvagée par l'altérité de l'épreuve affective de la perception et des sensations.

MOTS CLÉS : NATURE ; PERCEPTION ; ENSAUVAGEMENT ; DEHORS ; ACROAMATIQUE.

INTRODUCTION

La sortie poétique

Une idée répandue par la *doxa* romantique et perpétuée jusqu'à nos jours par la science veut que la poésie, les perceptions poétiques et les faits de langage relèvent essentiellement de l'intériorité subjective et soient l'expression des sentiments personnels ou de la pensée intime. Cette conception a longtemps été relayée par une connaissance réductrice du lyrisme traditionnel qui, révélant l'empreinte profonde laissée par le clivage opéré par Descartes entre la *res extensa* et la *res cogitans* au sein des idéologies littéraires, n'a eu de cesse de reconduire le modèle d'une opposition ontologique spéculaire et abstraite entre les états d'âme et les états de choses, l'intelligible et le sensible, l'esprit et la matière, les essences, le sens et la lettre. Jusque tout récemment, témoignant d'une similaire méconnaissance de la réalité expérientielle des pratiques du langage et des rapports qu'elles entretiennent avec l'extériorité, ce sont ces dualités qu'ont perpétrées les alternatives proposées entre les idéalismes et les matérialismes littéraires de tout acabit. Reconduisant le type de dialectique binaire qui a articulé l'opposition sommaire des courants du roman français de la fin du XIXe siècle, les écoles et les doctrines poétiques se sont souvent cantonnées dans des polarisations abusives, dont l'exemple le plus marquant est sans doute fourni par la réaction radicale qu'une certaine modernité « réaliste », fascinée par le perfectionnement de la machine et les progrès de la raison instrumentale, crut engendrer contre un symbolisme saisi à tort comme une forme d'expression spiritualiste. Plus près de nous, un retour notoire du lyrisme au travers des courants intimistes des années quatre-vingt donna lieu aussi à des prises de partie simplificatrices et par trop rigides, divisant les tenants d'une conception subjectiviste de la parole et ceux d'un objectivisme linguistique intransitif, allant jusqu'à se couper du sens et de la référence, tel que le formalisme de la précédente décennie avait pu le prôner à grand renfort de théories structuralistes. Or, si ces polémiques ont, en leur temps, pu s'avérer dynamiques et fécondes par les luttes contre les habitudes et les poncifs auxquelles elles ont donné lieu, elles se sont révélées stériles dans la mesure où elles n'ont fait que reconduire une dualité des grandes catégories subjectales et objectales qui ne résistent pas à un examen approfondi des œuvres. Ainsi, pour s'attarder précisément sur le cas de la divergence du symbolisme et de la modernité positiviste, on pourra sans mal discréditer les idées reçues qui les placent respectivement à l'enseigne du spiritualisme et du réalisme.

Tout comme l'« Idée » de Schopenhauer s'incarne dans le monde objectif et s'accueille, par la suspension de la subjectivité, comme « objectité immédiate de la volonté », les « symboles » ont, chez Baudelaire, une « Nature » sensible pour assise. C'est dans la matérialité conjointe du monde et du langage qu'ils « [c]hangent les transports de l'esprit et des sens ». À ces « [c]orrespondances¹ » emblématiques des idéaux symbolistes engainés dans le corps du symbole, s'ajoute une « [p]hysiologie du symbolisme » qui, comme Laurent Jenny l'a exposé, s'étaye sur une lecture matérialiste des philosophies qui ont inspiré ce courant. Dans leurs réflexions théoriques, Tancrède de Visan et Jules de Gaultier ont ainsi réinterprété avec plus ou moins de liberté la « Volonté » et le « moi profond » de Schopenhauer et de Bergson en terme de « Vie », en mettant l'accent sur le sens le plus physique et impersonnel que recouvre ce mot, au risque même de « dénier au symbolisme une essence symbolique² » et de lui substituer un vitalisme. Quoi qu'il en soit, l'esprit ne se présente jamais sans qu'on puisse chez les symbolistes éclairer sa solidarité avec une dimension matérielle qui l'inscrit dans une réalité concrète : « ils ont bien compris, les symbolistes, puisque la Vie se définit *le continu*, que l'expression de fini n'a pas plus de sens dans le monde moral que dans le monde sensible. En tout aspect de la réalité, ils ont donc cherché obstinément la continuité de cet aspect avec les autres.³ »

Du côté des modernes, bien que la modernité soit loin d'être homogène, on peut faire valoir que la prétention à l'objectivisme lorsqu'elle se présente ne va pas jusqu'à éradiquer l'expression de l'intériorité. Un poème comme « Lettre-Océan » d'Apollinaire, dont les calligrammes eurent pour premier titre significatif celui d'« idéogramme lyrique », distribue sur la spire la plus excentrée des ondes TSF qui se sont substituées au flux vital de la communication des symbolistes, le bruit des « chaussures neuves du poète ». Cette mise à l'écart du sujet réduit aux sons des pas dans l'espace présentatif du poème est emblématique d'un retrait de la subjectivité commuée en une instance organisatrice des phénomènes. Or, comme Jenny le démontre, ce type d'espace présentatif d'apparence impersonnelle qui caractérise bien des poèmes d'Apollinaire est, en vertu des moyens techniques que s'est donnés le poète, le parfait achèvement du monologue intérieur dont Édouard Dujardin avait fait son projet quelques années auparavant. Mieux que bien des formes de discours, il parvient, en effet, par

¹ *Œuvres Complètes*, t. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1975, p. 11.

² Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité : Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, coll. « Perspectives littéraires », Paris, Puf, 2002, p. 25. On se reportera aux pages 24 à 30 pour la présentation de l'assimilation symboliste des deux philosophes. On y apprend que dès la présentation de Schopenhauer en France en 1874, les concepts de « volonté » et d'« intelligence » ont été rapprochés de ceux de « vie organique » et de « vie animale » par Théodule Ribot, sur la base d'un intérêt du penseur pour les travaux de Cabanis et de Bichat. Ce rapprochement relèverait en partie d'un esprit de vengeance au sortir de la défaite militaire contre l'Allemagne.

³ *Ibid.*, p. 26.

la juxtaposition de notations libérées de la logique narrative et chronologique et de la précision des instances personnelles qui constituent les exigences du récit traditionnel, à créer l'indistinction d'un courant de conscience où se mêlent les percepts et les voix, intérieurs et extérieurs, passés, présents et futurs, en un dépassement de la scission du sujet et de l'objet, du soi et de l'autre, du dedans et du dehors, de la réalité et de l'imaginaire, de l'affect et de la matière. Dans le même esprit, « [l]e beau fruit de la lumière⁴ » sur lequel s'ouvrent, *in extremis*, « Les Fenêtres », un des « poèmes-conversation où le poète au centre de la vie enregistre [...] le lyrisme ambiant⁵ », dénote plus qu'une simple dimension testimoniale et objectiviste de l'écriture de l'extériorité : il dévoile une intériorisation des éléments exogènes rassemblés dans le faisceau de la subjectivité poétique au sein d'une forme présentative. De même, l'unanimité défendue par un Jules Romains, soucieux d'exprimer la nature foncièrement collective et biologique, supra et infra-individuelle de la subjectivité, au moyen d'une « réceptivité passive » à l'existence, se solde par l'expression d'un paradoxal « lyrisme *in absentia*⁶ », à l'intérieur d'une œuvre (*La vie unanime*), où le poète n'en finit d'énoncer sa dissolution en se faisant le chantre « de la dépersonnalisation » de l'intimité. Mais c'est sans doute Pierre Reverdy qui, en France, reconnut le plus sciemment et avec le plus d'échos la dimension subjective du monde dont la modernité artistique et scientifique expérimentait les lois. Il appela à « fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité » dans un texte rendu célèbre qui reconnaît conséquemment l'existence antérieure d'un naturalisme romantique⁷. Par ailleurs, bien qu'elle ait été assimilée indûment à l'onirisme des surréalistes fascinés par les rapprochements les plus arbitraires des êtres, sa définition de l'image ne laissait aucun doute quant à la force d'évocation émotive attribuée à la « réalité », par le biais d'une révélation poétique des rapports les plus « justes » qu'elle recèle⁸. Quoi qu'il en soit, l'importance que lui accorde Breton dans *Le manifeste* témoigne de l'adhérence entre le rêve ou l'imaginaire poétique et la concrétude du monde matériel que vont dorénavant assumer et explorer de plus en plus massivement les poètes jusqu'à nos jours en abattant les frontières abstraites érigées, sur le

⁴ Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1965, p. 1079.

⁵ Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », dans *Œuvres en prose complètes*, t. 2, coll. « Pléiade », Paris, Gallimard, 1991, p. 976.

⁶ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 74.

⁷ « On a voulu tuer le romantisme. Il a la vie dure, il fallait le tuer. Mais il est revenu sous toutes les autres appellations et dans le naturalisme primitif même. Quand on s'est débarrassé du romantisme on est tombé généralement dans une désolante platitude. Or, ce qu'il faut faire, qui est très simple mais extrêmement difficile, c'est fixer le lyrisme de la réalité. » *Le gant de crin*, Paris, Plon, 1926, p. 9-10.

⁸ « L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. [...] Une image n'est pas forte parce qu'elle est *brutale* ou *fantastique* — mais parce que l'association d'idées est lointaine et juste. » « Nord-sud, n°13, mars 1918 », dans *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Flammarion, 2010, p. 495.

plan théorique ou idéologique, entre la conscience, le corps, le monde et le langage. Si elle est « création pure de l'esprit », l'image reverdienne n'en déploie pas moins une « réalité poétique » dotée d'une force affective. L'interprétation la plus idéaliste qu'on puisse en faire ne saurait occulter ceci qu'elle libère une « puissance » physique inhérente à un univers en puissance, qui réfère à un monde foncièrement potentiel, poétique ou sur-réel, auquel appartiennent les « réalités » dont la forme actualise un rapprochement possible. En bref, le psychologisme vers lequel un surréalisme inspiré par les productions fantasmatiques de l'Inconscient a pu tirer la conception reverdienne de l'image est loin de valider l'interprétation qui irait dans le sens d'une désincarnation. Sans compter le statut conféré par la psychanalyse aux données psychiques, le concept même de « hasard objectif » prévient d'emblée un tel égarement. Il situe en effet dans l'expérience physique et l'espace concret d'un monde poreux à la vie intérieure les prémisses de l'écriture, tributaire d'un processus comparable aux deux temps de la photographie, la captation et le développement, que Jenny a mis en valeur comme le modèle sur lequel s'appuie l'aboutissement de la « conquête [moderne] de l'extériorité⁹ ».

C'est ce « lyrisme de la réalité », qui s'incarne dans le corps, la lettre et l'environnement, et qui accorde en profondeur des courants littéraires trop rapidement jugés incompatibles, que tout un pan de la poésie d'après-guerre a mis en lumière jusqu'à nos jours par ses expérimentations, à l'apogée de la réévaluation du rôle du corps, du matériau et de la matière du monde au sein des pratiques artistiques entamée au vingtième siècle. À travers leur revalorisation, c'est une contribution notable de la nature à l'élaboration du sens artistique et poétique qui a été attestée bien au-delà de la participation limitée que lui ont reconnue les diverses conceptions métaphysiques en en faisant le support sensible des formes artistiques, des idées et des essences spéculatives de toutes sortes. C'est à coup sûr une initiative que n'a pu que rendre plus patente et plus pressante une réflexion croissante sur l'importance cruciale des milieux naturels et des environnements en général sur la vie humaine et son expression culturelle au sens large¹⁰. N'est-ce pas au moment où les écosystèmes se sont révélés grandement menacés par une activité industrielle soumise aux exigences du marché, qu'un intérêt renouvelé pour la nature, marqué par la prise de conscience de sa défiguration par la technique, s'est traduit par une réhabilitation du paysage, non seulement dans la poésie, mais dans de nombreux champs de savoir et d'expression ?

⁹ *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 71. On se reportera aussi au chapitre « Surréalisme et espace psychique », *ibid.*, p. 117-155.

¹⁰ Dans un ouvrage anthropologique récent et marquant intitulé *Par-delà nature et culture*, Philippe Descola propose à l'ethnologue et aux penseurs quatre grands schèmes ontologiques présentés comme des constituants élémentaires des diverses cosmogonies culturelles. Ceux-ci se définissent significativement par des modalités de relations entre l'homme et les autres existants. Voir *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005, 623 p.

Saisi comme un champ de monde vécu, structuré par l'orientation du corps et le point de vue d'un observateur, le paysage est un espace transitionnel déterminé par une écologie du sujet et du monde, de la nature et de la culture. Chez les poètes contemporains, il est de ce fait au cœur d'une interrogation sur les rapports et les transferts entre les formes, la parole, la conscience poétiques et le monde sensible. En raison de cette écologie, que celui-ci soit urbain ou naturel ne change pas qu'il porte toujours la marque d'une humanité qui l'ordonne et lui donne sens, ne serait-ce qu'en le découpant en configurations perceptives, et il recèle toujours une dimension sauvage, eu égard à l'étrangeté ontique et extérieure de ses formes ou de sa matière qui est une ressource de la *phusis*. Afin de prendre acte de ce dépassement de la nature et de la culture vérifiable dans l'expérience du paysage où le monde se donne à éprouver et à dire, mais sans oublier le fondement naturel d'un tel dépassement, c'est du dehors qu'il conviendra globalement de parler pour approcher la sortie poétique qui s'est sciemment intensifiée au cours des dernières décennies, en dépit des tentatives d'enclaver le poème dans les cloisons d'un texte coupé du sujet et du monde, soit de la plus grande part de son sens et de sa référence, au profit de l'enquête théorique des structuralistes ou pour conforter des visions intransitives du sujet et de la parole. À cet égard, on note que, pour peu qu'il constitue une norme, au point que, même à un idéaliste comme Hegel, l'expression lyrique ait paru hautement favorisée par un « événement réel », jusqu'à « suppos[er] un être hors-de-soi¹¹ », le « lyrisme de la réalité » mis en avant par les poètes n'entraîne pas seulement une redéfinition de l'extériorité objective en termes de rapport, ou d'écologie, pour redonner à l'épreuve du dehors son sens naturel, mais celle du sujet et de son langage comme altérité, au sens le plus physique et le plus sauvage du terme. Le sujet et la parole du dehors ainsi dégagés contredisent tout effort de réduire la sémiose à l'autoréférentialité du langage ou de la concevoir dans le cadre d'une conception anthropocentrique et intellectualiste du *logos*.

Par la sortie que la profération de sa parole tout à la fois suppose et entraîne, le sujet du dehors éclaire se faisant, au moins en Occident, la venue d'un nouvel humanisme. Celui-ci se voit libéré de l'unicité identitaire et intelligible qui liait l'homme à un modèle transcendant dont il était l'image, et dont le sensible, bien qu'ambigu, faisait miroiter les reflets rassurants par ses lois immuables, régies par l'Âme du monde, la volition divine, ou des principes rationnels objectivables, tout en actualisant une scission rigide des règnes fondée notamment sur le clivage de l'âme et du corps. Cette discrimination stricte de l'humanité, étayée sur celle des facultés internes présidant à l'élaboration de son langage et de sa culture, et qui s'est accompagnée d'une objectivation générale du vivant, réduit à

¹¹ *Esthétique*, t. 4, coll. « Champs », Paris, Flammarion, 1979, p. 182-206 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, Paris, Puf, 1997, p. 29.

la physicalité de sa mécanique ou de son génome, est aujourd'hui bouleversée par l'écriture du dehors. Loin de se saisir dans la transparence d'une intériorité idéale et immuable, le sujet de cette écriture s'ouvre à la pluralité et à l'opacité du monde constitutif de son être et conscience. Les prérogatives ontologiques attribuées à l'homme par le modèle cosmogonique classique s'en trouvent ébranlées par l'expression de nouveaux rapports entre la parole intime et singulière et la matérialité sensible qui est au cœur de son jaillissement. C'est ce qu'un des poètes majeurs de notre époque, Seamus Heaney, annonçait d'une certaine manière par son premier titre, *Death of a Naturalist*¹² (*Mort d'un naturaliste*), où le travail de l'écriture se voit comparé à celui de la terre, dans un poème qui donne à penser la participation du verbe poétique et de ses significations à l'essor d'une nature naturante. Aussi, lorsque, la même année, Loránd Gáspár fait paraître *Le quatrième état de la matière*¹³, il évoque bien sûr, comme scientifique, l'état plasma des comètes et des vents solaires ; mais il suggère aussi une refonte des distinctions traditionnelles de l'intériorité et de l'extériorité, de l'esprit et du corps au monde, du verbe et de la nature. Ceux-ci sont unis par une sorte de transmutation alchimique qui fait non seulement de l'âme l'instance incarnée d'une humanité charnelle et animale, mais une modalité des choses émergeant de la création naturelle, et du monde, un foyer des passions au même titre que le corps expressif. Cet alliage étranger à la composition naturaliste de l'univers éclaire une adhésion plénière de la parole à la communauté du vivant chez ce médecin qui, à son entrée en poésie, affirma :

Nous vivions dans la grande tempête de greffes et de ramifications
 le vaste empire répandu, éparpillé.
 Ce qui reste au large des années
 à l'extrême pointe du labour
 — souffle bleuis, violences calcaires,
 énorme pays de vies muettes —
 nos gestes durcis de lumière.

*

[...]

*

Peu à peu toute joie devient nue.
 On avance dans l'arbre complexe du voir¹⁴

¹² Seamus Heaney, *Death of a naturalist*, Londres, Faber & Faber, 1991 [1966], 44 p. Le poème en question est « Digging » (« Bêchant »). *Ibid.*, p. 1-2.

¹³ Paris, Flammarion, 1966, 115 p.

¹⁴ *Ibid.*, p. 89, 91.

Comme on le voit, la sortie de la subjectivité impliquée par « le lyrisme de la réalité » illustre une transitivité de la parole qui va de pair avec une reconnaissance de sa matérialité, d'abord relative au monde visé qui est intrinsèquement lié à son énonciation. Il s'agit là d'une réification du verbe et du sujet de la parole qu'Husserl permet d'approcher par son concept de « matière intentionnelle » qui inscrit la mondanité de l'acte lui-même :

Nous devons considérer *la MATIÈRE comme étant, dans l'acte, ce qui lui confère éminemment la relation à une objectivité*, et lui confère cette relation avec une *détermination si parfaite* que, grâce à la matière, ce *n'est pas seulement l'objectivité en général* que vise l'acte, mais aussi *le mode selon lequel l'acte la vise, qui est nettement déterminé*.¹⁵

Chez les poètes d'aujourd'hui qui récusent les conceptions abstraites et essentialistes de la parole par un chant, une prosodie, des images, un rythme ou un souffle qui surgissent de la fréquentation ou de la visée des paysages, cette « matière intentionnelle » du verbe présente un caractère hautement émotif. Dans leurs œuvres, la parole est un élément où le sujet lyrique s'exprime en outrepassant les frontières du moi et de « l'espace » poétique, sous le coup d'une émotion ou d'une perception inassignables, qui s'inscrivent à la jonction de trois états sensibles unis par une même tonalité affective : celui d'une conscience incarnée, celui d'un dehors et celui d'un langage. Nous touchons donc avec le transport lyrique ainsi compris deux autres facettes de l'altérité physique de la parole contemporaine : son incarnation dans un corps affectif et sa matérialisation dans une épaisseur verbale. L'une et l'autre sont au cœur des transferts entre le sujet et l'objet, le dedans et le dehors, la conscience poétique et la nature, le sens et le sensible qui peuvent être aujourd'hui appréciés. Au cours du dernier siècle, nous avons assisté à la réhabilitation notoire de la voix et du souffle au sein de la culture scripturale de la poésie. Dans ses *Cahiers*, Valéry rend compte de cette initiative donnée au corps. L'« opération » poétique consiste en l'émission d'une « voix », d'un « chant magnifique » qu'il prend soin de « rattach[er] aux entrailles, au regard, au cœur [...] qui lui donnent ses pouvoirs et son sens¹⁶ ». Il va sans dire que cette nouvelle importance donnée au corps et que la motivation phonique de la musique verbale ont contribué à décloisonner le poème, dès lors expressément porté par un sujet, doté d'un souffle, d'un rythme et d'une intonation, engagé dans son environnement. La voix porte en effet tout à la fois l'empreinte de l'organisme, de l'émotion, de la tonalité affective du monde sensible, de la

¹⁵ *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, deuxième partie, Paris, Puf, 1961 [1913], p. 221. On sait que, quand vient le temps d'envisager la matière des contenus intuitifs propres aux objets purement intentionnels, Husserl fait, dans un sens analogue, appel au concept de « *Gehalt* », ou de « teneur » objective. Celui-ci donne sa concrétude et sa réalité aux actes de connaissance comme aux rêveries poétiques.

¹⁶ *Cahiers*, t. 8, Paris, CNRS, 1958, p. 41.

pensée ou, au moins, du sentiment physiologique de la conscience. Or cette valorisation de la dimension vocale participe d'une exploitation généralisée des ressources signifiantes du langage, que plusieurs poètes, théoriciens et penseurs ont, par ailleurs, considérées aussi comme le médium d'une expression du corps ou de l'expérience sensible des choses¹⁷.

D'un point de vue général, le poème contemporain trouve un élément important de définition dans sa tendance à densifier la matérialité du discours, où, en plus du « son » et du « rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominant, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain.¹⁸ » Cette mise en relief du « corps verbal¹⁹ » est loin de résulter en une simple inversion de la hiérarchie traditionnelle opposant l'esprit à la lettre, qui couperait le poème de son sens lyrique et de toute référence objectivante au réel. Elle ne se résume pas davantage en une sorte de matérialisme abstrait qui reconduirait les vieux binarismes de la conscience et du corps, ainsi que de la *phusis* et de la *poiesis* par son inaptitude à signifier ou à désigner²⁰. Comme l'a affirmé, avant Valéry, Mallarmé, considéré aussi longtemps, à tort, comme un intellectualiste, voire un essentialiste, l'opacification du matériau verbal est la condition même d'une relation signifiante entre le langage et le monde naturel : elle lui donne la consistance des choses, du corps : « À toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, le Mot présente, dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et, dans ses consonnes, comme une architecture délicate²¹ ». Pour autant, cette densité et cette transitivité ne sont pas hétérogènes à l'expression de l'esprit, comme l'indique l'idéalisation du « Mot » mis en relief

¹⁷ Il y a comme on le sait chez Francis Ponge une adéquation du « PARTI PRIS DES CHOSES » et du « COMPTE TENU DES MOTS » (« My creative methode », dans *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 20) qui en passe par une plongée dans leur opacité et leur épaisseur : « Il y a une façon de traiter les paroles conçues comme pâte à franchir qui mime la façon qu'a l'esprit de franchir la raison pour atteindre au fond obscur des choses : à leur vérité » (*Comment une figue de parole et pourquoi*, Paris, Flammarion, 1977, p. 35 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 190). Cette transitivité ne relève pas de la *mimesis* ni d'une transparence conceptuelle, mais de la *poiesis*.

¹⁸ Paul Valéry, *Œuvres complètes*, t. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1957, p. 649-650.

¹⁹ Paul Valéry, *Cahiers*, t. 2, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1974, p. 1074.

²⁰ D'un point de vue dualiste, cet agencement d'un « corps verbal » déterminé par un corps strictement organique nous place au-devant d'une alternative insoluble, dont les termes rappellent certaines tendances formalistes, et qui ne parvient pas à récuser l'opposition entre l'extériorité naturelle et le langage poétique. Dans la première perspective, le corps inscrirait la forme verbale du côté d'une nature matérielle, mais insignifiante, asémantique, en en faisant le réceptacle de décharges convulsionnelles tout au plus traduites par un pur babillage sémiotique sous-tendu par les commotions d'un corps spasmodique. Dans l'autre, le « corps verbal » intégrerait les poussées pulsionnelles les plus brutes de l'anatomie dans une intransitivité générale de la *poiesis* dont les éléments linguistiques, marqués cependant par l'arbitraire du signe, produiraient des significations paradoxalement impuissantes à exprimer le dehors. S'ensuit une autonomisation du discours telle que les poétiques formalistes les plus audacieuses ont pu la formuler, sans pour autant parvenir à la concrétiser dans les œuvres.

²¹ *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1945, p. 901.

par la capitale, qui porte la trace d'un refus de « séparer » « le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel », énoncé dans « Crise de vers²² ». Au contraire, « [é]voquer petit à petit un objet » au moyen de cette langue charnelle renferme la possibilité de délivrer et de « montrer un état d'âme²³ » incarné dans la matière du monde, du corps et de la parole. C'est en prenant en charge la transitivité expressive ainsi proclamée par Mallarmé que des poètes marquants du siècle suivant ont accompli un travail formel célébré sans pour autant permettre d'opposer les fonctions émotive, poétique et référentielle du langage. S'inscrivant de la sorte dans une filiation qui a interrogé ou élucidé l'incarnation de la conscience dans l'univers, de la pensée dans le langage et de la parole dans un corps en interaction avec l'extériorité, ceux des poètes d'après-guerre qui ont pris acte de la sortie lyrique font apprécier dans leurs œuvres le retentissement réciproque d'un monde émouvant au sein du matériau sensible et lyrique du verbe. C'est ce que Michel Collot a désigné par le concept de « matière-émotion », emprunté à une formule de René Char, qui unit synthétiquement l'intériorité et l'extériorité dans leur champ respectif et dans le « corps verbal » du poème²⁴. En nous attachant à en révéler les ressorts, la profondeur et la complexité dans les œuvres, c'est la relation charnelle au cœur de la réflexion poétique contemporaine sur la consubstantialité du sens et du sensible qui constituera l'objet de cette étude. En raison de son exploitation caractéristique et significative du signifiant au cours des cinquante dernières années, la poésie est, parmi toutes les formes de discours, celle qui est le plus à même de rendre compte de cette subjectivité du dehors étayée sur l'appartenance de la conscience au corps, au monde et à la parole. Au moment où nous assistons par ailleurs à une assimilation croissante des réflexions sur le rôle des environnements et des spatialités en général dans nos existences et dans l'expression de la pensée, la promotion du paysage sur le plan thématique et formel des œuvres se joint à celle du corps pour faire du poème un objet d'étude encore plus privilégié.

Dans le cadre de cette étude, il serait bien sûr inenvisageable et peu productif de présenter succinctement plusieurs représentants d'une poétique paysagère qui, comme il faut s'y attendre,

²² « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant : si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. // Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucune couleur, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » *Œuvres complètes*, t. 2, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 2003, p. 213.

²³ *Ibid.*, p. 869.

²⁴ Dans le poème de Char, cette formule désigne à la fois l'être esthétique et le poème : « Audace d'être un instant soi-même la forme accomplie du poème. Bien-être d'avoir entrevu scintiller la matière-émotion instantanément reine. » *Le Marteau sans maître*, suivi de, *Moulin premier*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 2002 [1945] p. 118. Dans l'essai qui lui emprunte son titre, Collot l'emploie pour désigner le rapport intime qui lie l'expérience du moi, du monde et des mots, en fournissant à la critique un concept susceptible de rendre compte de l'é-motion que promeut le lyrisme contemporain du dehors.

dépasse largement nos frontières. L'épreuve du paysage et des rapports qu'elle entretient avec celle de la parole ou du *logos* au sens large est, certes, universelle, mais elle est aussi spécifique aux diverses cultures et, en cela, singulière comme l'est toute expérience vivante des étendues communes ou de la langue renouvelée par l'énonciation. Elle est marquée à la fois par l'idiosyncrasie du sujet et par des traditions qui déterminent les explorations et les enjeux des pratiques. C'est pour ces deux raisons et pour analyser en profondeur l'imbrication des structures du langage et du monde de vie pris en charge par le sujet contemporain de la parole qu'il s'avère pertinent de circonscrire le corpus poétique à deux poètes de l'Europe occidentale dont l'esthétique fait la belle part à l'esthétique : le Français Jacques Dupin et l'Irlandais John Montague. Ce choix est motivé par plusieurs exigences d'ordre épistémologique. La première tient à la nécessité d'employer l'approche comparative pour dégager des constantes et certaines originalités d'une expérience de la parole au monde qui conjugue le pluriel et le singulier, l'*idios cosmos* et l'*idios koinos*, en raison de la structure d'horizon de l'extériorité et des langues naturelles. En regard de cette nécessité, la sélection de ces poètes est encore motivée par le fait que leurs horizons se sont justement croisés. Ami de Dupin, Montague est un voyageur et un Irlandais de l'exil. Né aux États-Unis et rapatrié en Irlande du Nord à l'âge de quatre ans, il traversa dans son jeune âge la France qu'il habite maintenant, inspiré par la tradition troubadouresque, dont le lyrisme correspond à des aspects méconnus de la poésie bardique, et par la poésie française du XIXe et du XXe siècle. On fera valoir aussi que l'héritage gaélique ravivé dans son œuvre représente l'une des strates immémoriales de l'histoire culturelle du peuple français. Cet horizon temporel et spatial commun passa d'ailleurs près d'être affirmé par une collaboration autour d'un projet de traduction de *L'éboulement*²⁵, la pièce de théâtre de Dupin, par Montague, qui l'abandonna à la mort de ce dernier. Moins emblématique de leur séparation que de leur connivence, puisque ces deux poètes partagent un imaginaire de l'origine, le personnage de Thomas y est cet « Irlandais exilé entre deux terres [...] qui mourra de n'avoir pu traverser la mer, déchirure qui sépare son île d'un inaccessible finistère.²⁶ » Or ces mots évoquent une séparation entre les territoires et avec une « [m]atière d'origine²⁷ » que les deux poètes surent franchir non seulement par leur amitié, mais à travers leur valorisation et leur exploration des paysages naturels. Chez l'un et l'autre, ils recèlent et exhument les matières premières du poème, qu'il s'agisse des sources enfouies ou éparées de la mémoire personnelle et collective, ou d'une matière verbale chaotique et sémiotique qui ressource les formes poétiques à la faveur de l'émergence des substances et des puissances pulsationnelles de la *phusis*. Représentatifs d'un courant significatif qui

²⁵ Paris, Galilée, 1977, 132 p.

²⁶ Maryann De Julio, *Jacques Dupin*, Amsterdam, Rodopi, 2005, p. 69.

²⁷ Il s'agit là du titre d'un numéro de la revue *Faire Part* consacré à Dupin. Voir Alain Chanéac et Jean Gabriel Cosculluela (dir.), *Faire part : Matière d'origine, Jacques Dupin*, n° 20-21 (2007), 225 p.

fait du monde naturel l'objet privilégié d'une ouverture moderne à l'extériorité qui est l'occasion d'une réflexion nouvelle sur la nature de la poésie, ces deux poètes prédisposés à dialoguer ont ainsi fait de la sortie de la conscience poétique un enjeu fondamental de leurs œuvres respectives.

En guise d'introduction, on peut présenter la « *[l]angue greffée*²⁸ » de John Montague et la « *[m]atière du souffle*²⁹ » de Jacques Dupin comme des emblèmes équivalents de cette nouvelle écologie qui donne à apprécier les dimensions naturelles de la parole et poétique de la nature, en s'étayant sur une solidarité de l'intériorité et de l'extériorité, éprouvée dans les replis du monde, aux confins de l'intentionnalité onirique, intuitive ou mentale, et au cœur de la parole expressive du poème. D'une part, comme la formule de Dupin le signifie par la préséance qu'elle donne à la valeur ontique, la langue du poème se voit conférer le poids et la densité des choses dans l'épreuve poétique de la sortie. Sa « lisibilité » déborde le régime de l'écriture ou de la trace scripturale : elle est fonction d'une assimilation du *logos* à la concrétude des données perceptives qui s'offrent dans l'évidence de l'expérience sensible. Entrer dans le langage singulier et soi-disant privé du poème équivaut dans cette mesure à entrer dans l'espace commun du dehors :

La visibilité du poème est [...] notre propos, dans sa diversité et sa richesse, ses méandres et son éclat. Car la poésie a besoin pour être et nous parvenir d'emprunter une apparence matérielle et sensible [...]. Elle n'est pas enclose dans les pages du livre, ni dans le feuillet manuscrit, ni dans la voix du récitant. Elle ne dépend pas de la réussite d'une typographie ou de la justesse d'une illustration [...] elle n'existerait pas sans un mode d'extériorisation qui lui ouvre le dehors, favorise sa respiration et sa lisibilité, et surtout l'aide à se détacher de la singularité, des limites et même du rayonnement de celui par lequel elle nous est transmise. (*Ih.* 111-112)

D'autre part, si l'extériorité est génératrice de sens, cela suppose que la sortie perceptive inhérente à l'immersion paysagère coïncide avec l'accès à une intimité lointaine et externe, dont les formes et les significations prennent les contours changeants d'une réalité sémiotique, comme le démontre la sensibilité à la fois onirique, esthétique et matérielle du « Dedans » (« Within ») extériorisé qu'investit le poète en *divaguant* dans l'étendue d'un monde foncièrement fabuleux, où s'enracinent les « rêves d'enfance ». Remarquons au passage que la série transformatrice des potentialités hallucinatoires du contenu de la conscience semble trouver ici dans la nature créatrice un support adapté à son expression paysagère. Comme si la diversité et la haute détermination de la *phusis* correspondaient tout

²⁸ Titre d'une traduction française de poèmes choisis, emprunté à des vers anciens, qui constitue le titre d'un poème de Montague que nous aurons l'occasion de commenter. Voir *La langue greffée*, Paris, Belin, 1988, 179 p.

²⁹ Paris, Fourbis, 1994, 35 p. C'est le titre d'un ouvrage de Dupin consacré à Tapiès, qui fit aussi du matériau plastique et de ses contraintes un élément primordial dans l'élaboration des formes esthétiques.

particulièrement à la mouvance et à la complexité de la vie intérieure ainsi qu'à la plasticité du verbe modelé par les poètes contemporains, ce qui peut expliquer la faveur et le regain d'intérêt dont jouit l'extériorité naturelle parmi toutes les formes de paysages au sein des poétiques du dehors :

ouvrir une porte
et entrer dans
un jardin magique.
Les rêves d'enfance
de celui-ci, quelque part
un gond de portail parmi

les hautes fleurs,
les lierres, ou une petite poignée
perdue sous les pétales.
Personne ne regarde quand
tu pousses lentement

cette porte secrète
ouverte pour échapper aux
appels éternels
des *Où es-tu ?*
Reviens à la maison
tout de suite, s'il-te-plaît !

*

Tu n'entendras pas
les ordres, les injonctions,
au-delà de cette porte
sauf dans le silence,
brossé par les ailes vol-
tigeantes des papillons,
la même chaleureuse beauté
qu'à l'extérieur, toute
couleur et mouvement,
feuilles remuantes, soupirantes
une branche tremblant
comme près de parler.

*

L'air translucide,
clair de possibles,
comme si une figure magique —
un jardinier voûté,
ou un géant amical —
allait soudain paraître,

mais seul le soi
 écoutant le soi,
 inondé de calme,
 tendu dans l'anticipation
 radieux de reconnaissance,
 loin de l'irritation.³⁰ (SP. 13-14)

Même s'il parut en 2001, ce poème est représentatif de tout un pan du grand tournant réaliste dans la mouvance duquel les poètes qui s'accomplirent au sortir de la Seconde Guerre, en répondant au vœu énoncé par Louis MacNeice³¹, ont fait de la poésie Irlandaise l'une des plus prolifiques, tant en termes de productivité que par son éventail de thèmes et sa diversité formelle. Mais si Montague s'est, sur cette voie, trouvé aux premières lignes d'une contestation générationnelle et féconde du romantisme mythologique incarné par Yeats et les écrivains de la Renaissance celtique, le regard qu'il porte sur l'expérience rurale et prosaïque dont il fait son matériel poétique se distingue de l'antipastoralisme rigide dont Patrick Kavanagh en Irlande, et Philip Larkin, installé à Belfast jusqu'en 1955 avant d'en ramener les principes en Angleterre, furent les figures de proue. Témoignant d'une supplantation du modèle yeatsien par l'influence de Joyce, son parti pris pour le discours familier, la vie quotidienne et locale ainsi que ses personnages et ses détails les plus banals fut loin de s'opposer à l'expression lyrique et épique de la réalité. En se détournant des poncifs de l'idéalisation yeatsienne de l'Irlande et du réel, il manifesta le désir (partagé notamment par Thomas Kinsella et Seán Ó'Ríordáin) « de puiser dans la tradition alors même qu'il se distanciant de ses conventions contraignantes », faisant foi, avec une virtuosité unanimement signalée, « de l'effort de l'époque à atteindre un compromis entre la naturalité et les artifices³² » de la vieille rhétorique. Emblématique de cette tendance, les vers de

³⁰ « To open a door / and step into / a magic garden. / Childhood dreams / of it, somewhere / a gate hinge among // the tall flowers, tangled creepers, / or a small knob / lost under petals. / No one watches as / you slowly push // that secret entrance / open, to escape from / those everlasting calls / of *Where are you ? / Come back home / at once, please !* // * // Orders, injunctions, / you will not hear / beyond that door / safe in the silence, / brushed by the hover- / ing wings of butterflies, / the same warm beauty / as on the outside, all / colour and movement, / leaves shifting, sighing, / a branch trembling / as though near speech. // * // The air rinsed clear, / bright with potency, / as if some magic figure — / a stooped gardener, / or a friendly giant — might suddenly appear, // but only the self / listening to the self, / awash with stillness, / taut with anticipation, / bright with awareness, / far from the botheration. »

³¹ Comme le signale Wes Davis : « Louis MacNeice, dans un essai qui équivalut à un manifeste poétique, déclara que « la première responsabilité du poète n'était pas la rhétorique ou le style, mais la « mention des choses. » » (« Louis MacNeice, in an essay that amounted to a poetic manifesto, declared that "the poet's first business" was not rhetoric or style, but "*mentioning things.*" ») Voir Louis MacNeice, *Modern Poetry: A personal Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1968 [1938], p. 5 ; cité dans Wes Davis, *An Antology of Modern Irish Poetry*, Cambridge, The belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 3.

³² « to make use of tradition even as he distances himself from its limiting conventions » ; « of the period's effort to strike a compromise between naturalness and the artifices » *Ibid.*, p. 10.

« Dedans » dénotent une propension caractéristique de Montague, relevée par Wes Davis, à « suspend[re] le poème juste au moment où il aurait pu autrefois sentir [— avant son premier livre —] la nécessité de justifier par une fioriture poétique l’attention donnée aux petits détails [...] [de la vie] quotidienne³³ ». Si le poème s’« ouvr[e] » sur « un jardin magique », cette inclination transparait dans la méfiance envers la déformation mythique du réel, révélée par le statut potentiel des visions et des acousmates fantastiques fantasmés dans le paysage. Les « figure[s] » oniriques personnelles et traditionnelles poignent ici au seuil de leur apparition et la « branche » où bruissent les « feuilles » « soupirantes » ne demeure que « près de parler ». Dans cette perspective, la mise en évidence de cette virtualité est à la fois fidèle au mode d’actualisation de l’imaginaire au sein des conditions expérientielles qui déterminent la fréquentation du paysage naturel par l’enfant, et le fait d’une rémanence du « souvenir que le poème a exploité³⁴ » sans cacher son statut et trahir le contexte réel de son surgissement. Elle signifie ce faisant l’altérité réelle de l’extériorité « clair[e] de possibles », où le poète doit à nouveau s’immerger pour mieux entrer en lui et en celui qu’il fut, lesquels s’expriment ensemble dans le poème, cet espace transitionnel, analogue au « jardin », entre le dedans et le dehors. Pour l’enfant comme pour le poète, entrer en soi s’accomplit donc par un geste qui équivaut à une sortie, ainsi que le dévoilent l’ouverture initiale de la porte et l’assimilation du paysage intérieur « à la même chaleureuse beauté qu’à l’extérieur ». Or, c’est cette résistance du dehors, illustrant la prégnance du précepte de recension des faits à la source de la redynamisation moderne de la poésie irlandaise, qui sous-tend justement la possibilité de la sortie et d’une greffe de la langue intime et informante d’un sujet dans l’extériorité. Contre toute conception qui viendrait affirmer la dissolution des champs du subjectal et de l’objectal, en annihilant les déports et les transports lyriques du sujet dans le monde et par les voies du langage, et le jeu inépuisable des possibilités de l’objet et des mots réactualisés par des subjectivités multiples, les poètes d’aujourd’hui permettent d’aborder la *[m]atière du souffle*, les paysages sémantiques du discours et l’extériorité naturelle comme les médians d’une ek-stase par laquelle ils s’excentrent et se révèlent comme êtres des lointains. C’est ce que, faisant pendant à la profondeur subjective de l’extériorité envisagée dans le poème de Montague, met en valeur celle de l’écriture ouvrant le sujet à l’horizon du dehors dans ce poème de Dupin.

S’en tenir à la terre, à l’écriture de la terre, et relever du feu — se lever avec le feu... notre rencontre future, des milliers de fois la première, et la seule... [...] des élans divergent qui se

³³ « suspends the poem just at the point where he might once have felt it necessary to justify with a poetic flourish the attention he has given to the small details of such a quotidian task ». *Ibid.*, p. 9

³⁴ « the poem had mined ». *Ibid.*, p. 9.

joignent dans l'épissure de la nuit, un cordage trempé, et le pas de l'un glissant sur le corps de l'autre à travers labours et forêts, déserts et glaciers...

un pas, une enjambée, la dernière toujours — et la suivante, désaccordée, ici, tendue, entendue de personne... le pas qui gravit, qui marque la crête, le même pas descend au ravin... le même pas qui se tient plus haut, à l'aplomb de nous, vertigineux, et passe plus loin dans le souffle, dans l'attente du souffle et de la douleur... (*Éch.* 201)

Comme cet exemple achève de l'illustrer, la poésie contemporaine du dehors n'offre pas la possibilité de substituer aux interactions profondes du couple sujet-objet, une identification idéaliste ou naturaliste qui en reconduirait la dichotomie, que ce soit en réduisant l'extériorité à la concentration d'un sujet transcendantal dont le Pour-soi ou le Concept hégélien fournit un modèle, ou en vouant la subjectivité à sa pure dispersion dans son fondement naturel. Entre transcendance et immanence, à mi-chemin du subjectivisme et du réalisme où se situe le « lyrisme de la réalité », la sortie poétique suppose une épreuve simultanée du pour-soi et de l'en-soi qui maintient l'altérité du sujet et de l'objet. C'est la raison pour laquelle l'immersion dans un paysage et « l'écriture de la terre » s'avèrent des expériences transformatrices et créatrices au sens fort, qui font la différence, en réinventant le soi et le monde.

Désignant expressément cette rencontre altérante indispensable aux « transports » de la sortie lyrique, le poème de Dupin évoque, comme celui de Montague, une comparaison du monde et du soi au fondement de leur comparaison. Si le sujet en vient à « se lever avec le feu », c'est à la faveur de l'affrontement plus ou moins harmonieux de leurs « élans divergent[s] qui se joignent dans l'épissure de la nuit ». Le poème insiste par ailleurs sur cette différence première en soulignant par son propos et sa forme la structure d'horizon d'une sortie essentiellement différée (« notre rencontre future, des milliers de fois la première »), mais dont la différance confère au passage son authenticité inaugurale et sa pleine efficacité (« passe plus loin dans le souffle, dans l'attente du souffle et de la douleur »). En cela, le poème est bien le « pas », l'« enjambée » qui, ainsi que le figure le hiatus typographique, comble le vide ou l'écart soi-disant insurmontable qu'on a longtemps, et même récemment, voulu imposer entre les mots et les choses, le poème et le monde ; comme si « le pas qui gravit, qui marque la crête », auquel nous pouvons associer le rythme et l'avancée poétiques, n'était pas « le même » qui « descend au ravin » se ressourcer dans le fond obscur de la *phusis*, où tout se transforme, « labours et forêts, déserts et glaciers », manifestant justement à travers son devenir ses innombrables différences. L'articulation du poème et du dehors, de l'extériorité naturelle et de la conscience poétique ainsi suggérée substitue donc une structure d'horizon, pouvant être saisie comme une déhiscence, à l'opposition abstraite du sujet et de l'objet. Preuve en est que le poème de Dupin, comme celui de

Montague, se présente comme étant tributaire d'un corps en marche, évoluant indistinctement dans l'intériorité et l'extériorité dont il est à l'écoute. Aussi, à l'exemple de l'expérience de l'horizon, qui est un fait de nature et le modèle d'une structure générale de l'expérience et du sens, la forme poétique s'offre aujourd'hui comme la visée intentionnelle d'un monde matériel qui, en retour, sous quelque modalité qu'on le trouve, est pris en charge par une conscience subjective, mentale et physiologique, qui est toujours « conscience *de* quelque chose³⁵ » comme a dit Husserl. Dans cette mesure — hors de toute forme de substantification s'entend —, la subjectivité poétique saisie comme champ de conscience est conforme à l'*hupokeimenon* d'Aristote, qui a donné le sens de la forme latine *sub-jacere*. « Jetée sous » ce qu'elle vise, subit et élève dans l'évidence de la forme (*subir* en espagnol c'est aussi « monter », « élever » selon l'idée de prise en charge de ce qu'on supporte et tire à « l'évidence [qui] n'est pas la transparence³⁶ »), elle est, comme le verbe de mouvement l'indique, ce qui s'élance ou est constamment tiré au loin, hors de soi, pour se faire le substrat du monde qui en est le fondement, et qu'elle exprime au sens fort dans un poème. En vertu de la structure d'horizon de l'intentionnalité poétique et de la nature vécue, il y a donc une véritable advenue du dehors, une authentique levée de monde dans la poésie ; et ce que dit Husserl de l'« évidence transcendantale » à propos du sensible vaut pour elle : « Dans l'évidence, au lieu d'être visée de manière simplement extérieure, la chose est présente *en tant que telle*, l'état de choses est présent en tant que tel, et celui qui juge en est conscient.³⁷ »

À bien considérer ce qui découle de ces analyses, et pour peu que les œuvres de Dupin et de Montague soient représentatives d'un réinvestissement physique du paysage étayé sur une revalorisation contemporaine du corps et du « corps verbal » dans la poésie, force est d'envisager aujourd'hui un isomorphisme entre l'expérience perceptive du monde extérieur, telle qu'elle se vit à

³⁵ *Médiations cartésiennes*, Paris, Puf, 1994 [1931], p. 78. Encore une fois, spécifions que la matérialité ou l'objectivité qui constitue le contenu de la conscience intentionnelle n'est pas nécessairement conforme à une « réalité » du monde objectif tel que le sous-tend la validation intersubjective de l'avéré : « tout vécu de conscience en général est en lui-même conscience *de* ceci ou de cela, quoi qu'il en soit de la légitime valeur accordée à la réalité de cet objet, et quelque abstention que j'adopte, dans l'attitude transcendantale qui est la mienne, à l'égard de telles ou telles de ces évaluations naturelles. [...] tout *cogito*, tout vécu de conscience [...] vise quelque chose, et porte en soi, sur le mode de ce qui est visé, ce qui est dans chaque cas son *cogitatum* ; chaque *cogito* le fait à sa manière. » *Ibid.*, p. 77. Cela vaut bien sûr pour le *cogito* corporel, mais également pour la pensée du rêve et le poème, entre autres.

³⁶ Michel Collot le rappelle à propos de l'expérience féconde que fait Ponge d'un « voilement » et d'une indicibilité irréductibles de la chose, inhérents à sa structure d'horizon, qui inscrit son épreuve verbale et sensible par-delà sens et non-sens, savoir et non-savoir. L'évidence, c'est, en cela, « la qualité de cela même dont je sais que je l'ignore et ignorerai toujours », fût-ce en l'exprimant. Francis Ponge, *Comment une figue de parole et pourquoi*, *op. cit.*, p. 34 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 273.

³⁷ *Médiations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 53.

travers le paysage matériel, onirique ou imaginaire, et celle, proprement linguistique, du poème. Cet isomorphisme devrait plus particulièrement permettre de dégager un rapport entre l'organisation des formes esthétiques du langage et celle des représentations sensibles, si ce n'est de la *phusis* elle-même, ce à quoi on peut légitimement s'attendre, dans la mesure où c'est de l'intérieur de la nature que le sens poétique, incarné dans la matière verbale des langues dites naturelles, au même titre que l'est toute idée dans un corps au monde, se donne maintenant à concevoir.

En plus de la contemporanéité des poètes (l'œuvre de Dupin s'échelonne de 1950 à 2006, celle de Montague, de 1958 à 2009, date de parution de son dernier recueil), c'est sur la base de cette connivence entre l'incarnation du sens poétique dans la matière verbale et celle de la conscience dans une chair engagée dans l'extériorité que se justifie la comparution de leurs œuvres dans une étude sur le sujet du dehors. En vertu de l'expérience physique et sensorielle qu'elle sous-tend et éclaire aujourd'hui plus que toute autre forme de discours³⁸, force est d'admettre que la poésie réalise une médiation entre l'intériorité et l'extériorité. Au cours de la dernière cinquantaine d'années, qui fut marquée par le rayonnement des démarches de Dupin et de Montague, une large part de la production poétique a mis en œuvre cette ouverture en se révélant habitée par un souffle, une « chair », et structurée par des rapports entre le dedans et le dehors construits par le corps percevant. Véritable élaboration esthétique d'un univers perçu et des horizons vécus de la vie sensible ou esthétique, les textes qui la constituent questionnent concrètement les rapports de la conscience et du monde, de l'esprit et du corps, du sujet et de l'objet, du sens et du sensible. Ils en récuse le dualisme en réfléchissant formellement — en des termes explicites ou par les voies de la forme — à leur aptitude à transmettre les épreuves authentiques du dehors dont ils sont tributaires. Le décroisement du poème et de l'intériorité subjective ainsi exploré dans la foulée de la contestation progressive et triomphante de l'idéalisme cartésien, qui superposait le *logos* et l'étendue, a conduit à une réinterprétation du lien entre la *phusis* et de la *poiesis* au sein des œuvres les plus déterminantes. Saisies comme une production linguistique et charnelle en partie immaîtrisable, dont l'essor s'atteste et s'éprouve de l'intérieur du monde naturel et au contact des formes sensibles, leurs formes s'y présentent comme une hypernature, ou une nature au second degré, dévoilant et structurant un environnement signifiant, non

³⁸ Cette expérience s'appuie simultanément sur l'épreuve de la matière du corps et de celle des mots, ce qu'un ouvrage paru à l'aube de la production des poètes du corpus a signifié par le rapprochement sémantique de son titre. Voir André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire : Essai sur l'évolution des techniques poétique*, Paris, Corti, 1986 [1949], 547 p. Dans cet essai qui relie un plaisir affectif et moteur (é-motif) à la substance verbale par l'entremise d'une technique poétique, l'auteur élabore une théorie physiologiste de la forme et n'hésite pas à envisager l'acte de création et de réception de celles-ci comme une « danse buccale » (*Ibid.*, p. 339). Le mot s'y présente comme une « matière-émotion » source de sensations.

seulement habité par une perception et une sensation sémiotique, mais par une parole parlant le poète autant sinon plus que celui-ci ne l'énonce. En vertu de cette déhiscence et de cette interaction, qui soulignent l'imbrication du verbe et de l'extériorité naturelle, les œuvres contemporaines apparaissent susceptibles de mettre en lumière et en mots quelque chose du principe génératif obscur de la nature, créatrice d'êtres et de formes sensibles au même titre que des prémisses du sens qui s'actualise dans les formes du discours. C'est là un pouvoir expressif que nous devons nous attendre à repérer en raison des nouveaux statuts de la parole et du monde, du sensible et du sens mis en avant par les poètes, et nous ne manquerons pas de l'interroger chez Dupin et chez Montague.

À la fois précurseurs et emblématiques du questionnement et des pratiques aujourd'hui nombreuses qui sont fondés sur la reconnaissance de la fonction structurante de l'ouverture au dehors, les poèmes de ces derniers s'offrent comme des organismes verbaux informés par le monde sensible et les modalités du corps esthétique. Plus que dans un territoire mental et intellectuel, leur espace s'inscrit du côté du sensible et sollicite les sens, comme le signifient le mouvement, les perceptions et les sensations du corps à la source de l'avancée et du déploiement des inventions poétiques dans les deux extraits cités. Les tropes, le rythme, l'intonation et la prosodie donnent à sentir la résistance et la qualité subjective des objets du réel visés ou qui happent les poètes, déterminant à la fois leur vision et leur énonciation singulières. Cette incarnation des pensées poétiques dans le corps et dans la matérialité signifiante qui concentrent la puissance de leurs paroles se profile sur le fond de milieux déterminés par une structure d'horizon, soit une potentialité dont le poème actualise la virtualité. À l'esprit profane du poème correspond ainsi ce que Bernard Noël désigne comme une « terre aérienne », soit « un champ matériel dans l'épaisseur duquel » le poète peut « observer les précipitations produites par les mouvements du regard et de la pensée³⁹ » ou de toute autre forme de perception et de sensation. À la puissance du verbe correspond ainsi un monde en puissance, ouvert, générateur d'une infinité de sens ou de « précipitations » subjectives, que les poètes actualisent par les formes les plus diverses, tout en les rapportant plus ou moins explicitement à une entité créatrice envisagée au travers d'un imaginaire matriciel ou de l'origine. Tout en étant conscients du défi que ces transferts contemporains entre la nouvelle poésie de la nature et la nature sauvage de la poésie posent au discours analytique, qui menace de discriminer ce qui s'envisage de manière synthétique dans les œuvres, nous rendrons compte de leur écologie dans un mouvement général allant de l'épreuve esthétique à celle du langage.

³⁹ *Le syndrome de Gramsci*, Paris, POL, 1994, p. 9 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 276.

Ce sont comme autant de balises jalonnant une telle trajectoire que doivent être lus les éléments de l'énumération qui constituent le sous-titre de cette thèse : le paysage sémantique, le corps de la nature et la physique de la parole. En un premier temps, l'examen du sens et de la référence des paysages sémantiques sera l'occasion de focaliser notre attention sur la manière dont les œuvres rendent compte des modalités de l'expérience sensible du monde. Puis, au terme d'un déplacement de perspective général, opéré progressivement dans les deux premiers chapitres et allant « du sens de l'espace » à « l'espace du sens », le deuxième temps de ce mouvement de fond consistera à étudier les œuvres sous l'angle du rapport d'appartenance, d'extension et de prolongement qui les relie au corps de la nature. Ceci ne pourrait s'envisager sans avoir préalablement élucidé les fonctions d'un corps médian qui, à l'encontre de la conception strictement anatomique du corps (*körper*), agit en véritable vecteur des transferts entre l'intériorité et l'extériorité, la conscience et le monde sensible, l'extériorité naturelle et le langage poétique. Enfin, le dernier chapitre consacré à la physique de la parole aura pour finalité de souligner les ressorts de propriétés sensibles et stylistiques du langage de la subjectivité du dehors qui sont prégnantes chez les poètes. Nous pourrions ainsi mettre en avant certaines modalités de la parole naturelle que deux des œuvres les plus déterminantes du dernier demi-siècle appellent à reconnaître et à étudier afin de témoigner des nouveaux enjeux de la création poétique en éclairant les nouveaux statuts du monde et du langage. Bien entendu, en reliant des domaines que la tradition a longtemps conçus comme étant hétérogènes, les notions de paysage sémantique, de physique de la parole, ou même celle de corps de la nature appliquée à l'espace du poème, annoncent d'emblée qu'il ne pourrait être question de délimiter radicalement « le sens de l'espace » et « l'espace du sens » dans l'une ou l'autre des parties de cette thèse. Nous serons au contraire constamment incités par les œuvres elles-mêmes, et pour une raison bien évidente touchant à la méthode, à envisager et à illustrer les renvois entre ces champs. L'existence d'une subjectivité du dehors ne saurait en aucun cas être attestée sans mettre en avant leur porosité. C'est ainsi que l'étude du paysage sémantique devra être menée, non pas pour simplement souligner la prégnance thématique de l'épreuve esthétique, mais pour rendre compte d'un sens du sensible au fondement des conditions matérielles de la signification poétique. Ceci nécessitera conséquemment que l'on porte attention aux figures du discours qui inscrivent et véhiculent les « idées » esthétiques d'un monde signifiant, inhérentes aux formes de la sensation et de la perception. Inversement, l'analyse de la physique de la parole ne saurait se restreindre à des considérations matérialistes sur le langage poétique : elle aura plutôt pour but de scruter plus avant des types de signification et de pulsations sensibles dont les ressorts seront recherchés du côté d'une nature sémiotique, alors même qu'ils pourront s'avérer aptes à conférer un sens expressif à l'extériorité. Ces renvois ponctuels entre les régimes linguistiques et sensibles, entre l'esthétique et l'*aisthesis* ne seront

toutefois pas prétextes à un simple renversement tautologique. La succession des différentes parties de la recherche coïncidera aussi avec un creusement graduel du dehors, d'abord globalement entrevu comme une configuration de surfaces sensibles, poreuses à la subjectivité esthétique, puis approfondi peu à peu dans le creuset d'une écoute réceptive à ses modes d'organisation enfouis. L'analyse des rythmes et des scansion phonétiques permettra au même instant de mettre en relief la participation active de l'ouïe à la création d'un univers poétique qui s'élabore par-delà la scission abstraite des fonctions poétique et référentielle. Or, l'écoute de cet affleurement des sources d'une nature vive au cœur de la prolifération verbale ne pourra prendre cette ampleur qu'à la faveur d'une cumulation de diverses approches méthodologiques dont l'apport et le dialogue ouvriront l'horizon théorique et analytique à chaque étape de la recherche. Mais avant de les présenter et de déterminer les hypothèses qu'elles seront appelées à valider au fil de cette étude, il convient de démontrer d'abord que les œuvres de Montague et de Dupin sont contemporaines de tout un questionnement moderne, vaste et fécond, portant sur les rapports entre l'humanité et l'inhumanité, la subjectivité et le monde, le psychique et le somatique, le langage et l'épreuve de l'extériorité, au sein d'une pluralité de disciplines.

État contemporain de la question

Il ne saurait bien sûr être question de dresser ici un portrait exhaustif des champs d'études et des travaux où se sont révélées de nouvelles conceptions du lien entre l'humanité et ses productions, au sens large, et l'extériorité naturelle. On relèvera cependant au sein des sciences et de la philosophie du langage l'exemple de quelques révisions significatives des thèses principales du structuralisme qui ont amené à repenser la relation du signe linguistique à ceux du monde de vie (*Lebenswelt*) au sein duquel les poètes modernes invitent à resituer les pratiques de la parole⁴⁰. En faisant dépendre le sens de l'énoncé de la *deixis*, saisie comme un horizon, une scène constituée autour d'un point de vue, le linguiste Charles Fillmore⁴¹ fait de tout discours l'espace d'une monstration fondamentalement ouverte sur l'extériorité du contexte énonciatif. La même année où paraît *Santa Cruz Lectures on Deixis* aux États-Unis, Jean-François Lyotard formule en France les thèses d'un pragmatisme similaire :

⁴⁰ La brève présentation qui suit emprunte certains de ses éléments à la courte étude de Michel Collot sur les rapports contemporains entre l'épreuve de la parole et celle du regard. On se référera précisément à « Voir et dire », dans *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 262-263.

⁴¹ Charles J. Fillmore, *Santa Cruz Lectures on Deixis*, Bloomington, Indiana University Linguistics Club, 1975 [1971], 86 p.

l'énigme de ces mots qui comme *je*, comme *ceci*, comme *ici* attendent leur « contenu » de leur actualisation dans un acte de discours, c'est [...] qu'ils ouvrent le langage sur une expérience que la langue ne peut stocker dans son inventaire, puisqu'elle est celle d'un *hic et nunc*, d'un *ego*, c'est-à-dire précisément celle de la certitude sensible [...] la signification [...] d'un « indicateur » est inséparable de sa désignation : ce qu'il veut dire, c'est ce dont il parle, et l'on ne peut pas en donner le signifié indépendamment du désigné, s'il n'est pas replacé dans la situation spatio-temporelle dans laquelle il est prononcé⁴².

Aux États-Unis encore, les travaux du philosophe Jerry Fodor, qui s'est intéressé notamment au langage de la pensée et des représentations⁴³, ont entraîné toute une réflexion sur les rapports entre les structures de ces dernières et celles du langage. Ce type de parallélisme caractérise par ailleurs de récentes approches sémiotiques qui ont su mieux que jamais intégrer les données de la perception pour relever leurs fonctions dans l'élaboration de la signification. Jacques Geninasca a situé par exemple l'émergence d'un sens « intelligible et sensible » au cœur des « configurations perceptives⁴⁴ » révélant la prégnance d'un savoir émotif dans la sphère du monde, et Jean Petitot a évoqué dans la même veine une « morphogenèse du sens ». Celle-ci repose sur une « auto-interprétation de l'apparaître par lui-même⁴⁵ » au fondement de la constitution du sens linguistique. Petitot envisage ainsi « un réalisme linguistique de la perception », et [il] va jusqu'à risquer l'hypothèse, inspirée d'une formule célèbre, selon laquelle « l'observable est structuré comme un langage »⁴⁶. À ces nouvelles topologies du discours et de la signification proposées au cours des dernières décennies du XXe siècle peuvent s'ajouter encore les exemples fournis par la sémantique structurale de Greimas et la linguistique de Hjelmslev. Le premier a cherché, on le sait, à dépasser le champ de la linguistique pour l'inscrire dans le cadre d'une sémiotique générale du monde naturel et il s'est, dans cet effort, intéressé grandement à « la contribution du monde extérieur à la naissance du sens⁴⁷ ». Dans son ouvrage *Du sens*, il explore ainsi les « Conditions d'une sémiotique du monde naturel » et il tente de rendre compte du « passage du référent extra-linguistique au plan du contenu linguistique, c'est-à-dire à la structure sémantique.⁴⁸ » Il y affirme que « le monde dit sensible » est « l'objet, dans sa totalité, de la quête de la signification » et qu'« il se présente dans son ensemble et dans ses articulations comme une virtualité de sens pour peu

⁴² *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971], p. 39.

⁴³ Voir *The Language of Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, 215 p. ; et *Representations : Philosophical Essays on the Foundations of Cognitive Science*, Cambridge, MIT Press, 1983 [1979], 343 p.

⁴⁴ « Le regard esthétique », dans *Actes sémiotiques – Documents*, vol. VI, fasc. 58, 1984, 28 p. ; cité dans *La matière-émotion, op. cit.* p. 263.

⁴⁵ *Morphogenèse du sens*, t. 1, Paris, Puf, 1985 ; cité dans *La matière-émotion, op. cit.*, p. 263.

⁴⁶ « Un mémorialiste du visible (La quête du réel chez Proust) », *Protée : Le point de vue fait signe*, vol. 16, n° 1-2 (hiver-printemps 1988), p. 51.

⁴⁷ Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale : Recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 65.

⁴⁸ *Du Sens : Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 49-91 et p. 46.

qu'il soit soumis à une forme⁴⁹». Son organisation renvoie à proprement parler au découpage des paysages sémantiques : elle structure l'espace du sens, ce qui préfigure la thèse, énoncée dans *Sémiotique*⁵⁰, d'un isomorphisme entre le plan de l'expression du monde naturel et le plan de contenu des langues dites naturelles. C'est par ailleurs une même potentialité sémiotique du monde qui est mise en avant par la linguistique de Hjelmslev, chez qui la détermination des formes de contenu et de l'expression des langues naturelles repose sur la division structurante du continuum qui caractérise leurs substances respectives.

Hors du champ des sciences du langage, on doit à la phénoménologie un apport important et plus précoce dans l'élucidation et l'analyse contemporaines d'un sens et d'une conscience au monde, fondé sur la participation du percevant et du sujet expressif à la « chair du monde ». Les travaux menés en France par Merleau-Ponty dans le prolongement des principales thèses husserliennes ont connu un rayonnement qui repose sur la mise en valeur d'un corps médian unifiant dans son faisceau l'esprit et l'anatomie, le percevant et le perçu, le pour-soi et l'en soi, la pensée et la « chair » de l'extériorité, dans un dépassement marquant de la scission du sujet et de l'objet qu'avait reconduite la tradition. À partir du « primat de la perception », affirmé dès 1933, le phénoménologue a illustré un excentrement de l'intériorité subjective, incarnée dans une « chair » transitive, de nature à donner une assise charnelle à l'isomorphisme entre « le sens de l'espace » et « l'espace du sens⁵¹ », l'organisation du discours et celle du monde sensible mis en avant par les sémioticiens. Bien que son dernier ouvrage soit demeuré inachevé, il a pu y élargir la solidarité du percevant et du perçu, nouée dans l'entrelacs du corps et de la matière esthétiques, au domaine du langage, en s'interrogeant sur le « passage » d'un « sens perceptif au sens langagier⁵² » qui aurait le premier pour modèle. Or c'est ce que la *Phénoménologie de la*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 49. « La signification peut se cacher sous toutes les apparences sensibles, elle est derrière les sons, mais aussi derrière les images, les odeurs et les saveurs », affirme Greimas dans cette foulée.

⁵⁰ Voir notamment l'article « Monde naturel » dans Joseph Courtés et Algirdas J. Greimas, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, coll. « université », Paris : Hachette, 1986 [1979], p. 233-234. « Le monde naturel, tout comme les langues naturelles, ne doit pas être considéré comme une sémiotique particulière, mais bien plutôt comme un lieu d'élaboration et d'exercice de multiples sémiotiques. » *Ibid.*, p. 234.

⁵¹ Cette formule chiasmatisée, qui donne son titre à une section de *La poésie moderne et la structure d'horizon* de Michel Collot, évoque bien ce fait que l'appartenance de la signification à une spatialité textuelle ou naturelle, s'étaye sur l'entrelacs charnel du percevant et du perçu mis en lumière par la phénoménologie de la perception. Paris, Puf, 1989, 263 p.

⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, coll. « tel », Paris, Gallimard, 1964, p. 227. Les dernières pages précédant les notes finales de cet ultime ouvrage du phénoménologue s'ouvrent, on s'en souvient, sur l'évocation d'une intrication de l'événement de la parole dans la « chair » du monde phénoménal : « Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit, à sa place, selon sa vérité, bref, quand elle métamorphose les structures du monde visible et se fait regard de l'esprit, *intuitus mentis*, c'est toujours en vertu du même phénomène de réversibilité qui soutient et la perception muette et la parole, et qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une

perception laissait déjà présager en dégageant les modalités d'un corps expressif⁵³, compris comme le prototype et la ressource d'une langue charnelle et vocifératrice signifiant grâce à l'exploitation de sa matérialité. Ce faisant, le philosophe a mis en lumière un type de communication antérieur à celui qui s'appuie sur le système des conventions linguistiques : il remonta en deçà de l'arbitraire du « signe conventionnel », envisagé du seul point de vue du sens conceptuel, pour envisager un discours composé de « signes naturels », aux propriétés analogues à celles du « geste ou [de] la mimique émotionnelle », dont le modèle est explicitement celui de la « poésie⁵⁴ ». Cette valorisation des modalités charnelles du langage a fortement contribué à une réinterprétation contemporaine du clivage entre les mots et les choses, ressaisi dans le sens d'une transitivity expressive et émotive qui repose sur la porosité du corps percevant et des choses offertes à la sensibilité. La double incarnation de la pensée dans une matière verbale et de la conscience dans la « chair du monde » impliquée par cette théorie de l'expression fut par ailleurs directement reliée à l'affirmation d'un nouveau *cogito* faisant de l'ek-stase la condition intrinsèque d'un sujet du dehors, voué à une véritable sortie ontologique dans l'espace d'un monde qui fait signe comme dans celui des signes qui font monde.

Si on pose un regard d'ensemble sur l'histoire des idées et des formes esthétiques au siècle dernier, force est de constater l'émergence d'une nouvelle *épistémè*, dont ce court exposé se veut le survol, sensible aussi bien au travers des théories, des critiques que des pratiques poétiques, mais sans doute plus encore au sein de ces dernières, dans la mesure où se sont elles qui, souvent, suscitent et motivent de nouvelles réflexions sur l'expérience du soi, du monde et de la vie dans le sillage de leurs productions. Or si cette *épistémè* nous a globalement fait assister à un renouvellement des représentations de l'« intériorité » subjective, de la nature et du corps qui va respectivement dans le sens d'une désobjectivation, d'une désobjectivation ainsi que d'une transitivity, nous pourrions la résumer à l'intérieur du champ littéraire par la reconnaissance et l'exploration intensive d'une « équivalence formelle entre les « états de choses » et les « états d'âme » du sujet⁵⁵ », ainsi que l'ont énoncée Fontanille et Greimas dans leur *Sémiotique des passions*. Bien sûr, cette formule

sublimation de la chair. » *Ibid.*, p. 200. Dans les notes, Merleau-Ponty témoigne encore de cet entrelacs en soulignant le rôle d'un sens langagier dans l'élaboration du sens perceptif, qu'il s'agisse du « savoir silencieux » du corps ou du « sens du perçu » : « Mais il faudra ensuite que je dévoile un horizon non explicité : celui du langage dont je me sers pour décrire tout cela — Et qui en co-détermine le sens dernier. » *Ibid.*, p. 230. Il remarque par ailleurs que ce silence qui enveloppe et caractérise le sens perceptif n'est « pas le contraire du langage » qui l'« envelopp[e] » et en est enveloppé et s'emploie même à le décrire par ses vertus.

⁵³ On se rapportera notamment au chapitre intitulé « Le corps comme expression et la parole », dans *Phénoménologie de la perception*, coll. « tel », Paris, Gallimard, 2009 [1945], p. 213-241.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 227-228.

⁵⁵ Jacques Fontanille et Algirdas-J. Greimas, *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 13-14.

emblématique du « lyrisme de la réalité » attesté dans l'épreuve de la parole décrit une identification qui n'est pas sans précédent dans l'histoire de la culture mondiale et, même, « occidentale ». On sait que des types de pensées auxquels on se réfère souvent comme aux modèles les plus archaïques, qu'ils soient présocratiques ou sauvages, se sont caractérisés et définis par une liaison du *logos* et de la *phusis* en une union indécomposable. Ceux-ci ont évidemment traversé des filiations diverses, souvent souterraines et ils sont parfois remis au goût du jour par les ethnographes ou les critiques s'exposant à la présomption qui voudrait affirmer leur caducité ou leur disparition de la culture occidentale. Sans en faire une manifestation de leur résurgence, on constate aujourd'hui que le déclin des dualismes véhiculés, il n'y a pas si longtemps, par toute une tradition métaphysique a donné lieu au retour en force d'une osmose de l'esprit et de la nature, de la conscience et du dehors abordée sous divers angles, tant sur le plan esthétique que philosophique, et que nous devons, il est vrai, en partie à la vivacité et à l'expansion des courants primitivistes dans l'art et la pensée modernes⁵⁶. Néanmoins, ce retour nous semble participer d'un mouvement d'ensemble propre à notre contemporanéité en général.

Ce n'est pas un hasard si, après la Guerre, l'affluence de nouvelles sensibilités poétiques éveillées au « lyrisme de la réalité » sensible, et qui placent l'expérience charnelle du dehors au cœur de leur pratique, s'est accrue conjointement avec l'essor de la phénoménologie qui s'est attachée à démontrer la solidarité de la conscience incarnée et de l'extériorité, et le fondement sensible du sens en investissant la question *Du sens des sens*⁵⁷, pour faire référence à l'ouvrage marquant d'Erwin Straus. En retour, que cette philosophie de l'incarnation ait tiré un profit notoire de l'expérience d'artistes et de poètes annonceurs de nouvelles manières de considérer les rapports de la subjectivité et des langages au corps et au monde esthétiques témoigne d'un véritable tournant. On peut, avec Michel Collot, voir en Rimbaud l'un des pionniers de cette sensibilité nouvelle. Les « Lettres dites du voyant » doivent en effet l'importance qu'on leur a conférée au surgissement d'un déplacement de la conception de la

⁵⁶ En poésie, on retrouve chez un Senghor les modalités d'une sortie du sujet lyrique propre à la tradition négro-africaine. Michel Collot souligne par ailleurs que sa conception de l'émotion comme communion avec la chose le fait à la fois rejoindre les thèses de Lévy-Bruhl sur la « participation » de la « mentalité primitive » à la nature et celles de la phénoménologie existentielle de Sartre, qui l'a influencé au travers de son *Esquisse d'une théorie des émotions* et qui a travaillé, on le sait, sur la négritude. C'est dire à quel point ce type de communion traditionnelle qui fait du poème senghorien une manière de chanter et de danser le monde et l'autre a pu rencontrer dans notre civilisation une forme d'ouverture et d'expérience analogues, répandues au cœur de toute modernité nourrie en partie seulement par l'art primitif exploré par les avant-gardes : « Au nom de la Négritude, Senghor privilégie une attitude qu'on retrouve non seulement chez Claudel, mais aussi bien chez des poètes très différents, comme Ponge, ou chez des artistes comme Matisse, qui avait opéré « la conversion de l'objet-usage en objet-émotion, par un travail d'assimilation sympathique ». Jean Laude, *La peinture française (1905-1914) et l'art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 231.

⁵⁷ Grenoble, Jérôme Millon, 2000 [1935], 475 p.

subjectivité qui va dans le sens d'une extériorité et d'une altérité. « Je est un autre », « on me pense » : la sortie ainsi attestée dans le contexte de l'hallucination poétique qui jaillit d'« un dérèglement *de tous les sens* », sous-tend « l'éclosion d'une pensée » incarnée dans une phénoménalité : « je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.⁵⁸» Or c'est ce rapport nécessaire et dépossédant du sens au sensible formulé par Rimbaud et révélé par le discours poétique qui fait, encore aujourd'hui, l'objet de recherches significatives au sein d'une critique littéraire nourrie par la phénoménologie et à l'écoute de la parole moderne et contemporaine. Plusieurs d'entre-elles témoignent de l'isomorphisme entre « l'espace du sens » et « le sens de l'espace » évoqué plus haut, en attribuant à l'épreuve poétique, saisie comme un modèle du discours, des propriétés analogues à celles qui caractérisent l'expérience du monde sensible. Ainsi l'expression poétique permet-elle de renouer avec la situation du sujet jeté « hors de lui » dans le sensible à la faveur de la dimension ek-statique de la perception :

L'extase visuelle place le voyant hors de soi. Mais « la sortie de soi n'est pas une situation exceptionnelle » ; elle est aussi la condition même du langage : « Chacun de nous ne cesse de sortir de soi ne serait-ce qu'en s'exprimant ». Le regard comme la parole « nous donnent le curieux pouvoir d'être intérieurs à l'extérieur de nous-mêmes⁵⁹».

Notons que c'est dans le décloisonnement impliqué par cette coïncidence que réside le sens de l'évaluation rimbaldienne du romantisme, qui révoquait déjà l'interprétation réductrice de l'exaltation sentimentaliste du moi au profit d'un lyrisme externe (« On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé ? Les critiques !! Les romantiques, qui prouvent si bien que la chanson est si peu l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée *et comprise* du chanteur »). C'est en lui que réside également le mystère de son « Alchimie du verbe », qui transmute le contenu conceptuel des mots en une vive matière sensible ayant toute la « teneur » d'un monde charnel noué à son intériorité métamorphique hallucinée (« Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles [...] / [...] / Je rêvais croisades [...] déplacements de races et de continents [...] / J'inventai la couleur des voyelles ! [...] je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible [...] à tous les sens.⁶⁰»).

Inspiré par la phénoménologie husserlienne, l'essayiste et critique Jacques Garelli a offert le moyen de comprendre les ressorts de l'hallucination rimbaldienne en analysant la propriété du discours

⁵⁸ *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1999, p. 84, 88.

⁵⁹ Bernard Noël, *Le syndrome de Gramsci*, *op. cit.*, p. 86 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 276.

⁶⁰ *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations*, *op. cit.*, p. 87, 192.

poétique de « former monde », notamment en vertu de la « structure de conscience imageante » à laquelle il assimile « l'image poétique ⁶¹ », d'où émanent les dimensions spatiales et temporelles. Ainsi, comme Husserl l'a donné à penser, il avance qu'un poème n'est pas déchiffré par une simple lecture des contenus conceptuels du langage, ce qui porte un autre éclairage sur l'assertion de Rimbaud affirmant que la parole lyrique ne peut être « comprise ». En effet, la lecture du poème « ne peut être réduit[e] à une activité de connaissance sémantique. C'est une épreuve d'être ». Cette phénoménalité qui repose sur une « ouverture intentionnalisante ⁶² » a pour ressource la texture du langage, dont les images, la prosodie, la scansion, unissent le style linguistique de la forme aux actualisations sensibles et singulières du *Lebenswelt* : « le mouvement opératoire de la création artistique, irréductible à quelque décompte structural, s'enracine d'emblée dans un certain style de fréquentation perceptive que l'artiste noue avec les choses et qui constitue le champ originaire de sa méditation. ⁶³ » Cette participation s'appuie sur la nature même du monde qui est infini, caractérisé par un pouvoir mondificateur que les formes du discours mettent au jour par le système des tropes, récemment rassemblés plus explicitement sous la catégorie du « rythme », saisi comme forme du mouvement. Mais bien avant *Rythme et monde*, l'essayiste évoquait d'entrée de jeu cette communication dynamique entre la matière verbale et l'univers dans les termes d'une *Gravitation poétique* :

puisque le monde n'est jamais, mais qu'il se « mondifie », c'est l'opération de « mondification », comme autoconstitution d'une expression enracinée dans les choses, que nous allons dévoiler. L'expression du « dire » poétique, par son système gravitant d'images, va en manifester la mouvante constitution. ⁶⁴

En vertu de la coïncidence entre le « rythme » poétique et le « monde », unis par-delà *phusis* et *poesis*, le poème se présente ni plus ni moins comme une « chair » selon le sens conféré par Merleau-Ponty à ce concept : entre la forme et le dehors se révèle une solidarité structurante, analogue à celle qui relie l'intériorité et l'extériorité au cœur du phénomène esthétique : « Créer un poème, c'est faire surgir un monde. Méditer la structure intime d'un texte n'est autre que méditer l'ordre du monde constitué par le poème. ⁶⁵ » Du fait de cet entrelacs, le poème nous plonge par ses moyens spécifiques à la jonction

⁶¹ *Rythme et monde : Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991, p. 287, 374.

⁶² *Le Recel et la Dispersion*, Paris, Gallimard, 1978, p. 142, 84.

⁶³ « Quand l'eau se fait Monde », dans Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo (comp.), *Puissances de l'image : Actes du 2^e colloque international sur l'esthétique et l'herméneutique organisé par le Département de philosophie de l'Université de Bourgogne* (Dijon, 30-31 mars et 1^{er} avril 2005), coll. « Écritures », Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 202.

⁶⁴ *La Gravitation poétique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 38.

⁶⁵ *Le Recel et la Dispersion*, *op. cit.*, p. 10.

d'une « [p]ensée pré-réflexive » et d'une « expérience proto-ontique du monde⁶⁶ » qui expriment la relation antépédicative du sujet et de l'extériorité naturelle mise en avant par les phénoménologues. C'est pour démontrer que le discours poétique se situe ainsi *au revers de l'identité et de l'altérité*, nouées dans la verticalité du phénomène où se résout la dualité du pour-soi et de l'en soi, que Michel Collot a, il y a quelques années, développé le concept de « pensée-paysage⁶⁷ » qui fait écho à celui de « lieu pensant » suggéré par Garelli dans *Artaud et la question du lieu*⁶⁸. Prenant le relais des images des poètes qui, tels le « lyrisme de la réalité » ou la « matière-émotion », relie synthétiquement l'intériorité subjective et l'extériorité objective, ces outils théoriques font preuve de leur efficacité en condensant avec un maximum d'économie les nouveaux statuts du *logos* et de la nature, à l'intérieur d'un cadre analytique au plus près des enjeux de la parole poétique.

De prime abord, on note que les concepts de « pensée-paysage » et de « lieu pensant » désignent l'émergence du nouveau *cogito* externe que nous avons évoqué, par la relation inhérente à leur composition. Si la pensée s'établit dans un espace au sens le plus large du terme, il va de soi, en effet, qu'elle n'est pas un mouvement purement réflexif accompli dans la transparence de l'intériorité, mais une épreuve pré-réflexive, en ce que la condition de son actualisation est celle d'une indivision, antérieure à l'autonomisation de la chose et de l'idée, qui ente la subjectivité sur l'opacité d'une matérialité, celle des mots au même titre que celle du monde. À bien y regarder, on constate que dans cette considération sont impliqués les paramètres d'un *cogito* corporel. Du côté du langage ou de « l'espace du sens », celui-ci correspond à la supplantation de la dénotation ponctuelle des *termes* lexicaux, qui réfèrent aux concepts du système linguistique, au profit d'une connotation introduisant de nouveaux rapports entre les mots, non pas logiques ou syntaxiques, mais affectifs et fondés sur leurs résonances sensibles. Si on peut définir « le poème comme Lieu Pensant⁶⁹ » ainsi qu'y invite Garelli, c'est bien qu'il signifie en tant qu'ensemble et forme un réseau dynamique concret (constellation, nuée ou tissu verbal) où des trajectoires plurielles sont tracées qui s'appuient sur la physique des mots, carrefours liés par les blancs et les renvois phonico-sémiques qui mobilisent l'émotion et les associations d'idées affectives. C'est cette extériorité physique et spatiale de la pensée manifestée sur le plan d'inscription poétique qui a amené principalement Laurent Jenny à annoncer *La fin de l'intériorité* dans son étude de l'histoire des formes et des idéologies littéraires de la fin du symbolisme jusqu'à celle du surréalisme. « Il me sembla voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée

⁶⁶ *Rythme et monde : Au revers de l'identité et de l'altérité*, op. cit., p. 373.

⁶⁷ *La pensée-paysage*, Paris, Actes Sud, 2011, 282 p.

⁶⁸ Paris, José Corti, 1982, 147 p.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

dans notre espace ». Placée en exergue de l'ouvrage, cette phrase résumant l'étonnement de Valéry à la lecture du *Coup de dé* situe bien le moment du tournant où, selon Jenny, la prise de conscience de l'incarnation de l'esprit dans la matière du verbe et la physique « externe » d'un espace ordonnant la germination d'un sens compositionnel s'est vérifiée. En rapportant ce mode d'organisation poétique à l'idée mallarméenne de la musique, le critique suggère aussi que la réification et l'extériorisation de la conscience dans le plan d'inscription et la lettre sont corrélatives de l'incarnation de l'âme et des idées dans un corps émotif. Si idéelle soit la conception musicale de Mallarmé, comparativement à celle d'autres symbolistes adhérant à l'immédiateté de l'expressivité wagnérienne, la « musique » verbale des mots donne lieu chez lui à une exaltation extatique de l'esprit symptomatiquement désignée comme une « dispersion », d'ailleurs inhérente à celle des choses (« hors d'une poignée de poussière où réalité sans l'enclure, au livre, même comme au texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout⁷⁰»), ce qui ne manque pas d'évoquer toute une dimension charnelle. C'est qu'il est transporté au cœur de ce « jeu de rapports intellectualo-sensibles⁷¹ » afférent aux connotations phonico-sémiques des mots qui mobilisent et à la fois procèdent des associations d'idées et de « représentation[s] » affectives, indissociables du corps. La « fête » de la musique poétique consiste ainsi en l'élaboration de « rapports sensibles *et* intelligibles » qui font la part du sens et de la référence en s'étayant sur la physique des mots et l'« aspect » sensible des choses :

La « Musique » est donc cette activité de l'« esprit », qui dans le mouvement d'une représentation, détache les choses d'elles-mêmes, disperse les réalités du monde en fêtes resplendissantes de rapports à distance et rapprochements d'aspects. L'« esprit », voué à la « musicalité », [...] n'a d'autre finalité que de déployer cette mise en résonance dont l'harmonie musicale lui fournit une image sans toutefois la réaliser pleinement, faute d'y engager l'union simultanée de rapports sensibles *et* intelligibles.⁷²

La conception contemporaine du « poème comme Lieu Pensant » équivaut ainsi à une sortie de l'intériorité transcendante à la jonction de la « matière-émotion » des mots, du corps et du monde, dont ces derniers expriment les valeurs et les significations sensibles. Par le fait même, elle implique aussi une « extériorisation » du poème, informé et actualisé par les déterminations d'un « point de vue » subjectif, et par les relations dégagées de la « réalité » lyrique, qui, même si elles s'y inscrivent, ne sauraient être « enclou[sent] » dans l'espace du « livre ».

⁷⁰ « La Musique et les Lettres », dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 649 ; cité dans Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité, op. cit.*, p. 61. On se référera aussi à la section intitulée « La musique et Mallarmé », p. 60-62.

⁷¹ *Ibid.*, p. 60.

⁷² *Ibid.*, p. 61.

C'est donc au sens fort que l'on pourra approcher le poème contemporain en faisant appel à la notion de *Stimmung*, non seulement pour rendre compte de sa « tonalité affective », indissociable de sa matérialité et irréductible à la lecture conceptuelle, mais pour l'envisager comme « atmosphère », en mobilisant l'autre acception commune de cette notion. En effet, la subjectivité de la sortie qui récuse l'intériorité du moi *individuel* dans la poésie fait l'épreuve de son excentrement à travers la spatialisation du sens, disséminé dans une forme esthétique, et dans un monde elle représente le second degré par ses propriétés tout en s'ouvrant à ses contrées. Or, c'est cette analogie de structure et cette participation qui, au « lieu pensant » de la forme poétique, font correspondre la forme naturelle de l'extériorité saisie comme « pensée-paysage ». En d'autres termes, la tonalité affective et atmosphérique qui signifie l'incarnation et l'« extériorisation » du sens poétique dans l'espace linguistique est celle-là même qui permet de comprendre inversement l'« intériorisation » et la dimension sémiotique de l'espace naturel, doté lui aussi d'un sens connotatif, émotif et charnel, fondé sur la propriété des choses à se désigner dans l'horizon du sujet esthétique. En tant que *Stimmung*, la forme poétique communique une signification globale, atmosphérique, intrinsèquement liée aux contours sensibles qui déterminent la combinatoire de ses éléments verbaux, tandis que le monde, lui, ne se donne plus comme collection d'objets inertes et tacites, mais un champ de configurations signifiantes, vivantes et non moins sensibles. La reconnaissance de ce chiasme dont l'épreuve du corps vivant (*Leib*) est le dénominateur commun a fondé pour notre époque la possibilité de mettre en valeur un autre rapport entre la *phusis* et la *poiesis*. Articulant des formes où la pensée poétique s'énonce à travers la structure et certaines propriétés existentielles du paysage, et des champs de monde où les choses se désignent et font image en se dévoilant comme « lieu pensant », il invite à la description d'une nouvelle nature de la poésie — qui rende compte de sa phénoménalité et de sa « chair » —, et d'une nouvelle poésie de la nature, entrevue comme un milieu sémiotique, voire un environnement qui nous parle en mobilisant et en spatialisant les productions les plus intimes du discours. C'est ce que nous serons appelés à faire en comparant, en deux langues, les sensibilités irlandaise et française de John Montague et de Jacques Dupin. Outre qu'un tel travail permette d'envisager, même modestement, l'universalité du tournant épistémique révélé par la poésie contemporaine, il sera l'occasion d'envisager, dans leur stabilité relative, les nouveaux statuts de la subjectivité, du monde naturel et de la parole qui se sont implantés au cours des soixante dernières années, soit depuis l'entrée en scène des deux poètes (contemporaine de la mort de Merleau-Ponty), dont l'œuvre prend acte des grands bouleversements qui ont marqué la sensibilité poétique depuis de la fin du XIXe siècle.

Il s'agira donc d'emprunter à notre tour la voie tracée par les théoriciens, les critiques et les sémioticiens qui, à l'instar de Merleau-Ponty, ont mis en relief une *Prose du monde*⁷³ ou une syntaxe du sensible, tout en envisageant réciproquement la parole poétique comme une « chair », dotée d'une « structure d'horizon » conçue comme le « schème subspatial et sublinguistique de la signification.⁷⁴ » C'est cette parenté de structure faisant converger l'épreuve vivante du poème et de la nature dans l'actualisation d'un sens physique et relationnel, pris en charge par un point de vue ou un énonciateur, qui permet à Jacques Garelli d'affirmer que « le poète est au langage comme il est au monde », ce que le phénoménologue Henry Maldiney a lui-même suggéré en condensant : *Regard, Parole, Espace*⁷⁵ en un titre évocateur. Cette analogie existentielle est également au cœur de la conception que Paul Ricœur a développée autour de la notion de [m]étaphore vive qu'il décrit non pas comme une construction par laquelle le poète s'exilerait dans le monde parallèle du langage, mais la génératrice de significations et de références nouvelles, corrélatives d'autres manières de voir, de sentir, d'habiter ou d'agir dans un univers foncièrement infini et d'emblée médiatisé par le langage⁷⁶. Au travers de ces divers rapprochements des champs poétiques et perceptifs, on retrouve généralement le principe de la théorie proustienne du style saisi comme une manière de voir⁷⁷ et de faire advenir le monde à la parole. Or ce terme n'est pas sans nourrir un malentendu concernant la propension générale du sensible à générer du sens. À tout le moins se révèle-t-il çà et là symptomatique d'une tendance à sa hiérarchisation, qu'encourage d'ailleurs ponctuellement Merleau-Ponty lui-même, par des formules ou des analyses qui semblent affirmer une prévalence du visible parmi tous les autres sens constitutifs du monde sensible⁷⁸. Nous savons bien sûr qu'il n'en est rien et que le phénoménologue mit l'accent sur une transversalité des sens qui fait la part du tangible, de l'audible et des autres régimes perceptifs. Mais il n'en demeure cependant pas moins crucial de redonner toute son importance aujourd'hui à l'écoute, non seulement pour rendre compte de la création d'une forme verbale qui sollicite au moins directement deux sens, mais parce que le travail de l'oreille, si fondamental au regard de l'exercice de la parole, est,

⁷³ *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, 215 p.

⁷⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 227.

⁷⁵ Lausanne, L'âge d'homme, 1994 [1973], 323 p.

⁷⁶ Paris, Seuil, 1975, 416 p.

⁷⁷ « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de techniques mais de **vision**. Il est la révélation [...] de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous *apparaît* le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, **savoir** ce que **voit** un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de **voir** un seul monde, nous le **voyons** se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini ». Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, coll. « Quarto », Paris, Gallimard, 1999, p. 2285.

⁷⁸ « Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons » ; « le monde est *ce que nous voyons* ». *Le visible et l'invisible*, op.cit., p. 17, 18.

structurellement et souvent concrètement dans les pratiques et les univers poétiques, un médium primordial de la sortie poétique. Il n'est que de se fier aux « Lettres » plus haut citées de Rimbaud pour démontrer qu'à l'« Alchimie » mondifiante du « verbe » « accessible [...] à tous les sens » participe, au premier plan, une percée et des trajectoires auditives (« Je est un autre — tant pis pour le bois qui se trouve violon » ; « si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée⁷⁹ »). Ainsi, de la plupart des poètes du dehors, qui plongent en immersion dans une langue et dans un monde sensibles et polyphoniques, en réhabilitant, avec ces matières vives, la parole incarnée dans une voix, on peut dire, à l'exemple de Rimbaud, qu'ils se font avant tout (v)oyant. Le démontrer implique de faire appel à une discipline spécifique offrant les moyens de porter une attention particulière à des phénomènes complexes et plus fuyants que ce qui tient et s'objectivise beaucoup plus facilement sous le regard, quand ils ne sont pas assourdis ou passés sous silence dans la grande hégémonie du visible, du scopique et du spéculaire qui marque notre temps.

L'acroamatique littéraire compte aujourd'hui parmi les champs d'études qui sont le plus à même de rendre compte de la sortie de la subjectivité en poésie. Référant historiquement à l'enseignement « reçu par l'oreille », que le maître antique délivrait oralement aux initiés pour les soustraire à l'usage du vulgaire, elle renvoie de nos jours à l'examen des phénomènes auditifs qui concourent à l'émergence de la parole poétique et sont inhérents à son expression comme à son interprétation. À ce titre, on serait tenté de l'identifier à l'audiocritique, avec laquelle elle présente une indéniable connivence, si ce n'est qu'elle porte, notamment dans les travaux de Patrick Quillier, une attention particulière aux petites perceptions et aux percepts subliminaux entraînés dans le tourbillon de l'écoute et de l'invocation poétique. Quelque chose de la dimension ésotérique ou cachée liée à l'acception originaires de l'acroamatique s'en trouve par le fait même motivé. C'est d'autant plus avéré si on considère que l'audible se caractérise généralement par une actualisation plus patente et mieux éprouvée du mystère de l'indivision pré-réflexive du sujet incarné et du monde, ainsi que le formule le sémioticien Jean Fissette, après avoir désigné le « paysage sonore » comme une doublure auditive du « paysage visuel » :

On n'est pas placé devant le son comme on le serait devant un tableau ou devant un spectacle visuel. Plus justement comme sujet entendant et écoutant, on est placé au milieu du son et je précise : pas nécessairement au centre ; on est, à quelque part, dans un lieu indéterminé, enveloppé dans le son.

Cette image d'une enveloppe sonore, c'est encore une métaphore qui marque l'intimité entre soi et la sensation de l'expérience du son. Plusieurs témoignages de musiciens et de mélomanes

⁷⁹ *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations, op. cit.*, p. 84, 88.

redisent cette vague impression que le son est à l'intérieur de soi [...]. N'oublions pas que le son est fait de vibrations, qu'il est pure énergie susceptible de faire vibrer les parties du corps.⁸⁰

Dans la mesure où elle place toute énonciation de la parole incarnée sous le signe d'une écoute primordiale de « l'enveloppe sonore du moi », l'acroamatique littéraire suppose une topologie de la voix et du poème qui va de pair avec l'expression d'une polyphonie naturelle à l'intérieur du régime poétique. C'est ce que Patrick Quillier met de l'avant en s'engageant sur la voie désignée par un linguiste célèbre dans un article intitulé « Babil, binarisme et volubilité : *logos* et *psychè* chez Iván Fónagy ». Il y revient sur les principales phases qui président à l'acquisition du langage et des langues naturelles, ainsi qu'à la construction de la conscience subjective chez ce dernier, mais en plaçant le stade préverbal des lallations et des prosodies émotives de l'enfant à l'enseigne d'une topique des pulsations plutôt que des pulsions. Il avance que les prémisses et les premières manifestations du langage portent la marque du « chaos fractal de la continuité rythmique » instauré dans « l'enveloppe sonore du corps, [...] conçue comme tissée de mille boucles audio-phonatoires s'entrelaçant dans une continuité indéfectible⁸¹ ». S'il suggère donc avec Anzieu que l'« enveloppe sonore du moi a au moins autant d'importance, et dans le surgissement du langage et dans la construction de la personnalité, que tous les stades du miroir⁸² », il associe l'exploration de cette « psychée sonore » « aux sensations heureuses procurées par l'exercice de rythmes de toutes sortes » et « par le jeu avec des événements continus » plutôt qu'à la logique de la perte, impliquée dans les circonvolutions que la pulsion opère autour de l'objet perdu : « *Logos* et *Psychè* commencent dans un plein, celui des rythmes et des sons qui bercent l'enfant et dont il se berce lui-même.⁸³ » Certes, cette perspective ne discrédite pas le surgissement ultérieur d'une dynamique pulsionnelle ou, même, celle des pulsions partielles, qui précèdent l'autonomisation (donc la perte) de l'objet, et la constitution du sujet, au sein de l'espace d'une continuité imaginaire que Freud rattache lui-même à un principe de plaisir⁸⁴. Elle a toutefois le mérite de les placer sous l'ascendance archaïque et l'influence reconduite d'une énergétique plus globale, sonore pour une grande part (« le son est un événement physique ; il est essentiellement une

⁸⁰ « Le visible et l'audible : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancée sémiotiques », *Tangence : Esthétique du métissage*, n° 64 (2001), p. 81-98. L'article a été consulté sur le site du chercheur (www.jeanfiset.net/publication/127audible_et_le_visible.pdf) en date du 3/3/2014 à 13h28.

⁸¹ Patrick Quillier, « Babil, binarisme et volubilité : *logos* et *psychè* chez Iván Fónagy », dans *Revue d'Études Françaises : Actes du colloque : Linguistiques, poétiques, musicales : Rencontres en marge de l'œuvre d'Iván Fónagy et en hommage en son travail*, (Budapest, les 7-9 mai 1997), Budapest, le Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université Eötvös Lóránd de Budapest et le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 1998, p. 79-89. p. 82.

⁸² *Ibid.* p. 79.

⁸³ *Ibid.* p. 83.

⁸⁴ On se rappellera le concept de « moi plaisir purifié » développé dans *Pulsion et destin des pulsions* pour rendre compte de l'introjection de tout ce qui du dehors est lié à la satisfaction du nourrisson.

énergie⁸⁵», dit Jean Fiset) et inhérente à la physique du monde, qui réinscrit la *psychè* au cœur de la *phusis*. L'acroamatique prend ainsi, en théorie et dans l'analyse, pleinement compte de l'appartenance de l'être au monde et de son rôle fondamental dans la constitution du langage et de la conscience. Ce que la psychanalyse, en raison de son champ spécifique, met en valeur plus clairement en soulignant l'importance postérieure de la relation d'objet.

Bien entendu, cette conception de la genèse langagière dans le cadre de la psycho-phonétique de Fónagy a une incidence notoire sur le statut de la parole en général et du discours poétique en particulier. C'est dès lors une rythmique pulsationnelle maintenue par la prosodie émotive qui vient brouiller et fertiliser par ses nuances les oppositions binaires dont se constitue le système segmenté de la langue à chaque étape de son élaboration⁸⁶. À travers l'activité phonatoire, la « remontée » du continu, du « gradué » dans la discontinuité de la grammaire segmentée s'accomplit sous le signe d'une ouverture à l'extériorité. Ceci se révèle déterminant dans le processus de second encodage, qui n'a de second que le nom, et fait assister de près en près au « *versement* [de la parole opérante, comme, jadis,] *du babil* [,] *dans la musique* »⁸⁷ pulsationnelle :

S'il se réfère au « double encodage », ce n'est pas pour succomber aux sirènes du deux, c'est au contraire une façon de battre en brèche le dualisme si présent (et si efficace) dans le système diacritique en vigueur dans le premier encodage, celui de la production d'un sémantisme reposant sur des éléments discrets, grâce à toute la teneur en gradué que possède le second encodage, cette remontée constante dans le langage adulte des prosodies rythmant l'émergence des pulsations dans les sons du babil.⁸⁸

⁸⁵ « Le visible et l'audible : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancée sémiosiques », *op. cit.*

⁸⁶ Cet aspect constructif de la prosodie graduée se révèle notamment lors de la répétition de mots-phrases qui apparaît à une période relativement avancée de l'apprentissage linguistique. Loin d'en faire une modalité du binarisme, Quillier considère ce que Fónagy désigne par la « contrainte de répétition » comme de « simples tropismes, se dégageant des mouvements globaux instaurés [...] par l'effet de ce que nous avons appelé [...] « pulsations » ». Cette répétition qui émerge du flux prosodique permet « une réduplication mentale signant la première ouverture vers les futures activités du cerveau. » Elle instaure aussi le processus de différenciation : elle « jet[te] les bases d'une véritable approche combinatoire du langage, dans la mesure où le recul ainsi pratiqué grâce à la répétition des monorèmes finit [...] par faire découvrir comment des éléments divers ont la capacité de s'assembler en vertu des points communs qu'ils présentent, ce qui permet de faire jouer leurs différences. » Patrick Quillier, « Babil, binarisme et volubilité : *logos* et *psychè* chez Iván Fónagy », dans *Revue d'Études Françaises : Actes du colloque : Linguistiques, poétiques, musicales : Rencontres en marge de l'œuvre d'Iván Fónagy et en hommage en son travail*, *op. cit.*, p. 84.

⁸⁷ *Ibid.* p. 83.

⁸⁸ *Ibid.* p. 85

Sur le mode de l'acousmate, soit de sons qu'on perçoit et dont on ne voit pas la source, comme l'enseignement acroamatique du maître pythagoricien caché derrière un voile en fournit un modèle, les flux et les rythmes subliminaux retentissent ainsi à travers l'exercice de la voix et l'accentuation phonétique, entés sur la caisse de résonance d'un corps poreux à toutes les rumeurs et les remuements du dehors. Ce phénomène est, on s'en doute, intensifié aujourd'hui par la pratique des poètes, ce d'autant qu'elle exploite ouvertement, pour les idées sensibles qu'elle est en mesure de générer et de révéler, la matérialité signifiante du langage. Ainsi, par leurs prosodies motivées par l'écoute du corps et du monde, les poétiques du dehors invitent à prêter l'oreille à la « communication polyphonique » engendrée par leur « volubilité » et rehaussée par leurs formes esthétiques. Elles nous amènent à nous mettre à l'écoute des voix de la nature à travers celle d'un travail musical portant la marque de diverses strates auditives dont les échos renvoient jusqu'aux confins des horizons spatiotemporels. En cela, l'acroamatique s'avère complémentaire d'une approche phénoménologique qui serait attachée à révéler l'advenue du monde dans la parole et l'élaboration de la parole comme univers. Elle s'avère en effet en mesure d'en faire reculer les horizons en vertu des propriétés de l'ouïe et de l'envergure des phénomènes acousmatiques les plus sourds du corps propre.

Si, comme l'avance Quillier, toute « communication » se déploie selon les « lois multiples du paradoxe », sous l'effet d'une polysémie décuplée par la mise en « résonance » des « phénomènes globaux de la prosodie » avec les « signes constitués », alors, le paradoxe premier que l'acroamatique permettra d'interroger est celui du statut naturel du discours poétique. Car il est entendu que les rythmes pulsationnels (qu'ils soient ou non investis par l'économie pulsionnelle) influent sur « l'ensemble de[s] procédés déconcertant sans cesse les apparences langagières en les plongeant continûment dans le chaos qui a présidé à leur émergence.⁸⁹ » « [L]a communication effective de contenus occultes » propres à « la communication paradoxale », que Fónagy présente comme la modalité conventionnelle de « transmission des messages⁹⁰ », a donc ici une portée sauvage. Elle est d'ailleurs implicitement signifiée par le caractère autogénératif que le linguiste prête à l'expérience prosodique du continu qui confère à la poésie et à la prosodie un pouvoir créateur de renouvellement des langues comparable à celui de la nature vive : « [c]es retours constants à la source prêtent au discours sa plasticité, sa vivacité et assurent le renouvellement permanent des langues naturelles.⁹¹ »

⁸⁹ *Ibid.* p. 87

⁹⁰ *La métaphore en phonétique*, coll. « Studia phonetica », n° 16, Ottawa, Didier, 1980, p. 162 ; cité dans *ibid.*, p. 87.

⁹¹ « Prélangage et régression syntaxiques », dans *Lingua*, n° 36 (1975) ; cité dans *ibid.* p. 88. On se référera également aux dernières lignes de *La vive-voix*, où Fónagy affirme dans le même esprit que le « système de

Or, par contraste avec les procédés exprimant les significations de l'horizon visuel ou rattachés exclusivement à celles d'autres régimes sensoriels, ceux qui s'offrent dans le creux de l'oreille en mobilisant des moyens prosodiques, ou qui éveillent le phénomène auditif par leur retentissement sémantique ont tendance à rehausser une nature abyssale, voire originaire, au cœur de la chaîne verbale. L'utilité de l'approche acroamatique dans le cadre d'une étude sur les rapports entre la poésie et la nature instaurés par la subjectivité du dehors tient donc non seulement au pouvoir particulier de la musique à exprimer les qualités sensibles et affectives de l'extériorité, mais à sa capacité à communiquer par ses échos des phénomènes enfouis qui nous plongent au cœur de la genèse de la parole, au creux du corps et de la matière, par les horizons les plus lointains, et jusque dans la rumeur des mouvements cosmiques et chaotiques.

L'intérêt de l'acroamatique pour l'examen d'un art qui, dans le procès de réhabilitation des matières du monde, assume de plus en plus sa dimension charnelle, phonique et signifiante, se fonde sur la disposition particulière de l'ouïe à sonder l'univers, l'état des choses, du corps, de l'âme et du langage avec une profondeur reconnue par plus d'un, dont l'une des figures de proue du *Sturm und Drang* :

Un examen plus pénétrant montre que parmi les sens plus subtils, l'ouïe semble être une porte et un symbole de la sensibilité de l'âme et l'œil ceux de la connaissance. L'œil voit le monde extérieur comme l'oreille et la sensation entendent profondément en eux. Le premier demeure à la surface des choses et observe des images ou seulement un point lumineux ; l'oreille roule des vagues de sentiments vers et dans le cœur. Une pensée conçue froidement et clairement devient image ; un son, une voix, un ton qui flotte dans l'oreille devient sensation. La voix éveille le cœur, l'image nous distrait et nous enlève à nous-mêmes. Les prophètes chauds et profonds entendaient des voix ; les prophètes froids et brillants avaient des visions⁹².

Certes, il ne saurait être question d'établir aujourd'hui une hiérarchie des régimes sensoriels qui segmenterait la complexité d'une expérience charnelle et linguistique « accessible à tous les sens » et qui s'étaye notamment sur la transversalité perceptive. Afin de s'en défendre, on fera valoir également que bien des critiques littéraires formés à l'école de la phénoménologie savent, quand le besoin s'en fait sentir, tirer de l'acroamatique les moyens d'enrichir et d'approfondir l'examen du sens du sensible

communication préverbal, qui caractérise la création poétique et la création vocale, loin de constituer un cas de régression véritable, ajoute à la complexité du système verbal, lui prête une flexibilité que ne possède aucun autre système de communication. » *La vive-voix : Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991 [1983], p. 323.

⁹² Johann Gottfried von Herder, *Vom Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele*, Berlin, Suphan, 1892 [1778], p. 284 ; cité dans Erwin Straus, *Du sens des sens*, op. cit., p. 578.

et de la physique de la parole, pour le plus grand bien de l'analyse de la solidarité entre la *phusis* et la *poiesis*. C'est le cas par exemple de Jacques Garelli lorsque, sans s'en réclamer expressément, il fait appel au concept acroamatique de résonance, à l'intérieur d'un ouvrage évoquant les propriétés mondificatrices des « rythmes » poétiques, sous l'appellation desquels il rassemble les tropes en fonction de l'énergétique générale d'un langage dont la texture est étrangère à l'ordre du conceptuel :

Parler de résonance poétique implique que cela qui résonne, la voix, par exemple, vient d'ailleurs, déborde et excède, par sa provenance et son origine, le champ où se manifeste le phénomène entendu. Or, le lieu où la voix retentit est éminemment réceptif. Il ne crée pas le son, mais répercute en écho ce qui n'est pas lui ; les ondes d'une source qui lui échappe. En ce retentissement, la source vibratoire se propage en une durée plus ou moins diffuse, portant comme en écho, la trace de son origine, en même temps que la tonalité d'empreinte du champ de résistance, qui lui donne vie et la colore, au moment même où il l'altère.⁹³

C'est le cas encore de Michel Collot, lorsqu'il met de l'avant les traits formels qui font affleurer la « musique du chaos », alliée à tout un imaginaire de l'originnaire et du tellurique, à une prévalence des matières mutables et des forces vives de la *phusis* sur les formes, ainsi qu'à une initiative donnée « au corps comme conducteur d'énergie ⁹⁴ » dans la poésie de Dupin. Et il en va de même de Brian John qui, sans se référer à la phénoménologie, rend compte de la richesse de l'univers sonore de Montague, en recensant les musiques vocales, cosmiques, épiques ou historiques, enchevêtrées dans le faisceau des résonances parsemées sur le territoire, qui participent au sens comme aux tonalités du chant poétique.

Objectifs et méthodologie

Comme on le voit à la lueur de ce bref état de la question, qui résume les grands enjeux suscités par les rapports contemporains de la poésie et de la nature, la sortie de la subjectivité ainsi que l'incarnation de la parole et du verbe dans une « chair », plusieurs approches devront être convoquées pour rendre compte d'une expérience complexe des formes poétiques dont la dimension existentielle a été soulignée. Nous proposons donc ici de faire dialoguer la phénoménologie, l'acroamatique, la sémiotique, la sémantique et la poétique en les répartissant en quatre grands axes où elles auront un rôle plus ou moins important à jouer en fonction des objectifs à atteindre, mais sans jamais perdre de

⁹³ *Rythmes et mondes : Au revers de l'identité et de l'altérité, op. cit.*, p. 405.

⁹⁴ Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, Paris, Galilée, 1982, p. 180 ; cité dans *La matière-émotion, op. cit.*, p. 244.

vue qu'elles devront coexister à chaque étape afin de mettre en avant la relation entre les formes linguistiques du discours et celle des représentations du monde. Comme il a été mentionné plus haut, nous préconiserons trois angles d'approches pour examiner les modalités de la sortie de la conscience poétique chez Dupin et chez Montague. La mise en relief d'une dimension et d'un sens esthétiques dans les œuvres sera d'abord l'occasion d'élucider le fondement sensible des paysages sémantiques qui signifient par le biais des tropes et des figures d'une langue charnelle. Au troisième chapitre, c'est l'appartenance des œuvres au corps de la nature qui sera interrogée en tenant davantage compte de leur spécificité qui aura été progressivement dégagée au fil des précédentes analyses. Il s'agira alors de démontrer en quoi les deux poétiques définissent, dans leurs singularités, des œuvres qui doivent être envisagées, non comme des univers privés et abstraits, mais des variations d'un monde commun (*idios koinos*). Nous ferons alors valoir qu'en raison de leur dimension charnelle, les formes poétiques s'y inscrivent et s'y ouvrent, au même titre que les perceptions et les sensations intimes le font à la faveur de l'intercorporéité naturelle. Enfin, prenant pour objet la physique de la parole, le dernier chapitre sera consacré à l'étude des propriétés sémiotiques du discours des poètes dans le but de dégager l'isomorphisme qui le relie aux modalités expressives du corps et du paysage. Préalablement, c'est la dimension vocale ou phonique de cette parole vive qui sera mise en avant en l'associant à son contexte d'immersion paysagère. Ceci permettra de mieux comprendre ensuite en quoi cette parole peut parvenir à faire entendre les modes d'organisation et de prolifération enfouis de la *phusis* qui sont délivrés au travers des résonances de sa musique pulsationnelle.

Les quatre chapitres sur lesquels ces trois grands axes d'approche seront répartis mobiliseront une méthodologie spécifique appelée à atteindre des objectifs précis. Le premier fera appel à la phénoménologie et à une critique qui s'en réclame pour montrer comment les œuvres de Dupin et de Montague rendent compte de notre expérience esthétique par l'entrelacs du monde sensible et de la sensibilité au monde. Le concept merleau-pontien de « chair du monde » sera convoqué pour décrire l'appartenance de la conscience au dehors. Celle-ci sera l'occasion d'envisager une indivision ontologique qui englobe, ensauvage et extériorise les affects, les perceptions et les sensations, mais aussi les productions imaginaires, oniriques et poétiques les plus intimes. Cette indivision de la nature esthétique devrait mener par voie de conséquence à redéfinir le poème comme une « chair » évoquant et convoquant la nature esthétique, en tant que tissu de sensations, de perceptions et fabrique de l'imagination au monde déployant la « teneur » (*Gehalt*) des choses. Nous devrons par le fait même envisager également l'incarnation de la conscience impliquée par ces transferts entre le dedans et le dehors de part et d'autre de la cloison poreuse du texte poétique. Nous ferons donc ici appel au concept

freudien de la « pulsion » qui est à cheval sur les représentations linguistiques et l'énergétique du corps, mais pour mieux démontrer qu'elle est intimement reliée à l'épreuve de l'extériorité et de ses forces vives dans les œuvres. Cette transitivity conduira à concevoir un nouveau mode de psychologisation de l'extériorité et à redéfinir la pulsion comme pulsation, terme qui rend mieux compte de l'extériorité et du versant sauvage, inhumain qu'épouse spontanément la pulsion du fait de son altérité constitutive. Ce faisant, même en manifestant la prégnance de certains types d'investissements, la signification poétique se révélera informée par une énergétique plus archaïque dont l'économie pulsionnelle est indissociable, comme le sont les êtres constitutifs de la « chair du monde ». Enfin, la parole musiquée, modulée et rythmée par le flux pulsationnel sera une voie par où nous comptons témoigner du parallélisme entre le mode de signification de l'horizon esthétique et celui de « l'espace du sens », où les échos et les liaisons phonétiques et lexicales redoublent la configuration des étants. L'approche sémiotique devra donc être employée pour illustrer la conformité et le transfert d'un sens de l'horizon à celui d'une structure d'horizon en vertu de laquelle le poème s'ordonne comme une « pensée-paysage ». Le rôle joué par l'écoute dans cette spatialisation de la chaîne verbale et dans le retentissement du monde qui lui est sous-jacent devrait permettre de souligner une dimension acroamatique de la structure d'horizon à travers toutes les résonances du poème. La catacoustique du subjectal et de l'objectal relative aux échos de la « chair du monde » et des formes poétiques aura par ailleurs trouvé préalablement un modèle esthétique à travers une expérience et une description de la réversibilité de la « chair » permettant de la penser comme réverbération, à la fois dans la philosophie merleau-pontienne et dans l'analyse de la structure générale des figures qui expriment les rapports sensibles. D'un point de vue général, ce premier examen comparatif devrait permettre d'emblée de mieux faire connaître certaines spécificités caractéristiques de deux poétiques majeures fondées sur la sensibilité du sujet dans son rapport au monde sensible, tout en montrant qu'elles s'inscrivent dans un courant commun de l'incarnation, qui témoigne du tournant esthétique qui s'est répandu au cours des soixante dernières années.

Afin d'évaluer l'importance de la fonction auditive dans la genèse des formes et dans l'expérience poétique du monde esthétique, le second chapitre préconisera l'approche acroamatique. La recherche portera d'abord succinctement sur les ressources linguistiques employées pour l'expression de divers types d'idées sensibles, notamment ceux relevant d'associations synesthésiques. Le travail d'invention figurale, d'où émerge un sens autre que la signification conceptuelle et conventionnelle, sera étudié afin de démontrer que sa « teneur » (*Gehalt*) se rapporte en général à des rapports perceptifs et, en particulier, à une transversalité sensorielle qui donne à penser le corps comme une caisse de résonance,

où retentissent l'une en l'autre les modalités de sa porosité perceptive. Même pour les cas d'expériences spécifiques et soi-disant tacites de l'extériorité (visible, tangible, etc.), la mobilisation des qualités expressives d'un langage sonore s'ajoute à la catacoustique de la « chair du monde » précédemment dégagée pour conduire l'analyse phénoménologique sur un terrain acroamatique. En raison de cette imbrication de l'épreuve plurisensorielle du dehors et de l'écoute du langage, du corps verbal de résonances et de la catacoustique du corps phénoménologique ouvert à la « chair du monde », la recherche pourra s'orienter simultanément vers l'examen des ressources sémiotiques du dehors esthésique et des ressorts formels du langage, qui concourent ensemble à l'expression d'une écoute du monde accomplie par-delà *phusis* et *poesis*. Le concept clef d'acousmate, qui désigne des phénomènes auditifs réels ou hallucinés, sémiotiques et sémantiques, allant des intensités les plus fortes aux plus faibles, dont on ne voit pas la source, s'avérera alors particulièrement utile pour étudier leur modalité de présence au travers d'autres percepts, des tropes ou de la trame phonico-sémique des mots. Il offrira du même coup la possibilité de penser le surgissement phénoménal de la parole au sein de l'expérience du monde. En bref, ce sont les échos réciproques unissant, dans l'ampleur auditive d'une seule et même « chair », un monde naturel poétique et une poésie sauvage enracinée dans l'épreuve sensible qui seront analysés. Le décloisonnement du discours ainsi opéré par le travail et les trajectoires d'écoute devrait valider l'hypothèse selon laquelle l'audible remplit une fonction centrale dans les œuvres de l'incarnation qui manifestent et entraînent une sortie de la conscience poétique.

Par sa capacité à rendre compte de la profondeur de l'écoute et des transferts actualisés dans le creuset de l'oreille, l'acroamatique se présente comme une méthode d'analyse et d'interprétation des rapports entre le discours et le monde polyvalente et souple, qui n'aborde pas uniquement les fonctions référentielles du langage, mais aussi la dimension poétique de la parole. Complémentaire à la phénoménologie, qui l'envisage sur un plan philosophique, mais focalise son attention sur l'univers esthésique, elle peut permettre de rendre compte concrètement de l'entrelacs entre un monde qui fait signe et des signes linguistiques qui font monde et sont entés sur l'expérience charnelle. Également, en offrant les moyens de rendre compte d'une « métaphoricité » proprement auditive de l'extériorité, et d'une « mondanité » spécifiquement tonale du verbe, elle permettra non seulement de révéler comment deux pensées poétiques incarnées dans une langue sensible adviennent à une « chair », mais aussi d'approcher les singularités d'un « lyrisme de la réalité » pris en charge par des sensibilités différentes. Véritables trames où se nouent la sensibilité du sujet aux valeurs sensibles des objets, une intériorité incarnée et « désobjectivée » et une extériorité signifiante et « désobjectivée », les tonalités phonico-sémiques du poème sont on ne peut plus à même de véhiculer les qualités affectives d'un monde où

l'état de l'âme et l'état des choses sont insécables. C'est pourquoi l'écoute des grands rythmes cosmiques et des résonances telluriques respectivement actualisés par les voix de Montague et de Dupin devrait être l'occasion de mener plus avant, et plus significativement, la comparaison des idiosyncrasies de leurs *univers* poétiques et de leurs langues sensibles, qu'on peut aborder, pour l'un, comme un chant de la terre et du territoire et, pour l'autre, comme un retentissement minéral. Il s'agira alors de soumettre plus profondément à l'examen l'hypothèse d'une différence principale touchant les expériences poétiques de Dupin et de Montague, que nous chercherons à valider dès le premier chapitre. Celle-ci se résume à la distinction entre des tendances générales à l'anthropomorphisation et à la désobjectivation du monde, d'une part, et à l'ensauvagement ou la désobjectivation du sujet, de l'autre, deux processus qui constituent ensemble les enjeux ontologiques de la « chair du monde », mais sur lesquels les poètes mettent l'accent à divers degrés, selon leur sensibilité et les manières d'être au monde qui leur sont afférentes. Ce second chapitre permettra plus précisément d'évaluer les tonalités affectives pouvant être liées à ces deux processus, dont un emploi courant de la première personne (évoquant les souvenirs familiaux et collectifs sur le territoire) et une prédilection pour la phrase nominale et la forme infinitive (exprimant la relation antéprédicative d'un sujet voué à l'énergétique du monde, par l'effacement de sa distinction avec le prédicat) peuvent indiquer le primat dans le lyrisme de John Montague et de Jacques Dupin.

Le troisième chapitre sera l'occasion de se prendre acte de la réverbération acroamatique de la nature et des formes esthétiques du langage ainsi que de l'appartenance du poème à la « chair du monde » en envisageant un redoublement schématique de matrices formelles structurant à la fois les représentations de l'extériorité naturelle et celles des poèmes. La sémiotique et la poétique seront appelées ici à prendre le relais des deux autres méthodes d'interrogation du texte employées jusqu'alors, afin d'illustrer un isomorphisme entre les déterminations formelle et thématique de l'extériorité et du poème qui permette d'envisager les œuvres dans leur appartenance au corps de la nature, mais en faisant davantage valoir la spécificité de leurs univers et de leurs paysages. Après avoir initié la recherche dans une perspective esthétique et nous être situés à la jonction des phénoménalités de la *phusis* et de la *poiesis* par le biais de l'écoute acroamatique, l'étude prendra à ce stade le champ poétique pour point de départ et objet central d'investigation. Or, il ne saurait bien sûr s'agir ici de s'y enclorre, mais, au contraire, de l'examiner pour montrer justement en quoi il se présente comme champ en déployant sa référentialité chez les poètes. À l'instar de l'« intériorité » imaginaire et de la subjectivité esthétique qui s'expriment au travers des contenus sensibles de l'espace onirique ou réel qu'elles informent et ordonnent, les œuvres de l'incarnation s'ouvrent à l'extériorité en déployant des

schèmes organisationnels, spécifiques à chaque poète, qui inscrivent les pensées poétiques « dans notre espace » en articulant la forme esthétique à l'extériorité référentielle. Si bien qu'entrer dans l'espace de la profération langagière revient à en sortir, tout comme l'évolution dans l'extériorité naturelle s'avère pour les poètes une manière d'entrer dans le poétique en découpant des champs de monde sémiotiques informés par les mêmes structures que le poème. Ainsi, en sondant les territorialités des œuvres de Dupin et de Montague, nous opérerons le « relevé topographique⁹⁵ » de formes qui incitent le travail d'analyse interprétative à témoigner de l'intrication du monde et du langage. Le redoublement des schèmes déterminant l'épreuve esthétique de l'espace référentiel au cœur de l'organisation poétique devraient du même coup permettre d'aborder pleinement les formes de l'incarnation comme une modalité singulière du corps de la nature. Cet examen mènera par le fait même à éclairer certains enjeux du discours poétique contemporain face à l'émergence de cette nouvelle sensibilité : la nature prise en charge par le corps percevant et la parole esthétique. Un objectif lié à la comparaison des deux sensibilités poétiques consistera aussi à tenter d'établir un lien entre les schèmes sémiotiques qui donnent une forme sensible au sens et un sens à la nature, et les tonalités acroamatiques précédemment dégagées, qui renseignent qualitativement sur les manières d'habiter le monde et la parole. Notons par ailleurs que ce schématisme de type kantien qui opère une médiation entre l'entendement et les données de l'expérience (en les rassemblant dans une forme idéale qui dépasse le clivage de la *phusis* et de la *poiesis*) présente une dimension acroamatique si on en croit l'étymologie du rythme avancée par Benvéniste et reprise par Michel Collot dans son analyse du rythme poétique. On sait que le sémioticien a démontré que *rhutmos* référait chez les Grecs à la notion de « forme distinctive », de « figure proportionnée » ou de « disposition⁹⁶ », employée dans des contextes divers. Or si les schèmes de l'incarnation, à l'instar des figures que les Anciens associaient au *rhutmos*, peuvent être affiliés au rythme que l'on rapporte à la musique, c'est qu'ils présentent les mêmes caractéristiques que ce dernier en organisant le flux (*rhu*) phénoménal. Collot met à cet égard en avant deux procédés qui permettent de reconnaître le rythme musical et qui constituent la rythmique de toute perception : l'« assimilation », qui « ramèn[e] à l'unité des données hétérogènes » ; et la « différenciation », qui « accentu[e] le contraste entre temps fort et temps faible » et « introdui[t] dans le continuum la démarcation d'une pause⁹⁷ ». Ces critères dépassent en effet le champ musical étant, comme le suggère Valéry, le propre de « la sensibilité [qui] tend à diviser l'un et à unifier le multiple, à simplifier le

⁹⁵ *Le recel et la dispersion*, op. cit., p. 10.

⁹⁶ *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, coll. « tel », Paris, Gallimard, 1966, p. 332 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 299.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 299.

complexe et à différencier le simple⁹⁸ ». Aussi est-ce sur leur base que nous tenterons d'illustrer une récurrence schématique concourant à la mise en forme et à la transformation, ou à la modulation, de l'espace référentiel et du poème, c'est-à-dire, de dégager un rythme inhérent à la structure d'horizon qui sera l'occasion d'articuler encore l'acroamatique et la phénoménologie. Nous pourrions dans cette foulée envisager comment Montague a, à l'instar d'un Pablo Neruda ou d'un Nâzim Hikmet, fait basculer l'épique de l'historique au géographique à travers l'écoute des résonances des puits et du territoire ; et comment Dupin a, par son écoute des écarts et autres échancrures entre le poème et la matière, la conscience poétique et l'horizon, la parole et la nature, fait retentir des « synthèses disjonctives⁹⁹ » par lesquelles l'œuvre s'ouvre à « l'impossible [qui] est le fond de l'être¹⁰⁰ ».

En un dernier temps, nous convoquerons les trois grandes approches préconisées jusqu'ici pour examiner les modalités de la physique de cette parole incarnée dont les formes se sont révélées faire corps avec la nature. Ce sont les caractéristiques sémiotiques du verbe poétique qu'il s'agira de dégager en tenant compte de son incarnation dans une extériorité paysagère, dans un corps, dans un souffle et une voix et dans la plasticité signifiante du langage. Il faudra donc faire appel à la phénoménologie pour décrire l'expressivité gestuelle de la parole contemporaine qui s'énonce dans un contexte immersif, tout en montrant qu'elle relève d'un matérialisme sémantique qui caractérise le mode de signification du corps, du paysage et du poème. Sur le plan linguistique et sémiotique, il conviendra d'étudier les principaux aspects du travail phonologique d'œuvres investies par une voix et un souffle, pour tenter d'élucider le rapport qu'il entretient avec le plan du « contenu ». Nous montrerons d'une part comment la forme de l'expression interagit avec la forme du contenu, en ciblant tout particulièrement la figure du sujet poétique, mais aussi le lien fondamental que ces deux formes entretiennent avec le plan de la substance. Pour ce faire, la linguistique de Hjelmslev et l'entité platonicienne de la « matière » ou du « réceptacle », présentée dans la cosmogonie du *Timée*, pourront servir de modèles et fournir des éléments théoriques pour penser les conditions d'émergence d'une parole pulsationnelle dont les formes d'expression et de contenu sont informées par la rythmicité de la nature. L'attention mobilisée par la critique acroamatique sera donc à nouveau essentielle pour rendre sensible les résonances acousmatiques qui sous-tendent une simultanité de la création du monde et du langage, ainsi que de la transmutation de la subjectivité poétique, se ressourçant et sourdant de la *hylè* de la « *chora* sémiotique » comme d'un seul et même mouvement « chaotique ». C'est donc

⁹⁸ *Cahiers*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1973, p. 1196 ; cité dans *Ibid.*, p. 299.

⁹⁹ Nous présenterons en temps et lieu ce concept deleuzien.

¹⁰⁰ Georges Bataille, *Madame Edwarda*, dans *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1971, p. 41.

l'hypothèse d'une parole naturelle, dont la plasticité pulsationnelle est mue, animée et modelée par le principe dynamique d'un monde de vie proliférant que nous tenterons de confirmer, avec celle de l'assujettissement ontologique de la subjectivité contemporaine à l'extériorité de son milieu. Au terme de cette étude, nous aurons *ipso facto* démontré que le monde naturel se fait par la poésie, au double sens renfermé dans l'idée qu'elle en est la création : le produit et la production. L'objectif principal de ce chapitre sera donc, à cette fin, de montrer comment les significations latentes que renferme le monde naturel, et la parole saisie comme une nature au deuxième degré obéissent à un même processus autocréatif. Les modalités de ce processus permettront de comprendre comment le corps de la nature interagit avec le corps du sujet dans le corps même d'œuvres qui font de la *poiesis* une « parole parlante » (Heidegger) au même titre que la *phusis* est une « nature naturante » (Aristote) dont le mouvement créateur est incessant. Notons aussi que pour rendre compte de la manière dont cette créativité affecte les figures du sujet sur le plan de la forme de contenu des œuvres, nous convoquerons les grandes ontologies décrites par l'anthropologie de Philippe Descola. La plupart sont structurées par des types d'identifications entre l'homme et les existants qui sont étrangers au naturalisme occidental, où l'homme se distingue par son intériorité d'espèces qui en sont dépourvues. Ces ontologies fourniront des modèles efficaces pour analyser le surgissement de nouvelles identités récusant la dichotomie de la culture et de la nature dans la poésie contemporaine.

Quatre contributions à l'avancée des connaissances sont attendues comme découlant des objectifs qui ont été fixés. Sur le plan littéraire et esthétique, cette thèse montrera comment la poésie rend compte de notre expérience perceptive du monde par l'entrelacs de la chose sensible et de la sensibilité du sujet. Sur le plan sociohistorique, en démontrant que le *logos* n'est pas le propre de l'homme, elle illustrera l'évolution des rapports entre la parole et la nature au cours du dernier demi-siècle, en même temps que s'est développée la conscience politique de notre environnement naturel. Sur le plan méthodologique et épistémologique, elle proposera une méthode pluridisciplinaire d'analyse et d'interprétation des rapports entre le discours et le monde qui n'aborde pas uniquement les fonctions référentielles du langage, mais aussi la dimension poétique de la parole. Une dernière originalité de cette thèse consistera en la remise en question du caractère euphorique et idéalisé de l'expérience de la « chair du monde » décrite par la phénoménologie merleau-pontienne. En effet, contrairement à son analyse de l'expérience perceptive, où le dehors est une sorte de reflet rassurant épousant le corps et la subjectivité, l'expérience poétique révèle, comme nous le verrons et le donnerons à entendre, des déchirements et des expériences disjonctives et dysphoriques. Ceux-ci mettent en cause la possibilité

d'habiter le monde d'une manière harmonieuse, voire même d'y accéder dans la clairvoyance paisible et translucide du *cogito* perceptif.

CHAPITRE 1

POÉSIE ET PERCEPTION

1.1 Introduction

Dans un récent article¹⁰¹ synthétique où il présente le changement de paradigme au cœur de l'émergence de la poésie contemporaine, Michel Collot désigne en son sein un schisme qui résiste à toute tentation de l'embrasser dans une perspective monolithique. Le déclin général de l'expression métaphysique et de la quête des sphères idéales attesté par la modernité ne s'est pas seulement, selon lui, traduit par une simple réhabilitation du corps et des étants, ou par l'exploration du monde d'en bas. La promotion du sensible se déclinerait plutôt selon deux axes majeurs et divergents. Parmi ces deux tendances principales, une seule témoignerait d'une nouvelle épistémè en (ré)ouvrant, pour la poésie, le langage, le monde et la conscience, des domaines auxquels les précédentes conceptions avaient considérablement réduit l'accès. Aux *révoltes* des avant-gardes qui, conjointement avec l'avancée du formalisme, se contentèrent le plus souvent de substituer des poétiques du corps matériel¹⁰² à celles de l'esprit ou de l'intériorité, Collot confronte une « poésie de l'incarnation ». Regroupant de multiples idiosyncrasies littéraires, son originalité fut de mettre en valeur une nouvelle conception du corps et de la conscience, et d'inaugurer pour notre époque un monde habité au sens fort, c'est-à-dire, non seulement traversé, mais constitué par le langage et les sensibilités singulières. Cette poétique, dans ses moindres implications, rend compte d'une transitivité nouvelle de la subjectivité et de la nature. Informées par une « chair » reliant la conscience qu'elle incarne aux rapports avec le dehors qu'elle induit, l'intériorité et l'extériorité n'y sont plus présentées comme des domaines forclos et juxtaposés selon la dichotomie cartésienne du *cogito* et de l'étendu, mais littéralement comme des champs co-constitutifs qui offrent à la pratique comme à la critique une nouvelle territorialité du poème.

¹⁰¹ Michel Collot, « Du corps esprit à la chair du monde » dans *Phénoménologie(s) et imaginaire*, Paris, Éd. Kimè, 2004, p. 129-141.

¹⁰² En renonçant à la dimension sémantique du lexique et de la phrase au profit de la stricte valorisation des sons et des onomatopées créés par l'exploration musicale des lettres, les œuvres les plus formalistes du lettrisme, par exemple, apparaissent comme l'extension linguistique d'un renversement de la dichotomie entre l'esprit et le corps conçu comme une collection d'organes purement matérielle.

C'est paradoxalement cette possibilité d'habiter le monde, *d'en être* par la médiation du poème, que met en péril toute autre forme de poésie prétendant faire la promotion du corps. La « poétique du corps immonde ¹⁰³ », célébrée jusqu'à la déliaison et la scatologie, le délitement de la conscience et de la vie — notamment par l'Artaud des *Cahiers de Rodez*, mais avant lui, dit Collot, par Lautréamont et certains dadaïstes et, plus récemment, par ceux des poètes sonores « qui n'hésitent pas à faire entendre au même titre que les phonèmes [...] les bruits du larynx et de tous les sphincters associés à la phonation » —, a pour caractéristique (conformiste au bout du compte) de reconduire par une simple inversion de ses termes le binarisme inhérent aux visions métaphysiques qu'elle conteste. Pour peu qu'elle opère cette inversion par sa stratégie, c'est la transitivité même du langage et de l'extériorité qu'elle se révélera incapable d'assumer où qu'on la trouve. Ainsi, « sous le signe de l'insensé et de l'im-monde, par refus de la beauté [...] [et] de tout échange symbolique avec le cosmos ¹⁰⁴ », cette poétique se contente-t-elle généralement d'ériger un corps purement physique et brut, voire brutal, contre la Conscience, une matérialité opaque contre le lyrisme poétique, la lettre contre l'Esprit, ou l'exploration d'une sensibilité truculente, débilitante ou aliénante défiant toute forme de Sens. C'est devant cet idéalisme renversé et décelable pour avoir été l'apanage d'un romantisme endeuillé de ses Valeurs à l'aube de la modernité, que les poétiques de l'incarnation se révèlent aujourd'hui authentiquement novatrices. Depuis les « Lettres du Voyant », où le cogito rimbaldien s'est affirmé tributaire d'une altérité, d'une « sortie » de la conscience, d'un « dérèglement de tous les sens », c'est ni plus ni moins à un Nouveau Monde, plus vaste et plus profond que sa seule réalité ontique qu'elles nous convient partout où elles se manifestent. Car elles dévoilent chaque fois ce que le dehors, qu'il soit matériel ou intériorisé, recèle comme réserve inépuisable de *sens*, selon les trois champs auxquels peut renvoyer ce terme, à savoir, celui, proprement esthésique, de la sensorialité, celui de la signification (affective ou linguistique) et celui de l'orientation, en s'étayant sur une sensibilité dont la perspective unique, liée à la position du corps, *oriente* toujours singulièrement l'univers.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁴ La poésie purement sonore n'est évidemment pas dénuée de rapport avec le monde référentiel et la nature. Mais si Henri Meschonnic a pu, dans sa *Critique du rythme*, démontrer l'historicité du rythme attestée en toute forme de production poétique, le simple jeu des phonèmes ne saurait suffire à l'élaboration d'univers faits de paysages sémantiques qui, en vertu de leurs échanges symboliques avec le dehors, ont la consistance du monde charnel. Ce sont ces paysages qui nous parlent qui manquent à la poésie sonore évoquée par Collot, même si ses grondements et sa rumeur de fond génésiaque laissent présager leur « naissance latente » : « Une totale émancipation des signifiants, comme celle qu'ont revendiquée la poésie sonore et le lettrisme par exemple, rompt le lien indissoluble entre les qualités graphiques ou phoniques du langage et la signification, qui est l'essence même de la poésie et qui seul peut y introduire un équivalent de l'expérience sensible. » Michel Collot, *Le corps cosmos*, coll. « Essais », Paris, La lettre volée, 2008, p. 82-83.

À la lueur de ce rapport intime saisi entre l'esprit et son extériorité, l'écueil entre les deux poétiques du sensible illustrées par Collot paraît se fonder, comme il le remarque, sur deux expériences différentes du corps, dont l'une s'est exprimée en poésie « dans le même mouvement [qui] a présidé à l'émergence d'une pensée phénoménologique de la « chair », telle qu'elle se formule notamment chez Husserl et chez Merleau-Ponty¹⁰⁵ ». Ce qui est ainsi proprement en jeu dans la poésie de l'incarnation, c'est un corps qui n'est ni opposé aux phénomènes de la conscience ni à sa manifestation de chose, un corps médian et poreux qui, tout en s'ouvrant à l'étendu par sa nature perceptive, est double en ce qu'en son sein, il dépasse le dualisme du pour-soi et de l'en soi¹⁰⁶. En raison de ces rapports qu'il établit, étant le foyer où s'enchaînent le dedans et le dehors, le monde et le langage, il apparaît nécessaire de substituer pour toute étude théorique des poétiques de l'incarnation, la notion de « chair » à celle de corps. Ce choix terminologique nous semble comporter un double avantage : il permet de mobiliser tout le champ d'investigation phénoménologique et les structures de l'être qu'il a pu dégager, sans pour autant subordonner l'étude des poèmes à un système philosophique qui détiendrait les clefs de leur lecture. Qu'est-ce, par exemple, que visait, avant Merleau-Ponty, Paul Valéry, sinon déjà l'ampleur de la « chair » telle que nous venons de l'aborder, en regroupant comme des termes indissociables, le corps, l'esprit et le monde en une véritable trinité de l'être sensible¹⁰⁷ ? Aussi est-ce la poésie de l'incarnation elle-même qui n'a de cesse encore aujourd'hui d'invalider le présupposé théorique de la clôture du texte et du langage sur eux-mêmes mis en avant par la linguistique et les approches structurales de la poésie. Pour ce faire, et même si dans leur essor simultané ses poètes ont pu y être sensibles, elle n'a jamais eu à s'appuyer sur une philosophie affirmant que « toute pensée de nous connue advient à une chair¹⁰⁸ ». Par conséquent, c'est dans la perspective où il n'y a pas de théorie de la pensée ou du langage sans pratique, et où les œuvres nous renseignent elles-mêmes sur les structures de l'être au monde, qu'il nous semble devoir évaluer la résonance entre le discours des phénoménologues et celui des poètes contemporains. « De la poésie qui n'existe, ne s'absente, ne surgit, que pour refuser la réponse. Et pour s'approcher de la question. De l'autre question. De la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue. » (*Écl.* 9-10) C'est elle qui, dans le domaine de l'esthétique et de la poétique, peut nous amener à comprendre comment « La pensée est

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁶ « Définir l'esprit comme l'autre côté du corps — Nous n'avons pas idée d'un esprit qui ne serait pas doublé d'un corps, qui ne s'établirait pas sur ce sol — / « L'autre côté » veut dire que le corps, en tant qu'il a cet autre côté, n'est pas descriptible en termes *objectifs*, en terme de soi, — que cet autre côté est vraiment l'autre côté du corps, débordé en lui (*Ueberschreiten*), empiète sur lui, est caché en lui, — et en même temps a besoin de lui, se termine en lui, s'ancre en lui. Il y a un corps de l'esprit, et un esprit du corps et un chiasme entre eux. » Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 307.

¹⁰⁷ C'est, sous l'appellation « CEM », la triade si chère à Valéry, dont la cohésion est nécessaire pour surgisse le sens : « la conscience exige ces trois termes ». *Cahiers*, t. 8, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p.189.

rapport à soi et au monde aussi bien que rapport à autrui, [...] [et à estimer ces] [...] trois dimensions à la fois [où] [...] il faut la faire apparaître.¹⁰⁹ » Le concept de « chair » sera dans cette optique employé comme une interface, tant pour convoquer les acquis d'une « science » en marche, que pour l'enrichir à la lecture de poètes dont les pensées poétiques se révèlent accordées « au rythme de la perception¹¹⁰ » (ME. 72). Mais quand ils ne le mettront pas en question, se seront les poèmes qui seront appelés à faire jouer le savoir phénoménologique. En tant qu'horizon, c'est-à-dire ouverture au corps, aux rapports naturels qu'il induit avec le dehors, à cet « autre dans [et de] la langue » dont parle Dupin, la poésie de l'incarnation s'énonce directement depuis l'infrastructure du sensible qui est l'objet de la phénoménologie de la perception et le lieu que Merleau-Ponty a assigné à toute pensée. Par ailleurs, qu'une telle approche philosophique soit affectée à rendre compte de poèmes faisant consciemment la part du champ de la référentialité ne devrait pas trouver d'objecteurs en ceux qui voudraient en réduire l'importance pour une étude de la poésie, dont on a dit longtemps qu'elle ne renvoyait qu'à elle-même. En la définissant par la prévalence de la fonction poétique du langage, Roman Jakobson a-t-il jamais mentionné qu'elle était dépourvue des autres dimensions, référentielle, expressive, conative, etc. ? Ainsi, envisager d'emblée une poétique de la « chair » comme l'horizon de fond à partir duquel décrire et faire comparaître dans une étude comparative les singularités de rapports de la conscience au langage et au monde, cela s'avère légitime pour démontrer comment tout un pan de la poésie contemporaine a assumé le mot d'ordre de Husserl d'un retour aux choses mêmes en s'émancipant des perspectives métaphysiques qui, au fondement des poétiques du corps, laissent toujours apercevoir les vastes champs de la subjectivité et de l'objectivité comme des domaines hétérogènes.

Or, c'est au contraire à une écologie perceptive, à une structure d'horizon fondée sur l'intentionnalité que renvoie l'élaboration des images et des formes poétiques de John Montague et de Jacques Dupin. Leurs œuvres sont représentatives de la poétique de l'incarnation, car les idées qu'elles recèlent se rapportent explicitement à un monde de vie (*Lebenswelt*) où les *contenus* de conscience ne se contiennent plus, en ceci que les choses et le verbe se donnent et se génèrent ensemble dans l'expérience phénoménale. Non plus plaquée sur le dehors, la « subjectivité » poétique s'y révèle toujours comme « conscience de quelque chose » et ne s'offre jamais que par « déhiscence¹¹¹ », dans sa relation native et constitutive à l'extériorité. Inversement, le monde naturel, milieu de prédilection où se déploie la parole de ces poètes, n'apparaît pas comme cette étendue objective que Descartes opposa

¹⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 188.

¹¹⁰ « to perception's pace ».

¹¹¹ On aura reconnu un mot souvent employé par Merleau-Ponty pour exprimer l'ancrage ontologique de la conscience au monde.

à son *cogito*, ni comme l'être purement sauvage des romantiques, sur lequel ils *projetaient* avec nostalgie les remous d'une intériorité idéale. En même temps qu'une nouvelle *nature* du verbe poétique, c'est d'insolites foisonnements sémiotiques et sémantiques du monde naturel que leurs œuvres nous inclinent à examiner. Dans la mesure où elles sont informées par des rapports induits par le corps percevant, et une intentionnalité mobilisée par une extériorité esthétique, c'est tout à la fois à la désobjectivation de l'intériorité et du langage et à une désobjectivation du monde naturel qu'elles nous font assister. Ce faisant, c'est, pour la conscience et le monde, une nouvelle nature, foncièrement sensible, qui s'offre à l'analyse littéraire, entre les mots et les choses, au cœur de ce double procès.

Paradoxalement, en se donnant ainsi à comprendre autrement depuis une soixantaine d'années — période marquée par la parution du dernier livre de Merleau-Ponty et l'ensemble des œuvres de Dupin et de Montague —, la nature retrouve une certaine conformité avec sa signification antique, qui réfère à sa dimension transformatrice inhérente à sa productivité. Dans son cours sur le concept de « Nature », Merleau-Ponty souligne à cet égard que le terme, par l'entreprise de la forme latine *nascor*, vient du verbe grec *φύω*, qui recèle l'idée de « pousser », de « faire naître » ou de « faire croître ». Dès l'origine de l'idée de nature, ce verbe, étranger à tout principe d'individuation de certaines classes d'êtres comme à la distinction classique des catégories de nature et de culture (la *Phusis* issue de la même famille lexicale n'est pas indépendante du *Logos* et de la vérité, l'*Alèthéia*), implique ainsi dans son acception « une vie qui a un sens [...] sans que ce sens ait été posé par la pensée. C'est l'autoproduction d'un sens » propre à tout ce qui se manifeste, et est tiré de l'oubli (*lèthè*). « La Nature est donc différente d'une simple chose ; elle a un *intérieur*, se détermine du *dedans*¹¹² ». Sans compter que son objectivation rationaliste, qui culmina en Occident au XVIIe siècle, peut, selon cette idée grecque de nature, participer d'une plasticité qui serait aussi matérielle et physique que conceptuelle, c'est une même dimension sémiotique, souvent mystérieuse, de l'univers et des environnements qu'éclaire aujourd'hui la nature phénoménale prise en charge par le corps sensible et le langage poétique. La membrure des choses qui la constitue s'applique à celle d'un corps percevant et d'une sensibilité au monde, où l'intentionnalité poétique se dissémine, ce qui fait que le poème s'élabore à même l'advenue de l'« Être vertical¹¹³ » du monde, qui le structure. *De l'intérieur* de cette nature esthétique visée et exprimée par les poétiques de la « chair », apparaît comme abstraite et caduque l'opposition tranchée entre une extériorité purement factuelle et un univers de facultés humaines régi

¹¹² Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France* (établi et annoté par Dominique Séglaard), coll. « Traces écrites », Paris, Seuil, 1995 [1968], p. 19-20.

¹¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 277.

par l'arbitraire du sens. Le *logos* n'est plus dès lors le propre de l'homme ; il s'enchâsse sur une inhumanité, mais qui n'est pas purement étrangère, et qu'on pourrait désigner en évoquant un champ d'abhumanité pour exprimer, à travers le préfixe « ab », l'éloignement, la séparation et la naturalisation des ressources, des propriétés, voire des facultés discursives qui, sous la grande catégorie de l'intériorité, ont servi à distinguer l'humain des autres existants dans la modernité occidentale.

Cette propension à signifier du monde, immanente à sa productivité ontique et perceptive, est ce qui l'apparente aujourd'hui de nouveau et de la manière la plus insolite au « faire » poétique, dont l'allégeance aux phénomènes éclaire une nouvelle nature. Dans le mouvement du « retou[r] aux « choses elles-mêmes »¹¹⁴» dont a parlé Husserl, les poétiques de la « chair » ont accompli un dépassement du régime de la réflexivité auquel on avait confiné le langage pour révéler son ancrage intime, fût-il tacite, au sein d'un champ référentiel. En s'offrant au sujet poétique, le monde désormais signifie, alors même qu'en visant ses objets et en découvrant entre eux de nouveaux rapports, le poème *mondifie*, fait le monde : participe à l'*inventio* perpétuelle et au change constant d'un univers qui s'offre de manière toujours neuve à ses habitants. Son dire renoue par le fait même avec la *deixis* (une monstration), dont la parenté originelle avec les verbes de la parole est attestée par l'étude des langues indo-européennes¹¹⁵. Plus spécifiquement, en communiquant la qualité sensible des êtres au moyen d'un travail tonal sur la matérialité de la langue et de la forme, le texte poétique participe du pouvoir de l'homme d'évoquer et de ressentir des choses présentées ou apprésentées (c'est-à-dire devinées, intuitionnées à l'horizon des données de la perception positive¹¹⁶) dans l'espace. Le poème actualise de la sorte dans son propre espace les modalités du sujet percevant qui est un être des lointains. En

¹¹⁴ *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, première partie, Paris, Puf, 1961 [1913] p. 231.

¹¹⁵ À propos de la fonction de monstration de la parole, assumée par le poème, et ouvrant le système linguistique sur le monde par la présence en lui d'« indicateurs » (adverbe de lieu, de temps, pronoms personnels et démonstratifs) dont la signification n'est donnée que par une parole en situation, voir la section intitulée « La dimension du déictique », dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 187-208.

¹¹⁶ L'apprésentation est le terme employé par les traducteurs de Husserl (notamment Peiffer et Lévinas) et repris par Merleau-Ponty pour désigner les horizons internes et externes des données perceptives. Elle s'applique à la spatialité : « L'apprésentation qui donne ce qui *originaliter* (*sic*), est la part inaccessible de l'autre va de pair avec une présentation originaire (*son* corps physique comme fragment de ma nature spécifiquement donnée). Mais, dans cette intrication, le corps propre étranger et le je étranger qui le régit sont donnés sur le mode d'une expérience transcendantale unitaire. Chaque expérience se réfère à d'autres expériences qui remplissent et corroborent les horizons apprésentés, elles impliquent potentiellement l'expérience continue et concordante de synthèses vérifiables » (Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 163). Et à la temporalité : « Le monde, qui est le noyau du temps, ne subsiste que par ce mouvement unique qui disjoint l'apprésenté du présent et les compose à la fois, et la conscience, qui passe pour le lieu de la clarté, est au contraire le lieu même de l'équivoque. Dans ces conditions, on peut bien dire, si l'on veut, que rien n'existe absolument, et il serait, en effet, plus exact de dire que rien n'existe et que tout se temporalise. » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 389). L'apprésentation est ce qui fait que l'ici et le maintenant s'absentent en se présentant.

quelque sorte, dans l'ouverture réciproque de la sensibilité poétique à l'extériorité esthétique, le monde fait signe et le poème désigne.

C'est ce double renvoi que nous proposons d'illustrer dans ce premier chapitre, en faisant dialoguer deux poétiques représentatives du courant de l'incarnation. Or, démontrer les singularités de l'entrelacs de la parole poétique et du monde naturel nécessite d'envisager d'abord l'horizon commun et charnel de telles écologies. En convoquant donc les concepts et les notions phénoménologiques de « chair », d'horizon et de réversibilité à partir de l'écoute des poètes, il faudra, par une sorte d'*epochè* temporaire touchant l'univers spécifiquement langagier qu'elles élaborent, mettre en lumière ce que les formes poétiques révèlent sur l'épreuve la plus physique de la perception. En un second temps, nous serons en mesure d'éclairer la nature complexe et les idiosyncrasies du corps qui s'y exprime. C'est en entrant dans ces textes par un mouvement centripète au cœur du chiasme entre le corps percevant et le monde perçu que nous pourrons, ensuite, par un mouvement de focalisation centrifuge, rendre compte de la profondeur charnelle de cette « écriture matériologique¹¹⁷ » dont parle Emmanuel Laugier à propos de Dupin, et des significations mythiques des territoires qu'explore la poésie montagusienne.

1.2 La nature esthétique

Colossale et mal estimée fut, selon François Bon, la tâche qui s'imposa aux poètes de la seconde génération du XXe siècle de réorganiser les découvertes majeures des plus glorifiés de leurs prédécesseurs. Parmi leurs conquêtes, deux, et des plus significatives, avaient entamé pour ceux qui allaient suivre un nouvel espace offert à l'énonciation : le corps, en ce qu'il communiquait « un monde où les surfaces sont plus dures, les limites plus violentes, les mobilités plus rapides, la pensée définitivement hors de la linéarité.¹¹⁸ » Il n'en fallut pas davantage pour apercevoir et commencer à sentir au cœur et jusque dans le repli de certains poèmes, l'horizon d'un Nouveau Monde. Tout le champ physique de la matérialité sensible, véritable continent noir où s'était risqué et engouffré çà et là l'Esprit des poètes, ne fut plus le contraire du langage et trouva à s'exprimer, fût-ce dans l'opacité et le silence frémissants des œuvres, en dépassant le dualisme de la nature et de la culture. En cela, c'est non seulement l'extériorité objective, qu'elle soit sauvage ou le produit du travail humain, mais aussi le

¹¹⁷ Emmanuel Laugier, « Sous l'immense cube d'air frais », préface à Jacques Dupin, *Par quelque biais vers quelque bord*, Paris, POL, 2009, p. 15.

¹¹⁸ François Bon, « Ce qui gronde dans le sous-sol », postface à Jacques Dupin, *Rien encore, tout déjà*, coll. « Poésie d'abord », Paris, Seghers, 2002 [1991], p. 141-142.

corps et le régime le plus intime de la subjectivité qui furent mis en procès. De la matérialité brute aux manifestations soi-disant « abstraites » ou « éthérées » de la conscience poétique se révéla l'ampleur et la complexité d'une nature foncièrement esthétique, gage d'une sortie de la subjectivité pouvant définir la poésie contemporaine : « Car je travaille sur un corps — un corps dont je dois être à la fois le père et le parricide // un corps dans le mien que je sens tressaillir, se ramasser, s'apprêter à bondir — / se jeter DEHORS » (*D.* 308). De fait, l'exploration d'une telle transitivité de la *phusis* et de la *poiesis*, fondée sur la dimension sensible que leur confère l'épreuve d'un corps médian, fut menée avec un enthousiasme tel, qu'elle fut haussée au rang de nouveau programme poétique :

Allant, écrivant, traversant le mur... [...] — dénonçant la métaphysique boueuse, incantatoire, castratrice, du livre...

— et humant le remugle, à l'écart des blocs typographiques, [...] du pullulement des signes dans la fourmilière bas-de-casse, — dernier cul-de-basse-fosse, — désaffecté, aseptisé, squattérisé...

interdit à la musique du dehors comme à la suffocation du souffle de l'impossible retour — une germination interstitielle entre la page blême, l'herbe glacée, le mur des livres... (*Éch.* 127)

On note que l'occurrence du participe présent dans cette section d'*Échancré*, où Dupin précise systématiquement son projet d'écriture par l'emploi de l'infinitif « écrire », a valeur d'un point de fuite, d'un horizon témoignant d'une œuvre qui se cristallise et se pense autour de l'épreuve actuelle et charnelle d'un monde de vie sensible. Cette polarisation du poème, informé, comme le paysage l'est par l'horizon, autour du *foyer* de l'expérience perceptive, est par ailleurs confirmée par les deux autres incidences du participe, qui soulignent le défi que l'épreuve tacite du monde lance sans cesse à l'écriture : « Dehors, marchant, toute une nuit, sans écrire, [...] martelant la terre obscure » (*Éch.* 139) ; « Écrire-écrivain – se souvient du mal d'écrire. qui l'ensache, et qu'il expie. se souvient d'oublier d'écrire dès qu'il est dehors, par [...] la complicité de l'herbe qui va le trahir... » (*Éch.* 143). Ambiguë, l'épreuve de la « chair du monde » se caractérise ainsi par sa résistance à l'entreprise de nomination poétique en se révélant paradoxalement pour l'écrivain comme une inépuisable réserve de sens, qui partage avec la *phusis* le pouvoir d'engendrer des formes. Aussi, bien plus qu'à la simple conceptualisation d'un nouveau programme poétique, a-t-elle conduit les poètes vers la reconnaissance d'« Un nouvel art » (« A New Art »), enté sur la vie naturelle, et se générant dans un lien essentiel à la prolifération sensible du paysage, saisi comme un champ de monde vécu : « On the way towards a new art / she halts where the ochre earth / drinks warmth all day, to turn / towards evening, a flaring red. // The sparkle of this dry light / breeds wisdom, where herb and moth / blend fragrances, and the cricket /

rubbs its metal legs against the night.¹¹⁹ » (*SP*. 50) C'est, depuis ce déploiement d'un *artifice* fondé sur l'épreuve naturelle du monde, une subjectivité sauvage qui s'est laissée appréhender, sans pouvoir être circonscrite et possédée au sein du régime ébréché de l'intériorité.

Or, si cette fascination commune pour l'écriture *du* dehors a mis au jour une universalité des structures de l'expérience du corps au monde et de l'incarnation du langage, celles-ci se sont déclinées d'un poète à l'autre selon diverses modalités inhérentes à leur complexité. Les concepts de « chair » et d'horizon qui permettent d'explicitier les premières se caractérisent notamment par une ambivalence constitutive qui permet de mettre, par exemple, l'accent tantôt sur le percevant, tantôt sur le perçu, ou bien sur la part visible ou la part invisible d'un paysage¹²⁰. Une équivoque semblable est au cœur de l'approche du rapport vivant qui lie aujourd'hui la parole poétique au champ de la perception :

Quand la vision silencieuse tombe dans la parole et quand, en retour, la parole, ouvrant un champ du nommable et du dicible, s'y inscrit, à sa place, selon sa vérité, bref, quand elle métamorphose les structures du monde visible et se fait regard de l'esprit, *intuitus mentis*, c'est toujours en vertu du même phénomène fondamental de *réversibilité* qui soutient et la perception muette et la parole, et qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une sublimation de la chair¹²¹.

Les quelques vers de Dupin et de Montague que nous venons de citer ont déjà fait entrevoir le caractère bivalent de la *nature charnelle du poème*, qui se laisse appréhender selon des perspectives et avec des découvertes différentes pour le poète et le critique selon qu'elle est envisagée depuis le travail poétique sur la langue ou bien l'épreuve sensible du monde. Bien sûr, toute expression *de* la nature esthétique suppose un lien profond entre la conscience et le sensible, l'espace du langage poétique et celui où advient le percept, pour s'accomplir dans une parole. C'est ce lien central situé dans l'*épaisseur* d'une « chair » médiane que nous viserons chaque fois que nous ferons la part d'une bivalence qui résiste à l'identification pure et simple de la *phusis* et de la *poiesis*. Mais l'écueil de l'identification romantique étant contourné, il faudra expliciter en quoi, de quelque côté de la *frontière* du texte qu'on l'envisage,

¹¹⁹ « En route vers un nouvel art / elle s'arrête où la terre ocre / boit la chaleur du jour, et devient / au soir, le rouge qui flamboie. // L'éclat de cette lumière / engendre la sagesse, où l'herbe, la phalène / mêlent leurs fragrances, et le cricket racle ses pattes métalliques contre la nuit. » Sauf indication contraire, toutes les traductions des poèmes de Montague et de ses commentateurs seront les miennes.

¹²⁰ Collot souligne à cet égard que les poètes contemporains nous invitent souvent « à reconsidérer les rapports du *présent* et de l'absence, et à réviser [le] jugement hâtif, et pourtant souvent repris, selon lequel la phénoménologie serait une « philosophie de la présence ». Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 50.

¹²¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 200.

l'expression *de* la nature esthétique peut recouvrir des expériences poétiques différentes. Tantôt, elle est marquée du sceau d'une certaine positivité ou d'une transitivité¹²² qui ne va pas, comme toute théorie de l'expression, sans une pensée de l'écart. Tantôt, elle est rendue dans l'épreuve d'une dualité, d'une opacité, ou la plus déchirante échancrure. Comme si le silence et les failles de la langue s'apposaient à ce qui résiste aux mots (matières et monde), ou s'enracinaient jusqu'en l'imperceptible, inconnaissable et incommunicable sans-fond de la nature¹²³, instaurant l'éclaircie d'une osmose négative qui en passe par le non-savoir : « l'énigme de la nuit se casse avant de dire. à chaque mouvement des lèvres, à chaque mot jeté dans le vide, [...] le vide du ciel qui emporte le sens, et le rire, [...] et dans l'écriture la ressassante brûlure de l'ouvert... » (*Éch.* 195). Ce sont là deux axes dont la notion d'horizon peut rendre compte en les articulant comme des modalités de la structure esthétique du poème. L'horizon dans le sensible donne la mesure de ce qui se présente et de ce qui s'absente, s'écarte en se donnant pour s'échelonner en profondeur, ou se donne comme écart même, comme *hors du monde* ou *débord* de toute donnée présentifiée. Tout le sensible est régi par cette structure d'horizon en vertu de laquelle chaque chose donne et retire à la fois sa prise à la perception, ou à l'*aperception*. Ainsi, en mettant l'accent sur l'une ou sur l'autre facette de cette expérience : en valorisant tantôt la présence, tantôt l'absence des êtres sensibles au poème ou du verbe poétique à l'extériorité, le spectre du jeu d'écarts et d'ouvertures entre les mots des poètes et le dehors paraît pouvoir être compris à partir du modèle perceptif¹²⁴. Les modalités selon lesquelles les choses s'offrent et se soutirent aux sens et à l'appréhension du corps percevant seront donc saisies comme analogues à celles selon lesquelles elles se communiquent ou se refusent *au* sens et à la *compréhension* de l'organisme poreux, informé par une importante dimension esthétique, que constitue la forme poétique. Si l'on ajoute encore qu'en vertu de l'entrelacs du sujet et de l'objet propre à la « chair du monde », l'universalité des structures de l'être et du paysage intègre l'actualisation, les significations et les styles intimes du monde commun, c'est sur plusieurs *versants* d'une même subjectivité du dehors que les poètes de l'incarnation nous convient en valorisant l'apport d'une dimension référentielle dans la genèse du poème, et de sa parole unique dans la découverte du monde de possibles qu'elle prospecte.

¹²² Comme le poème de Montague, où « la lumière engendre la sagesse », le laisse entendre ; ou cet autre de Dupin, même si le titre de la suite, « Ou meurtres », laisse sous-entendre la violence qui s'impose (au soi, au dehors, au langage) à extirper du sol et de sa matière, la « parole » la plus nue : « Une encoche / dans le buis / seule / signe » (*D.* 331).

¹²³ Nous l'envisagerons grâce à la notion husserlienne d'« horizon du monde ». L'horizon du monde comme totalité, c'est ce qui ne se laisse à aucun moment englober par le regard ou la pensée. Il permet de saisir le monde comme un être infini.

¹²⁴ Quant au jeu de réversibilités entre la vie naturelle et les proliférations de l'esprit, il pourra, dans la continuité avec le problème des écarts entre les mots et les êtres sensibles, être éclairé par la structure chiasmatisque de la « chair ».

Les chiasmes entre l'esprit et le corps, le percevant et le perçu, le monde et la conscience qui sous-tendent tout paysage vécu, foisonnant de signes et d'une potentialité infinie de sens, et tout poème au même titre, comme instauration d'un univers fait de *paysages* sémantiques, les donnent par-delà singularité et communauté. Aussi est-ce en tenant pour acquis que les structures d'un monde de vie commun et d'une expérience générique du corps soutiennent l'expression singulière et insolite du poème, qu'on peut approcher d'un même élan les dimensions intersubjectives et les significations les plus personnelles de la nature esthétique de laquelle il participe : « quand la tramontane dort / plus haut que terre je vois / la rudesse du romarin / la verveine dans le carreau / et les roses roses du remontant / qui disputent le seuil au jasmin //// je suis seul nous sommes trois » (*Ct.* 59). Tout le blanc entre les strophes semble ici ménager l'espace d'un écart subjectif invisible que revendique le poète au sein d'une expérience partagée du dehors, dans une suite où, par ailleurs, la disparition (symbolique) du sujet de l'énonciation est liée à la description d'une extériorité poétique forcément intersubjective : « le rose des pêcheurs en fleur / avant le coude du chemin / où se perdent ma trace et ma vie / absurdes sous les chênes verts /// par la bruyère et la ronce / et la traîne des nuages / et la charge de l'embellie » (*Ct.* 63). Ceci ne veut pas dire que les poèmes de Dupin et de Montague sont inaptes à la conquête de nouveaux espaces, à l'invention de mondes nouveaux et tributaires de la vie imaginaire. En dégagant la nature esthétique des œuvres, nous n'impliquons nullement qu'elles réfèrent toujours à un monde objectif ou une réalité connue et repérable en termes de données spatio-temporelles. Bien plutôt signifions-nous que, dans leur pouvoir de désigner des choses qui peuvent être irréelles¹²⁵, ou engoncées dans l'inconnaissable, voire l'extériorité d'une absence irréductible au monde, elles se révèlent, comme le rêve, « du côté du sensible partout où n'est pas le monde¹²⁶ », comme dit Merleau-Ponty. La parole poétique de l'incarnation ne réfère pas nécessairement à des réalités existantes et objectives, pas plus qu'elle ne mobilise de simples contenus conceptuels, elle emplit plutôt les formes du discours par ce qu'Husserl désigne sous le terme de « contenu de conscience » intuitif ou de « teneur » (*Gehalt*), qui leur donne la dimension d'un « vécu » « phénoménologique¹²⁷ ». Lorsque, dans « Les écoutants : le rêve d'Elizabeth » (« The Listeners : Elizabeth's Dream »), Montague décrit

¹²⁵ Nous faisons allusion à la distinction faite par le sémioticien Charles Morris, entre deux types de références : d'une part le « *designatum* », (qui n'appartient pas nécessairement au « réel ») et le « *denotatum* » (qui appartient nécessairement à la « réalité »). Voir Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 201.

¹²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 310.

¹²⁷ La vive « teneur » des signes poétiques peut être notamment envisagée à travers ce passage des *Recherches logiques* : « ce concept du vécu peut-être pris dans un sens purement phénoménologique, c'est-à-dire de telle sorte que toute relation avec l'existence empirique réelle (*reale*) (avec des hommes ou des animaux de la nature) soit exclue : le vécu au sens psychologique descriptif (phénoménologie empirique) devient alors un vécu au sens de la phénoménologie pure. » *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, deuxième partie, *op. cit.*, p. 146-147.

l'amour par des images que d'aucuns attribueraient au domaine de l'irréel : « Deux minces lames / faucilles claires / s'inclinent ensemble. // [...] / [...] / [...] // alors que le vent murmure, / en une danse, / en une transe. // Né à l'inter- / section d'arcs, un frêle / esprit, fils d'acier¹²⁸ » (DK. 46), il ne communique pas moins des phénomènes esthésiques que nous pouvons nous figurer, imaginer, en les dotant de la concrétude des figures ou des images (visuelles, tactiles, acoustiques, etc.) en quoi consiste l'aspect extérieur de toute chose et tout ensemble *réel* du sensible. Or c'est à ce titre que les univers des poètes, aussi étranges soient-ils, peuvent devenir familiers ou, au moins, ménagent des possibilités de les habiter : ils participent en réalité d'une nature commune et par essence poétique, car elle ne cesse à travers chaque instant de l'expérience poétique ou perceptive de (re)créer le monde. Aussi ces œuvres sont-elles *de* cette nature à proprement parler, dès le moment où elles *affabulent*, reconduisant son pouvoir à faire tenir devant nous et à explorer un monde, et faisant monde en elle, de son sein même, comme l'un ou l'autre de ses êtres, de ses versions, de ses créations. Ou, pour les rattacher à la diversité créatrice la plus concrète de la vie : l'une de ses proliférations. Informés par du tangible, de l'audible, du visible, etc., les poèmes de l'incarnation mettent ainsi en relief la plasticité esthésique de la *phusis*. C'est au cœur d'une nature perceptive qu'ils nous situent, par l'ouverture de ces univers possibles qui en font autant de réponses à la potentialité du monde.

Il s'agira dès à présent de montrer comment, dans leur exploration de l'extériorité, les signes poétiques des œuvres de Dupin et de Montague déploient des univers habités et habitables, hautement corporalisés en vertu de leur dimension sensible. En convoquant le concept phénoménologique de « chair », nous pourrions en même temps rendre compte de la mobilisation réciproque de la sensibilité au monde et de l'objectivité sensible dont elles sont le lieu. Puis, éclairant l'osmose de la conscience poétique et du dehors depuis celle du percevant et du perçu, on sera à même d'apercevoir en quoi leurs signes, — tout pleins qu'ils sont des rapports induits par le corps —, « représentent », selon le mot de Sartre, « une « *surface de contact* entre [un] monde [foncièrement] imaginaire et nous.¹²⁹ »

¹²⁸ « Two slender metal / sickle shapes / incline together. / [...] / [...] / [...] // while the wind whispers, / as in a dance, / as in a trance. // Born from their inter- / secting arcs, a frail / spirit child of steel. »

¹²⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1960, p. 87 ; cité dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 201.

1.3 Le sentant et le senti : l'entrelacs des percepts poétiques.

Dans le retour aux choses mêmes qui marque leur investigation poétique de l'extériorité naturelle, les textes de Dupin et de Montague mettent au jour une dimension foncièrement subjective du monde objectif. À l'envers des présupposés du matérialisme scientifique énoncés au moins depuis le *De Rerum Natura* de Lucrèce (bien que ce poème cosmogonique sous-tende une dimension poétique de la nature), la chose s'y présente dans l'horizon d'une visée perceptive qui en fait plus qu'un être strictement matériel : dans sa nature et son être s'inscrit la qualité singulière de l'épreuve, même physique, qui en est faite. Non plus saisie comme un *en-soi* refermé sur sa vie de chose hétérogène, elle apparaît dotée d'une qualité sensible et personnelle provenant du fait qu'elle s'offre, dans un contact perceptif vivant, à un *pour-soi* qui la prend en charge. C'est ce que souligne, dans « Hill Field » (« Champ de colline »), l'écho du tremblement qui, de la forme substantive à la forme verbale, montre que la terre se communique au percevant par la qualité sensible inhérente à sa manifestation, à son effet sur le corps : « Ten years ago, it was a team / [...] / That changed our hill : / Grasping the cold metal / The tremble of the earth / Seemed to tremble into one's hand ¹³⁰ » (CL. 30). Participant d'une même tendance contemporaine de la poésie à renouer avec le corps à corps d'une expérience originaire et naturelle du monde, c'est une même désobjectivation de la matière que permet d'observer l'avancée poétique dupinienne, marquée notamment par l'adéquation des mouvements du dehors et d'un corps percevant immergé dans le paysage : « Allant... À partir du faux pas qui dégage le ciel... » (As. 372). Cette dimensionnalité corporelle de la matière du monde, informée par la vie des sens, la position d'un corps, a pour corrélat une désobjectivation du corps percevant. Comme si, au moment même où il prenait en charge l'extériorité naturelle, lui conférait cette « mesure d'homme » que l'humanisme s'est fait fort d'appliquer à ses créations¹³¹, le corps s'ensauvageait, s'altérait, révélait sa vie mondaine au contact du dehors. De l'objet intime qui appartenait au percevant et humanisait le monde, il devient, en lui-même ou par « l'extériorisation » d'une de ses facultés perceptives, une composante du paysage ou des choses dont il est le mesurant¹³². C'est ce que mettent en valeur des images analogues chez les

¹³⁰ « Il y a dix ans, c'était un attelage / [...] / Qui changeait notre colline : / Agrippant le métal froid / Le tremblé de la terre / semblait trembler dans nos mains ».

¹³¹ Par exemple dans les paysages anthropomorphes de la Renaissance ou, plus généralement, par la perspective en peinture, dont on sait que la spatialité euclidienne, fidèle au caractère « objectif » de certaines lois de l'optique, est indissociablement liée au foyer d'un point de vue « subjectif » qui organise l'étendue. Or ce « pouvoir » organisant de la perception humaine peut, *a contrario*, être interprété comme une passivité de l'humain, dans la mesure où la faculté de voir est héritée entièrement d'une nature qui déploie les conditions de la perception esthétique. Ainsi le monde est-il « englobé » par le sujet de la perception dans la mesure même où il l'englobe inversement, en lui donnant le pouvoir de conférer une dimensionnalité « humaine » au phénomène.

¹³² Comme l'affirme Merleau-Ponty : « Mon corps est-il chose, est-il idée ? Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses. » *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 197.

poètes, dont celles-ci relevant du régime visuel : « In the Ulster night, / Over Saint Patrick's city / The rooves are eyelashed with rain¹³³ » (TA. 53) ; « la route // route à l'épaulement des blés / au long regard sans clôture // Puise [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // dans le profond dehors loin puise... // comme si la lumière avait ce pouvoir » (D. 255). De telles images sont étonnantes à la lecture ; elles paraissent d'emblée « poétiques » en ce qu'elles mettent en lumière une réalité qui semble étrange, une phénoménalité relevant d'un ordre mystérieux, d'une essence inconnue des choses. D'ailleurs, leur profusion dans les œuvres de Dupin et de Montague désigne également une fascination des poètes envers une dimension de l'expérience perceptive qui est loin d'être un hasard. Car ils s'y révèlent littéralement saisis par une extériorité qui apparaît soudain comme l'agent ou le foyer actif du toucher ou de la vision et, pour cela, semble les *regarder* alors qu'elle est d'ordinaire l'objet que capte la sensibilité dans l'expérience commune. Face à la route lumineuse qui voit, ou au « tremblé de la terre » qui « agripp[e] le métal froid », on assiste, dans ces images, à un renversement de l'expérience perceptive que Merleau-Ponty a décrit en déployant les implications de son concept de « chair du monde ». Ce que celui-ci recouvre comme réalité propre à la phénoménalité des choses, c'est de prime abord un entrelacs, dans l'infrastructure du sensible, entre le corps percevant et le monde perçu où s'éprouve une indistinction du sujet et de l'objet. L'expérience du touché illustre de manière exemplaire cette perméabilité applicable à la sensorialité en général, qui veut qu'on aille au-devant de sa sensibilité au monde, que l'on s'éprouve comme un être percevant en éprouvant le monde sensible. Le tangible est ce « milieu » où le percevant touche les choses en se touchant et en étant touché par elles. Cette réversibilité du contact inverse les agents, actif et passif, de l'expérience perceptive et inscrit un toucher au monde par-delà sujet et objet. Dans une telle expérience tactile, l'*espace* de la subjectivité est enchâssé sur le dehors. Il en va de même dans le champ du visible, de l'audible et des autres régimes sensoriels : « la vision est prise ou se fait au milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toute chose, là où persiste [...] l'indivision du sentant et du senti.¹³⁴ » Si le sujet perçoit et peut s'éprouver comme percevant, c'est donc, d'une part, parce que sa perception se déploie au cœur des choses et, d'autre part, parce qu'il appartient lui-même par un lien vital aux divers régimes du sensible, du fait de son incarnation dans un corps qui, au même moment, peut à son tour être vu, entendu, comptant comme un objet parmi les autres. Il y a ainsi un véritable retournement du sensible sur le percevant qui est la condition même de la perception et achève de constituer le chiasme ou l'entrelacs structurant la « chair du monde ».

¹³³ « Dans la nuit d'Ulster, / Sur la cité de Saint-Patrick / Les toits ont des cils de pluie ».

¹³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, coll. « folioplus-philosophie », Paris, Gallimard, 2006 [1964], p. 19-20.

Si toute perception implique que le percevant puisse être perçu pour être, cela indique nettement qu'elle est entée, prélevée par déhiscence sur une Sensibilité en soi inhérente au monde en se manifestant à la conscience. Cet enracinement ontologique du percept dans la « chair du monde » signifie profondément que le percevant en est possédé autant sinon plus qu'il ne le possède, et qu'il l'insère intimement dans la texture du sensible. Aussi discrets, privés lui en soient le sens, la qualité, il n'en pourrait récuser la part sauvage sans anéantir cela même dont il fait l'épreuve au fond de lui, ou qui surgit à sa conscience par son entremise, sans cesse renouvelée dans l'épreuve du sensible. Ainsi, jusqu'aux confins de nos rêves éveillés et des *visions* et autres hallucinations poétiques, l'appartenance fondamentale du sujet à la « chair du monde » fait que, d'une certaine manière, c'est la nature elle-même qui a la perception qui s'élabore pour le sujet dans la mondanité de son corps. Cette propriété naturelle, inhérente à sa structure, qu'a toute perception de pouvoir se « renverser », de passer pour ainsi dire à l'« extériorité » et de révéler sa nature sauvage, a conduit Merleau-Ponty et les poètes fidèles à la phénoménalité à dépasser l'opposition entre une objectivité conçue comme une matérialité pure, passive et pleine, et une subjectivité qui s'offrirait en creux sur le monde, comme le berceau des sensations, des perceptions, ou de l'intellection et de l'imagination qui en découlent. Comme les images poétiques l'ont mis en valeur, la réflexion du philosophe désigne un noyau d'être premier, caractérisé par le double enjambement du sujet et de l'objet, l'entrelacs de la « chair » : « Ce qui est premier, ce n'est pas l'être plein et positif sur fond de néant, c'est un champ d'apparences¹³⁵ ». Affirmer qu'elle est un champ consistera dès lors à reconnaître que la perception, et les hallucinations poétiques ne sont plus simplement « du côté » d'un sujet qui en accomplirait le travail ou d'une conscience qui en serait le *lieu* hors du monde. Au contraire, elles seront saisies dans le lien originaire les liant à l'étendue : « C'est bien moi qui ai l'expérience du paysage, mais j'ai conscience dans cette expérience d'assumer une situation de fait, de rassembler un sens épars dans les phénomènes et de dire ce qu'ils veulent dire d'eux-mêmes.¹³⁶ » Non seulement la perception s'accomplit ainsi dans le monde, mais elle recèle dans cette condition d'existence la parole qui s'énoncerait pour la dire. Il y a un *logos* dans le phénomène. Ceci, pour être, nécessite de reconnaître que le corps *autour* duquel s'organisent les percepts et se « rassemble » et se dissémine leur sens est un être médian, un objet du monde qui en est le mesurant pour une sensibilité qui en est la doublure, un champ où s'abolit la frontière entre le perçu et le percevant, la conscience et l'extériorité, bref une « chair » : « Le corps *propre* est dans le monde comme le cœur dans l'organisme : [...] il forme avec lui un système.¹³⁷ » Pourtant, cette indivision ontologique de la nature esthétique se présente dans les poèmes, tantôt sous l'angle d'un

¹³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 119.

¹³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 313.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 245.

processus d'« anthropomorphisation » du dehors offert à la sensibilité humaine (« le monde est fait de l'étoffe même du corps¹³⁸ »), tantôt comme ce qui voue le sujet incarné à une mondanité sensible étrangère et sauvage (le « corps est fait de la même chair que le monde¹³⁹ »). C'est qu'en fait, il n'y pas entre ces deux énoncés un simple renvoi tautologique imputable à une pure identité du monde et du corps, de l'esprit et du dehors. Plutôt faut-il y voir l'indice d'un hiatus avéré dans l'expérience du sensible pour peu qu'on la mette en question. Il est quoi qu'il en soit intrinsèquement lié à la définition de la « chair » comme entrelacs entre le percevant et le perçu.

il y a deux cercles, [...] ou deux sphères, concentriques quand je vis naïvement, et, dès que je m'interroge, faiblement décentrés l'un par rapport à l'autre...

[...] Il y a vision, toucher, quand un certain visible, un certain tangible, se retourne sur tout le visible, tout le tangible dont il fait partie, ou quand soudain il s'en trouve *entouré*, ou quand, entre lui et eux, et par leur commerce, se forme une Visibilité, un Tangible en soi, qui n'appartient en propre ni au corps comme fait ni au monde comme fait — comme sur deux miroirs l'un devant l'autre naissent deux séries indéfinies d'images emboîtées qui n'appartiennent vraiment à aucune des deux surfaces, puisque chacune n'est que la réplique de l'autre, qui font donc couple, un couple plus réel que chacune d'elles.¹⁴⁰

L'étude phénoménologique du chiasme de la « chair » révèle, en son cœur, une prégnance réciproque, une double ouverture du monde sensible et de la sensibilité au monde. Tout en constituant l'« Être sauvage¹⁴¹ », il implique par sa structure un jeu, un espacement qui fait toute sa profondeur, et le donne à appréhender par l'un ou l'autre de ses termes. Plutôt que par une pensée superficielle et néantisante de l'identité, à laquelle elle substitue divers vecteurs d'identifications (du monde au toucher, du voyant à l'espace, des structures du langage à celles du sensible, etc.), l'épreuve de l'être au monde a pu être envisagée par une pensée de la relation qui a nettement tiré profit d'une notion husserlienne comme celle d'« horizon » envisagée comme une véritable « structure ». Bien sûr, on trouvera aussi à la convoquer dans la mesure où Collot y a aperçu une structure déterminante pour la production poétique contemporaine et inhérente au poème lui-même. Mais s'il importe de mettre en avant le jeu, l'ouverture ou l'écart au centre du chiasme en suivant les analyses merleau-pontiennes, c'est parce qu'il est la condition même de la réversibilité souvent mise en lumière par les poètes d'aujourd'hui dans leur attention aux perspectives les plus insolites de l'expérience esthétique. Il s'avère d'autant plus significatif pour l'analyse comparative des poèmes de Dupin et de Montague qu'il permet de dégager,

¹³⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, op. cit., p. 14.

¹³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 297.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 180-181.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 301.

dans l'infrastructure même du sensible, deux tendances générales et complémentaires propres à l'écriture de la « chair », auxquelles leurs œuvres se rapportent globalement.

Bien sûr, il n'est pas question de mettre en cause l'acquis majeur de la phénoménologie, qui est parvenue, par son analyse du corps, à dépasser le dualisme du sujet et de l'objet : « Le corps nous unit directement aux choses par sa propre ontogenèse, en soudant l'une à l'autre les deux ébauches dont il est fait [...] : la masse sensible qu'il est et la masse du sensible, où il naît par ségrégation et, à laquelle, comme voyant, il reste ouvert.¹⁴² » Seulement, Merleau-Ponty lui-même a insisté, dans une analyse non moins célèbre de l'expérience tangible, sur l'impossibilité pour le sujet de faire coexister ponctuellement la sensation de son corps touchant et celle de son corps touché dans l'épreuve du contact. La main droite ne peut, au même moment, se sentir toucher la chose qui est sous son emprise et touchée par la main gauche qui la caresse, il y a une incapacité du corps à embrasser ensemble ses dimensions subjective et objective :

il s'agit d'une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait. Ma main gauche est toujours sur le point de toucher ma main droite en train de toucher les choses, mais je ne parviens jamais à la coïncidence ; elle s'éclipse au moment de se produire, et c'est toujours de deux choses l'une : ou vraiment ma main droite passe au rang de touché, mais alors sa prise sur le monde s'interrompt, — ou bien elle la conserve, mais c'est alors que je ne la touche pas vraiment, *elle*, je n'en palpe de ma main gauche que l'enveloppe extérieure.¹⁴³

Si ce clinamen souvent laissé dans l'ombre du chiasme mérite d'être ainsi exposé, ce n'est pas afin de refaire une énième fois l'exégèse de la phénoménologie merleau-pontienne, mais pour éclairer une *mobilité* bivalente de l'entrelacs charnel en fonction de laquelle Dupin et Montague peuvent en venir à représenter respectivement (et tendanciellement) ses processus réciproques de désobjectivation du percevant et de désobjectivation du monde. Par un saut analogue à celui qui fait passer le touchant du côté du touché et vice versa, c'est en effet, plutôt qu'une réversibilité absolue et synchronique, souvent un acte de renversement diachronique, explicite ou implicite, qui est mis en avant par leurs poétiques. Ce faisant, elles substituent au rapport univoque entre la rugosité du monde et la porosité du corps percevant, la porosité du Sensible lui-même qui donne par ces renversements à apercevoir de nouveaux rapports entre le corps et la nature. « Il s'en faut d'un effondrement, d'une dérive souterraine /// la surface du jeu, l'alternance et l'altération /// c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe »

¹⁴² *Ibid.*, p. 177.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 191

(D. 207), écrit Jacques Dupin au début de « La ligne de rupture », ne manquant pas d'évoquer par ce titre une certaine discontinuité dans la texture, souvent homogénéisée par la critique, de la « chair du monde ». Le passage au dehors, ce saut périlleux entrevu hors de la subjectivité intentionnelle, et dont Jean-Christophe Bailly a dit qu'il définissait le programme poétique dupinien¹⁴⁴, paraît par conséquent devoir être saisi en deçà du régime poétique. C'est dans la matrice du sensible, où le percevant s'ouvre à l'indivision de l'humain et de l'inhumain, à cette autre *nature humaine*, ou abhumaine que sous-tend la « chair » sur son versant sauvage qu'il faut l'apercevoir.

À l'inverse, le renversement charnel va davantage chez Montague dans le sens d'une soudaine désobjectivation de l'extériorité. C'est ce que montre l'extrait suivant, où la « peau » d'une « source » touchée par le poète communique tout à coup la pulsation d'un « cœur » au fond des eaux, à la faveur de l'indistinction ontologique qui, depuis la fine *pellicule* du contact, se réverbère du fond du corps au fond de la terre : « I slipped / A hand under the fringe of / Each slick rock, splitting / The skin of turning froth / To find nothing but that / Wavering pulse leading to / The central heart where / The spring beat, so icy-cold¹⁴⁵ » (RF. 51). Aussi proposons-nous de voir dans la désignation de la « source » comme « cœur central » plus qu'une figure de style. Car, s'il y a « métaphore », c'est avant tout dans ces *transports* dont la « chair » est l'espace, à la faveur desquels la subjectivité s'é-meut dans (et comme) le monde, dans l'exacte mesure où le dehors se *rappelle* au corps. « Ce n'est pas moi, c'est la terre qui dramatise. Un couple se détruit, la lumière est en marche » (Gra. 79), écrit plutôt Dupin, lorsqu'il se fait le témoin de la désobjectivation de la nature. Comme si la perception poétique court-circuitait la médiation charnelle du sensible et de la sensibilité décrite par la phénoménologie pour ne donner à sentir, dans la tension créée par une telle focalisation, que les extrêmes de l'*Écart* et de l'*Échancré* : l'étrangeté d'une extériorité sémiotique ou subjectivée, et celle d'une sensibilité sauvage ou naturalisée. Ce sont là toutefois aussi des *visions* et des sensations poétiques que la phénoménologie permet de comprendre, en montrant leur conformité aux transferts de la nature phénoménale, et ce, même si l'adéquation harmonieuse du sujet et du monde esthétiques sur laquelle elle insiste semblent les contredire. En fait, ce qui, chez Dupin, se présente comme dysharmonique, en raison du court-circuit ou de l'altération de l'un des termes — souvent humain — de l'entrelacs, n'est pas moins harmonisé que ce qui, chez Montague, semble l'expression d'une osmose plus homogène. Car les

¹⁴⁴ « Toucher le monde, le toucher le temps d'un éclair, dans un battement, atteindre à une flexibilité du langage telle qu'en vérité le monde apparaisse sous le nom (c'est-à-dire effacer, éconduire du nommé l'arbitraire de l'intention), tel est le programme de la poésie de Jacques Dupin. » Jean-Christophe Bailly, préface de *Le corps clairvoyant*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1999, p. 8.

¹⁴⁵ « Je glissai / Une main sous la frange de / Chaque roche lisse, fendant / La peau d'écume tournante / Pour ne trouver rien que ce / Pouls ondoyant menant au / Cœur central où / La source battait, si glaciale ».

écarts dupiniens sont aussi fonction de la physique et de la porosité de la « chair », où toute vision, chaque percept se détache comme le style singulier d'une Sensibilité qui l'étaye et où le corps percevant est engoncé de toute sa matérialité, conférant une nature sauvage à la perception. Or, tout en révélant leur participation à l'horizon universel de la nature esthétique, ces modalités d'expressions de l'entrelacs charnel doivent intéresser le critique littéraire en ce qu'elles donnent à réfléchir les singularités de diverses poétiques de l'incarnation. En cela, la nature esthétique du poème sera concrètement supposée apte à subsumer, au même titre que la vie perceptive, la dichotomie entre singularité et communauté, le pour-soi et l'en-soi, le sens intime et le sensible. Et il n'en faudra pas plus pour commencer d'apercevoir les rapports réciproques et informants entre la *phusis* et la *poiesis* que mettent au jour les poètes contemporains.

Ainsi, le caractère plus « apaisé » de l'expérience de la « chair » chez Montague n'est sans doute pas étranger à la nature de l'extériorité visée ou investie par l'exploration poétique. La tendance marquée à anthropomorphiser le sensible paraît en effet indissociablement liée à la quête d'un dehors qui a d'emblée la portée sémantique d'un territoire social et culturel. Il s'agira le plus souvent, malgré l'internationalisme désigné de sa poésie, de l'Irlande de ses parents et ancêtres, de tous les horizons de cette île marquée de réminiscences familiales et historiques, par ses luttes intestines et les traces des grands systèmes de croyance des peuples et civilisations qui y rayonnèrent¹⁴⁶. Aussi, cette « reconnaissance » immersive du vieux pays, accomplie par le poème jusqu'à l'aperception d'êtres familiaux et immémoriaux apprésentés¹⁴⁷, est menée en faisant appel à la forme fondatrice des *dinnseanchas*, qu'on traduit par « poésie des lieux ». Ce type de récit, exploitant originellement les étymologies toponymiques, et qui apparut à l'aube de la littérature irlandaise est souvent convoqué ou évoqué par le poète dans son effort d'anamnèse pour éveiller les traditions sociales, mythologiques ou familiales localisées, et faire renaître les événements et les personnages des lieux qu'il investit. Montague va ainsi au-devant d'une terre parsemée de sèmes et de myèmes « humains » qui peuvent être traduits pour une communauté, et l'extériorité naturelle qu'il envisage est, dans cette perspective, souvent traversée de sens et d'un *logos* préexistants, quand elle ne requiert pas l'emploi d'une forme

¹⁴⁶ Frank Kersnowski montre à cet égard que l'intérêt marqué pour les cultures étrangères, si caractéristique de la poésie irlandaise des années 1950, s'actualise chez Montague à travers une perspective sur l'Irlande, dont il est l'un des rares poètes à citer les auteurs et des passages en gaélique. C'est aussi à travers l'examen et l'expression de ses coutumes, de son histoire et de ses modes de vie contemporains qu'il parvient à dégager des schémas universels de croyance, d'évolutions, de sociétés, etc. Son internationalisme apparaît ainsi comme un horizon des mœurs et des coutumes du territoire familial. Frank Kersnowski, *John Montague*, Londres, Associated University Press, 1975, p. 21, 71.

¹⁴⁷ Par l'aperception, il faut entendre ici la modalité de la perception qui intuitionne les réalités apprésentées de l'horizon interne (subjectif) ou externe (objectif) des objets donnés du sensible.

littéraire traditionnelle pour en exhumer les virtualités sémantiques. Une telle réactualisation des *dinnseanchas* est toutefois plus souvent de nature allusive et adaptée à la contemporanéité de l'œuvre. L'obsession des origines qui motive l'entreprise de remémoration de l'histoire personnelle, du clan familial ou du territoire s'appuie moins sur une étude spécifiquement toponymique que sur une attention interrogeant les objets et les étants du paysage. En cela, Montague aura été au premier rang de ceux qui, après le flamboiement de la première et de la seconde « Renaissance irlandaise¹⁴⁸ », ont envisagé la matière mythique, fantastique et folklorique d'Irlande dans la matérialité des paysages et des territoires. Chez lui comme chez d'autres qui suivront, la « poésie des lieux » s'élabore depuis une perception esthétique qui substitue à la projection idéaliste et romantique d'un monde merveilleux, tel qu'il s'offre dans les contes ou les cycles légendaires, une structure d'horizon des « visions » épiques et fantastiques. Celles-ci font la part de l'opacité des choses et des étendues appauvries ou désenchantées par l'industrialisation. Aussi, contrairement aux nombreuses œuvres de traductions et d'actualisations des légendes et récits fondateurs de langue irlandaise qui ont marquées la féconde période des Renaissances, la poésie contemporaine des lieux implique un enracinement des éléments révolus du folklore dans la concrétude d'une expérience perceptive actuelle, où ils s'insèrent dans la dialectique du visible et de l'invisible, du perceptible et de l'imperceptible. C'est ainsi que Montague peut entendre à travers « Les sons de l'Irlande, / ce murmure incessant¹⁴⁹ » (*SD*. 28) du passé immémorial, dans le poème « Windharp » (« Harpe de vent »), dont le titre identifie la musique traditionnelle à l'élément naturel qui l'apprécie. Bien des aspects de la rhétorique montagusienne mettent, de même, en valeur une humanisation du monde référentiel (qui est d'ailleurs souvent celui des sociétés modernes) et de l'extériorité naturelle qui s'inscrit dans le prolongement de celle qui fut repérée dans l'infrastructure du sensible, à travers l'accent mis sur la corporalité du percept, au sein du système de renvois transformateur entre le perçu et le percevant qui définit la « chair du monde ». Dans l'économie des forces à l'œuvre dans la poétique de Montague, cette anthropomorphisation charnelle, anamnésique et affabulatrice de la *phusis* a pour envers et corrélât une déshumanisation du territoire orchestrée par les luttes séculaires de ses habitants et un travail de rationalisation destructeur, soumis aux intérêts de l'expansion mercantile et conduisant aux dérives irrévocables de l'urbanisme. Cette opposition est cependant tempérée à l'intérieur d'une dialectique générale de l'enracinement et du déracinement qui structure la quête poétique de l'origine perdue. Né de parents ayant émigré en Amérique, puis rapatrié, enfant, à sept milles de sa mère dans la demeure d'un grand-père éponyme

¹⁴⁸ « The Irish Literary Revival ». L'histoire de la littérature irlandaise de Jacqueline Genet et Claude Fiérobe situe la première de 1789 à 1880, et la seconde, de cette dernière année jusqu'à la mort de Yeats en 1935. Voir, « D'une Renaissance à l'autre », troisième chapitre de Claude Fiérobe et Jacqueline Genet, *La littérature irlandaise*, Paris, Masson & Armand Colin, 1997, p. 71-112.

¹⁴⁹ « The sounds of Ireland, / that restless whispering ».

défunt ; issu d'une famille catholique et républicaine d'Irlande du Nord dont il s'est attaché à retracer les mœurs et les réminiscences, évoquant et rêvant celles des anciens clans par tous les paysages transformés et menacés du pays, Montague a cheminé toute sa vie comme sur une ligne de faille communiquant les secousses vives d'une unité toujours déjà perdue, et d'une origine située moins derrière lui qu'au-devant, dans l'horizon infini ouvert par l'avancée d'un travail poétique astreint à la recension et à l'exploration du territoire. Les procès d'« anthropomorphisation » esthétique, onirique et poétique, et de déshumanisation industrielle et martiale du territoire naturel s'articulent donc au sein d'une désobjectivation générale de la *phusis* où s'inscrivent des habitus et des sèmes culturels.

La tendance principale à la désobjectivation de l'expérience charnelle observée chez Jacques Dupin participe quant à elle plus généralement d'une poésie très justement qualifiée par Dominique Viart d'« élémentaire ». Ce dernier affirme ainsi, par un renversement faisant montre d'une éclairante perspicacité, que son caractère faussement abstrait, ou son effet même d'abstraction et sa dimension ontologique s'appuient sur « le recours à des termes élémentaires, des singuliers à valeur générale [...] [qui] désignent des *éléments* » (le minéral, l'air, le feu, l'eau, le végétal) ou leurs variantes (la pierre, le souffle, l'éclair, le torrent, le lichen)¹⁵⁰. En visant les corps et les forces de l'extériorité naturelle par-delà l'intentionnalité du langage, comme l'a suggéré Bailly, le poète donne à éprouver la rugosité du monde à travers la fissilité d'un verbe marqué par l'éclatement et la constellation de la forme et du sens. Mais d'une matérialité l'autre. C'est par son échec même à ébrécher le régime scriptural et intentionnel de l'espace poétique, dans son impuissance à pratiquer, sinon par les silences et le non-écrire, ce qui demeure *Une Apparence de soupirail*, que Dupin est parvenu à souligner l'appartenance du poème à la matérialité du monde. C'est ce qu'a démontré Emmanuel Laugier dans son commentaire sur les rapports singuliers, ambigus — de quasi-incommensurabilité —, entre le verbe poétique et les corps esthétiques qui sous-tendent l'écriture dupinienne de la peinture, et que l'on peut concevoir comme étant exemplaires de ceux que sa parole noue avec la matérialité naturelle. Mots et objets y sont caractérisés par une même densité, mais en faille dans ce qui, de la non-peinture ou des traces de la peinture, s'inscrit dans le désœuvrement du non-écrire :

ainsi [...] la parole revenue de la lente incubation de la visite (ou du fouet de la visitation) sera qualifiée, en avance d'elle-même, comme celle qui se « *retire* » : « *son froissement, sa syncope* »

¹⁵⁰ Dominique Viart, « Matières du poème », *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 48-50. « Le « je » s'y affronte à la rudesse des éléments [...]. Il en fait l'épreuve *sensible*, phénoménologique [...] la circonstance [est] [...] effacé[e, car] il s'agit de dénuder l'expérience de ce qui la parasite [...] pour n'en conserver que l'élémentarité. »

sont une sorte de tatouage imaginable de ce que tout l'atelier, extérieur à toute voix, aura laissé en elle de sa compacité et de sa fascinante matérialité. Parler de la « *traversée d'un massif compact / ajouré dans sa plénitude* » conduit à écrire sur les « *bords extrêmes de la peinture* ». Là même où les débords silencieux de sa propre matérialité indiquent les balisent d'une écriture *matériologique*. Écriture plastique, ou plastique d'une écriture, ayant fait de son opération d'écart et de distance avec son matériau la visée de sa logique.¹⁵¹

C'est au bout de cette logique que le poème dupinien révèle sa transitivité au noir, apparaît comme l'expression d'une corporéité ontique en faisant « l'épreuve d'un rendu verbal de la matière.¹⁵² » Or, ce commerce de bords et de débords (bord de la matière et de la peinture, débord de l'écriture) n'est pas sans évoquer, dans l'espace des empreintes mondaines qu'il ménage sur les contours du poème, l'écologie du touchant et du touché et la modalité sauvage sous laquelle elle est vécue dans l'expérience dupinienne. On se rappelle la sensation de dépossession induite par le passage au sensible du sujet de la perception à la faveur de la structure chiasmatisée et réversible d'une telle écologie. Voilà que, du sujet esthétique absorbé par « la peau du dehors qui se retourne », aux retraits et aux distensions explosives de l'écriture communiquant l'aspérité des choses, c'est d'un seul et même processus généralisé de désobjectivation que témoigne l'écriture de Dupin. Et par un mouvement analogue à ce retournement altérant du touché sur le sujet par le dehors englobant soudainement l'expérience perceptive, la forme poétique dans son espacement propre, sa spatialité *écartelée* et sa genèse immaîtrisable se donne à éprouver dans un continuum avec la *phusis*. C'est ce que donne à penser « Grand vent », où, telles des « graines [qui] éclatent dans nos poings » (*Gra.* 25), les vers sont subis comme le produit d'une prolifération naturelle, dont la dimension esthétique et informante communique quelque chose de la compacité de ses êtres. Celle-ci se traduit évidemment par-delà toute dénotation, dans le retrait et l'espacement plastique du langage polarisé par son horizon de sensibilité présémiotique, ou encore par l'opacité de la « référence » poétique qui, ne référant à rien, « mettant la chose à l'écart, [...] prolong[e] le retrait par lequel toute chose, au moment même où elle s'avance vers nous, recule dans un horizon inaccessible.¹⁵³ » C'est donc dire que la continuité entre la *phusis* et la *poiesis* se donne ultimement à comprendre à partir du noyau de l'expérience perceptive puisque les négativités du langage ou de la chose par laquelle elle se laisse apercevoir correspondent en dernier

¹⁵¹ Emmanuel Laugier, « Sous l'immense cube d'air frais », *op. cit.* p. 14-15.

¹⁵² Dominique Viart. « "M'attire et me récuse", Jacques Dupin et les matières de l'art », dans Emmanuel Laugier (dir.), *Strates, Cahier Jacques Dupin*, Tours, Farrago, 2000, p. 75.

¹⁵³ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 179, 180. En soulignant sa référence au fond d'imperceptibilité infigurable et irréductible, saisi comme profondeur infinie des horizons internes (ses autres côtés) et externes (ses liens avec toutes les autres objets et l'univers) de la chose, Collot propose, avec Michel Deguy de parler de *référence* poétique : « pour bien marquer qu'elle intègre en elle la différence ontologique et vise un terme indéfiniment différé, puisqu'il n'est autre que l'horizon insaisissable de l'être », dont l'éclaircie relève d'un retrait révélant l'étant.

ressort à celles qui ont cours dans le sensible et, plus précisément, dans les rapports tangibles mis en avant dans les extraits commentés. Ainsi, les dimensions corporelle et ontique sont, à travers le percevant et le perçu, apparues tour à tour constituer la profondeur réciproque l'une de l'autre au cœur du contact physique, tout comme le poème et la nature paraissent combler leurs horizons respectifs, selon une structure où s'interpénètrent, comme des champs, des domaines qui furent longtemps conçus comme étant dichotomiques et irréconciliables.

C'est donc le corps, cet être poreux et médian, horizon à la fois de la chose et d'un langage poétique hautement esthésique, dont il faudra retracer l'ampleur à la lecture des œuvres pour comprendre les liens et les réversibilités insolites qu'elles révèlent entre les paysages sémantiques et l'espace référentiel, le foisonnement du sensible et celui du sens. Que ce soit par l'intermédiaire de la structure d'horizon des visions montagusiennes entées sur le territoire ou par celui de la matière et de l'énergie tellurique mobilisant la rhétorique dupinienne, c'est cet organisme, ce carrefour à la fois humain et sauvage, psychosomatique, que donnent ultimement à lire et à appréhender la poésie de l'incarnation et la nature *avec* laquelle elle s'élabore. Par cet examen que commandent les poétiques, nous serons à même d'illustrer la physique générale et les modalités singulières selon lesquelles, en l'une et l'autre, le corps distribue de part et d'autre de sa membrure des figures poétiques et des formes naturelles, la matérialité du monde et l'esprit qu'il incarne. Autrement dit, montrant qu'il est tout à la fois de l'extériorité et « [d]e l'écriture le combustible et le conducteur » (*Éca.* 32), il s'agira d'élucider les transferts qu'il génère entre l'espace poétique du sens et le sens naturel de l'espace. Ainsi, étudiant les grands axes du corpus poétique, nous pourrions constater en quoi la physique perceptive qui confère un sens au sensible est celle-là même qui, dans le poème, donne une dimension sensible au sens. Pour cette raison, on sera appelé à saisir les prémisses de l'osmose du poème et de la nature de l'intérieur de l'expérience charnelle de l'extériorité, où s'accomplit celle de la conscience et du dehors au sein de l'entrelacs du monde sensible et de la sensibilité au monde. C'est donc, de proche en proche jusqu'au poème, un mouvement centrifuge que l'on entamera en convoquant le concept de « pensée-paysage » proposé par Michel Collot. En permettant de circonscrire les qualités idiosyncrasiques du *cogito* de l'étendue, « hant[ée] » par la « structure de l'être-au-monde », et des « lieu[x] pensant[s] ¹⁵⁴ » des poèmes, elle fera apercevoir pourquoi Merleau-Ponty a appelé à « rejeter la notion de sujet, ou à définir le sujet comme champ ¹⁵⁵ », soit une expérience constituée dans son essence intime par le dehors.

¹⁵⁴ Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, op. cit., p. 67-68.

¹⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 288.

1.4 De la relation pathique du monde charnel à la « chair » du poème

L'osmose décrite par la phénoménologie de la perception ne saurait être réduite à un simple transfert sensoriel entre un percevant et un perçu susceptibles l'un et l'autre d'en être le dépositaire. N'étant pas purement biologique, le corps humain est un organisme dans les orbes duquel les données sensibles jaillissent en éveillant potentiellement des sensations, plus ou moins manifestes, qui leur confèrent une signification affective. Cette dimension lyrique de l'expérience perceptive est en quelque sorte formulée à travers l'ambiguïté du mot « sensible », qui réfère au domaine esthétique et à celui de l'émotivité. Elle assigne également une réalité tangible à l'homonymie entre le sens et les sens qui la soustrait à l'arbitraire. À la faveur de cette teneur affective du percept, c'est une véritable profondeur lyrique du monde et de la nature qui sera induite par la réversibilité de la « chair ». Ayant alors étrangement pris en charge des perceptions et des épanchements « naturels », un lyrisme dégagé du soi, l'extériorité sensible peut fournir ses « matières-émotions » à une *expression* poétique qui d'emblée ne s'appartient plus, et où le sujet s'é-meut, sort hors de lui sous le coup d'un affect venu du dehors, car elle se génère à même la profondeur présymbolique, constituant une sorte de « Palimpseste » lyrique des choses : « Les crapauds sont des états d'âme [...]. Seuls des étangs, des mélopées... [...] Une neige irréprochable récolte les sanglots, les éclats d'une telle assomption lunaire. Et la machinerie hilare du printemps s'affole, s'expatrie » (*Gra.* 50). Cette indivision affective première, antérieure même à la perception et inhérente à l'épreuve charnelle du paysage, a reçu de la part d'Erwin Straus l'appellation de « moment pathique » de la relation à l'extériorité. Il décrit celui-ci comme un instant de « compréhension symbiotique » : « Dans le sentir, le « Je » et le « monde » se déploient simultanément pour le sujet sentant ; dans le sentir, le sujet sentant s'éprouve soi-même et le monde, soi dans le monde, soi avec le monde¹⁵⁶ ». Effective dans l'expérience du désir, de la peur, ainsi que des sentiments et sensations mobilisés par des objets sensibles, la relation pathique est, à plus forte raison, instaurée par la vie onirique où le ressentir s'applique à un sentir ; les é-motions du rêveur témoignant de sa « sortie » par leur adhérence à des formes esthétiques é-mouvantes et *expressives*. On ne sera donc pas étonné de voir les rêveries éveillées des poètes participer à l'écologie charnelle du sensible et inscrire elles aussi des processus de subjectivation de la nature et d'ensauvagement de la subjectivité. La nostalgie de la vie champêtre ou antique chez Montague concourt ainsi au déploiement d'un onirisme qui, s'il n'est pas identifié à l'être même des choses, n'en est pas le contraire, et s'engendre par

¹⁵⁶ *Du sens des sens, op. cit.*, p. 565.

rapprochement avec leurs qualités sensibles. « Observe the giant machines trundle over / this craggy land, crushing old contours, / [...] / Dragon rocks dragged into the open, / dislodged from their primaeval dream.¹⁵⁷ » (*DS*. 45), affirme, avec une sensibilité presque dupinienne, le poète qui, ailleurs, se manifeste plus explicitement comme le sujet du regard onirique, même si le visible est l'expérience d'une « petite mort » comme le signifie, par son titre, le poème « A Small Death » : « Dark coastal clouds / crossing vancouver Island ; / dream cattle swaying home¹⁵⁸ » (*ME*. 54). Mais il convient dès à présent de raccorder l'envers et l'endroit de la même phénoménalité pathique que constituent les processus de désobjectivation du monde esthésique et de désobjectivation des percepts et des affects poétiques. Les dissocier a certes permis d'instaurer un dialogue entre les poésies de Montague et de Dupin ; il demeure pourtant nécessaire de les réarticuler en montrant qu'ils s'impliquent l'un l'autre réciproquement. On éclairera de telle sorte l'horizon commun qui sous-tend les styles singuliers des poètes tout en montrant le fondement naturel du fonctionnement général de la figure poétique.

Ce que met en lumière la relation pathique au monde, « où sujet et objet se confondent dans l'appréhension indistincte d'une même profondeur de présence¹⁵⁹ », c'est, à proprement parler, un *comparaître* du poète et de l'extériorité, dont l'analyse des poèmes a montré les ressources métaphoriques, indissociables des *transports* et des é-motions de la subjectivité au monde et des objets perçus du *Lebenswelt*. Le sujet et le monde y apparaissent en effet l'un par l'autre, soit que l'extériorité esthésique se trouve personnifiée, soit que l'intentionnalité perceptivoaffective se révèle soudain naturalisée. Or, comme le démontre Collot dans son étude du fonctionnement rhétorique de la métaphore, le rapport qui unit le comparant au comparé n'est ni unidirectionnel ni de l'ordre d'une simple substitution, où seuls les sèmes compatibles du comparant seraient convoqués pour exprimer une similarité entre les êtres : « Le rapprochement [...] effectué entre le terme allotope et l'isotopie contextuelle ne consiste pas à assimiler celui-là à celle-ci. L'isotopie elle-même ne sort pas intacte de cette confrontation, elle en est profondément *altérée*.¹⁶⁰ » Dans cette perspective, la naturalisation et l'anthropomorphisation dégagées au cœur du rapport charnel mis en avant chez les poètes sont plus que des images relevant d'identifications arbitraires et partielles. Si le champ allotopique du comparant est rabattu entièrement sur l'isotopie du comparé, c'est que ces processus de métaphorisation reconduisent sur le plan du langage une profonde altération ontologique impliquée par la vie perceptive. En vrai, c'est tout le dehors qui y révèle parfois sa nature lyrique et son adéquation au

¹⁵⁷ « Observe les machines géantes se traîner sur / cette terre escarpée, brisant les vieux contours, / [...] / Les rochers, dragons tirés dans l'ouvert, délogés de leur rêve primitif ».

¹⁵⁸ « Les sombres nuages côtiers / croisant l'île de Vancouver ; / rêve d'un bétail oscillant vers l'étable. »

¹⁵⁹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., 28.

¹⁶⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 233, 234.

corps, sa mesure d'homme réconfortante, alors que le percevant, et le poète, objet d'effusions d'affects et de mots motivés par les choses, est inversement susceptible de sentir son être le plus intime soumis à sa dissémination dépossédante dans l'étendue. Par son étude de la figure, Collot donne aussi à entendre que chacune de ces comparaisons sensibles réalise en elle-même son contraire comme un corrélat pouvant renverser le sens de l'expérience : « [l]e « transport » métaphorique n'est pas un mouvement à sens unique, mais un échange, une « interaction », une « interanimation des mots », grâce à laquelle le comparé est envisagé à travers le comparant et réciproquement.¹⁶¹ » La réciprocité sémantique de la figure paraît en effet avoir pour modèle celle des *configurations* charnelles où, en vertu du rapport chiasmatique, les « comparaisons » anthropomorphisantes ou naturalisantes peuvent révéler à la conscience une répercussion soudaine de « l'isotopie » ou de la nature du comparé sur l'« allotopie » ou la nature du comparant. Cette résonance achève de caractériser l'expérience concrète de l'entrelacs phénoménologique¹⁶² dont le premier temps a été décrit comme un mouvement d'identification surgissant à la conscience esthétique du poète. Elle illustre ce faisant les *échos* constitutifs de la relation pathique au monde, dont la profondeur et le réalisme lyrique sont désignés par un concept comme celui de *Stimmung*, qui réfère à la fois à une « atmosphère » spatiale et à une « tonalité affective »¹⁶³, et suppose leur incidence mutuelle. De quelque manière, il faut donc que la spatialité du poème intègre l'ouverture qui rend ces échos possibles, puisque, informées par les rapports propres à l'espace préreflexif et antéprédicatif du monde phénoménal, les figurations du verbe poétique de l'incarnation font retentir de telles réverbérations ontologiques. En font foi plusieurs poèmes de Montague qui exploitent la symbolisation réciproque du corps et de la nature. Souvent en partie implicite, comme dans les portraits de figures mythiques dont les parties du corps sont représentées par des êtres naturels (selon un procédé propre à la rhétorique picturale des *Saisons* d'Arcimboldo), elle apparaît tantôt dans toute son envergure, comme dans le poème « Message », où la désobjectivation de la nature observée dans les deux dernières strophes est éclairée par un procès antérieur et corrélatif de désobjectivation du corps et de la parole, identifiés aux êtres naturels :

With a body
heavy as earth

¹⁶¹ D'où l'évocation d'une bi-isotopie de « l'espace sémantique de l'énoncé » dédoublé par la figure. Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 233-235. Les mots cités entre guillemets sont respectivement ceux de Max Black et de I. A. Richards.

¹⁶² Elle marque également le point d'articulation de la phénoménologie et de l'acroamatique qui s'intéresse aux phénomènes d'écoute structurant l'écriture poétique. Elle fonde à cet égard la lecture acroamatique des poétiques de la « chair » proposée dans le second chapitre.

¹⁶³ D'où la difficulté que représente sa traduction : « il unit indissociablement un état d'âme à un état de choses, un spectacle extérieur à sa résonance intérieure. Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 155-156.

she begins to speak ;

her words
are dew, [...]
[...]

[...]
[...]
[...]

[...]
[...]
[...]

her secret
message, shaped
by a wandering wind
puts the eye of reason out ;
so novice, blind,

ease your hand into the
rot smelling crotch
of a hollow
tree, and find
two pebbles of quartz

protected by
a spider's web :
her sunless breasts.¹⁶⁴ (*SD*. 10)

À travers cette évocation d'une consubstantialité mythique de l'homme et de la nature, les mots acquièrent une densité aqueuse, le message de la femme est une matière « modelée » par les vents. Cette naturalisation de la discursivité est liée à une mise en veilleuse de la conscience (« l'œil de la raison ») au profit d'une relation pathique établie par l'entremise d'un rapport tangible et l'expressivité d'une « Danse » (« Dance ») érotique rituelle accomplie dans le poème précédent (*SD*. 9). C'est au cœur de la transitivité de la « chair » et de la résonance entre un corps « lourd comme la terre » et un arbre personnifié et sexué que s'accomplit donc l'ensauvagement de la conscience et de la parole du

¹⁶⁴ « Avec un corps / lourd comme la terre / elle commence à parler ; // ses mots, de la rosée [...] / [...] // [...] / [...] / [...] // [...] // son message / secret, modelé / par un vent vagabond / éteint l'œil / de la raison ; / aussi novice, orbe, // glisse ta / main dans la / fourche infecte // d'un arbre / creux, atteins / deux cailloux de quartz // protégés d'une / toile d'araignée : / ses seins obscurs. » Nous proposons de voir à la source de ce poème décrivant la divinité cosmique de la Terre, la réciprocité d'un procès d'identification charnel dont un pan est souvent dissimulé dans les autres portraits divins personnifiant la nature sur lesquels nous reviendrons.

sujet incarné. Bien sûr, le poème implique comme corrélat de cette déshumanisation¹⁶⁵ de la parole une sémiotisation du dehors. Il désigne un « message » naturel « modelé / par un vent », explicitant les comparaisons immanentes à la comparution de l'esprit et des choses se signifiant et se symbolisant au sein de la « chair du monde ». Indissociable des osmose de la phénoménalité du monde, ce « message » va, à travers l'entreprise de traduction du poète de l'incarnation, contaminer et ensauvager le régime du poème, véritable « [f]orêt seconde » (*Gra.* 54) communiquant par ses figures l'espace des résonances et des porosités charnelles, où les êtres se traduisent l'un par l'autre¹⁶⁶. Parler d'une poétique de l'incarnation équivaut dans cette mesure à parler d'une poétique de la relation.

Les mêmes réverbérations ontologiques altérantes du sujet et du dehors esthétiques sont observables chez Dupin, avec des incidences analogues sur le statut de la parole poétique. Il arrive par exemple que l'ensauvagement de la subjectivité du poète, « [p]asseur » au « corps encore inséparable des collines, de l'herbe et de la nuit » (*Gra.* 74), qui « titub[e] dans l'équivalence des règnes » (*Em.* 104) jusqu'à ce que « [l]'écume des genêts recouvre un gisant » (*Gra.* 74), fasse retentir son sourd écho : un mouvement complémentaire d'humanisation de la nature. Alors, la parole brisante et brisée, où s'immisçait « le foisonnement / d'un néant // intérieurement actif », la « folie de la mort légère » par l'« éclat de la lettre / blessée » (*Sm.* 63, 70, 62), porte la paix du « [c]hemin frugal » au fil d'une ligne discursive renouée où se dénoue un « malheur qui n'a plus de nom » (*Gra.* 34) : « Fraîcheur [...] de la parole et de l'herbe / comme un souffle la vie durant » (*Em.* 121). Comme ces derniers vers en témoignent, la communication pathique du dehors et du dedans, du sentir et du ressentir, *organisée* par la porosité du corps médian, identifie en dernier ressort le langage et les éléments autour de la qualité sensible de la fraîcheur. La parole communique une propriété du monde sensible et éclaire une transivité esthétique parce qu'elle est incarnée et entre dans le jeu des transferts de la « chair du monde ». À ce titre, la parole et les choses participent toutes deux de ce « champ d'apparence » premier dont parle Merleau-Ponty. Leur transivité est ici matériellement assurée par l'échange d'air opéré par le souffle. Celui-ci accomplit à la fois l'extériorisation

¹⁶⁵ Nous évoquons la déshumanisation de la parole dans la mesure où la conscience mise en péril dans l'épreuve charnelle est, dans la tradition classique, la faculté qui fonde l'humanité de l'homme comme être discriminant et objectivant le dehors. Elle réfère ainsi au sujet charnel comme champ, expérience de l'extériorité qui intègre dans l'essence de son être les rapports entretenus avec elle, et sous-tend une étrangeté de la parole.

¹⁶⁶ Collot montre bien dans quelle mesure Heidegger a, parmi d'autres, formulé la spatialité de la figure et du langage informés par la structure d'horizon du sensible : « La synthèse opérée par le *logos* n'est pas une structuration qui viendrait s'ajouter du dehors à une réalité amorphe ; elle s'inscrit dans le prolongement d'un *legein* originel par lequel les choses se rassemblent dans l'espace. L'*apophansis* comme énonciation surgit dans l'éclaircie du *phainomenon*, le langage se traduit de l'espace ». Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 215.

ensauvageant la parole expirée et l'intériorisation qui spiritualise l'herbe inspirée, à la « fraîcheur » olfactive. Mais au-delà de ce commerce pneumatique qui illustre l'enracinement mondain de l'élocution, ce transfert ontologique figure de manière générale la pierre d'angle du corps qui soutient l'échafaudage d'une parole *au* monde — à savoir, des mots par lesquels « j'ai conscience d'atteindre l'objet », qui sont « l'essence de l'objet et réside[nt] en lui au même titre que sa couleur et que sa forme¹⁶⁷ » —, et d'un *logos* sauvage généré à même les signes sensibles de l'extériorité.

Montague a par ailleurs permis de noter que l'écriture des *configurations* perceptives, véritables messages naturels, illustre le décloisonnement de la conscience et du texte poétiques. Ne s'appartenant plus, réhabilitant ainsi l'espace référentiel, ils vont en réalité aussi *loin* que les orbites de la subjectivité esthésique se déploient dans l'horizon du paysage. Cette intentionnalité les soumet à une altérité analogue à celle qui ensauvage le sujet de la perception. Si ces mouvements sont souvent chez Montague de l'ordre d'une résonance implicite, sous-entendue par un processus réciproque de désobjectivation du monde identifié à des états d'âme et des rêveries lyriques et mnésiques, on ne s'étonnera pas que l'« embrasure » de la poésie dupinienne la trouve plus radicalement entée sur des lointains qui la déporte : « Une forêt nous précède / et nous tient lieu de corps // et modifie les figures et dresse / la grille / d'un supplice spacieux // [...] / [...] // [...] revenir / à la pensée de son reflux compact // comme s'écrit l'effraction » (*Em.* 190). Tout l'espace de l'écriture et ses frontières paraissent ici déterminés, informés par l'espace naturel de la « chair ». Conçu comme une modification passive par l'activité d'une *matière première* autocréatrice, le travail plastique et figuratif de la création poétique est quant à lui présenté comme un prolongement des proliférations figurales du sensible dans le régime du langage. Par l'entremise d'une mort paradoxale qui exprime à l'échelle de l'œuvre, — comme tantôt le sommeil, la folie —, l'altérité foncière de la conscience du parlant, Dupin y entre en contact avec des puissances caractéristiques de sa poésie, où l'on trouvera à identifier l'énergie et les pulsions du corps avec les pulsations et les forces de la nature qui traversent la parole du poème. Ces puissances altérantes et brisantes rompent l'ipséité (« Nous courûmes / des trombes de soleil / mirent en pièces // jusqu'au fond de nous / la barque // la terre », *Em.* 191) et sont les déflagrations quasi imperceptibles ou prodigieuses sur lesquelles repose la *virtus* du poème :

Le silence qui reflue dans la parole donne à son agonie des armes et comme une fraîcheur désespérée. Le moindre mot se charge de violence, même celui que sa violence native écartait de

¹⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 217.

nous. Distincte du mouvement des lèvres grises, la parole silencieusement irradie... Trajectoire du crépuscule, météore grandissant... (*Em.* 166)

La force phénoménale du dire dupinien, sa « charge » et sa « fraîcheur » sans cesse ravivées, réside ainsi dans le ton haussé des détonations physiques jaillissantes, par lequel le verbe, météore toujours crépitant, irradiant, apparaît comme la *phusis* toujours « au premier jour¹⁶⁸ ». Or, comme l'illustre plus haut l'image de la grille représentant la frontière et l'osmose des espaces poétique et référentiel, le haussement de ton de la parole élémentaire procède de sa scission par déhiscence avec le monde phénoménal qui l'inscrit par-delà continuité et discontinuité. Ainsi, par « la pensée de son reflux compact », la forêt éclaire bel et bien le surgissement d'un message naturel, mais qu'elle soit le sujet ou l'objet de cette pensée (options que valide l'ambiguïté de la préposition « de »), son « reflux » met en valeur un retrait, un écart, qui est la condition même du « retour » et de l'écriture de l'effraction. Il y a, à proprement parler, une distance permissive grâce à laquelle la « fraîcheur » ou le « silence » a-discursifs du monde peuvent « reflue[r] dans la parole » et qui fait que le poème, par son élaboration, représente dans le champ linguistique, comme authentique profondeur du sensible, la « trajectoire du crépuscule ». Il n'y a pas coïncidence de la nature et de la parole parce que, si tel était le cas, le poète n'aurait pas à écrire le dehors. Mais aussi bien, il n'y a pas entre elles un rapport d'hétérogénéité par lequel achopperait toute possibilité d'expression. Le lien ainsi décrit se révèle donc un type de relation que modélise l'horizon, qui articule l'ici à un au-delà, l'immanence au survol. En énonçant cette relation, le poème incarné révèle sa parenté de structure avec celle qui lie le sujet percevant et le monde de la perception. Merleau-Ponty a en effet de nombreuses fois théorisé cette dernière en précisant l'écart fondant l'ouverture au sensible comme l'écriture de la « chair du monde » :

On comprend [...] pourquoi, à la fois, nous voyons les choses elles-mêmes, en leur lieu, [...] selon leur être qui est bien plus qu'un être perçu, et à la fois nous sommes éloignés d'elles de toute l'épaisseur du regard et du corps : c'est que cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est synonyme. C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; [...] c'est leur moyen de communication.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Le mot est de Lucien Herr commentant Hegel ; cité dans Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France*, op. cit., p. 356. On soulignera par ailleurs que le phénoménologue identifie la croissance organique à la création esthétique de la *phusis* : « Elle [la Nature] se donne toujours comme déjà là avant nous, et cependant comme neuve sous notre regard. »

¹⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 176. Avec des mots qui pourraient être ceux du philosophe, une notation de Dupin formule significativement cette ouverture phénoménologique, décrite comme une plongée au cœur des êtres par écart, que modélise la figure de *L'embrasure* : « Il fait corps avec la distance qui le sépare de son objet » (*Em.* 167).

Il entrevoit de même un langage qui soit une adhérence de loin avec les choses, et le redoublement de l'ouverture du percevant au monde. Fait notable, la même matérialité nécessaire au sujet pour percevoir, être l'un des perceptibles se retournant sur le sensible de toute « l'épaisseur de sa chair », semble être requise par ce langage tirant profit de la densité de la langue et de l'opacité des images pour s'énoncer comme tangibilité, audibilité, visibilité et signification *au* monde :

c'est ce qu'il cherche [le philosophe] — [...] une manière de faire parler les choses mêmes. Ce serait un langage dont il ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'unirait à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, — ce qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque mot [...], mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliquées dans leurs virements et leurs échanges. [...]

Il n'est que de le prendre lui aussi à l'état vivant ou naissant, avec toutes ses références, celles en arrière de lui, qui le relie aux choses muettes qu'il interpelle, et celles qu'il envoie devant lui et qui font le monde des choses dites ¹⁷⁰

La reliure, la doublure du monde des choses dites et de celui des choses muettes, selon cette même échancrure par laquelle le corps percevant s'applique de toute l'épaisseur de sa chair aux corps perçus, voilà ce qui *s'organise*, prend corps à travers l'*Écart* de la poésie dupinienne, motivée par « [l']injonction silencieuse [qui] glisse à la surface des eaux, brille à la cime de l'herbe et affleure le mot quotidien » (*Em.* 151). Par l'ouverture déterminant la nature de cette parole, celle-ci énonce et parle le parlant, l'a autant sinon plus que lui ne la possède. Car comme c'était le cas pour la vision, elle ouvre sur plus qu'un monde de choses dont la matérialité et le coefficient de silence la traversent par ailleurs : elle donne sur un Être dont elle fait partie au même titre que la sensibilité et la « chair ». Par la compacité de ses formes ainsi « affleur[ées] » par les choses, et qui sont comme les marges effrangées du monde, le projet poétique consiste en un désœuvrement par lequel le poète peut « écrire, désécrire, signer la vie, la bruissante obscurité de la rivière » (*Éch.* 151). On commence par le fait même d'apercevoir en quoi la chair du poème de l'incarnation est le lieu d'un entrelacs du monde et de la conscience poétique : la matérialité, le silence ou l'asémantisme de l'un n'est pas le contraire des *visions* et du sens dont l'autre est le porteur, et inversement. Ils se soutiennent dans les deux sens si bien qu'entre eux se tisse un lien de non-différence. Au centre de ce chiasme se révèle, comme dans la nature esthétique, l'écart conducteur d'un corps dont est tributaire la relation pathique du poème. Pensée advenant à une « chair », mobilisant la référentialité du monde, celui-ci manifeste en effet exemplairement l'état conjugué de l'âme et des choses. Or ceci ne pourrait être sans une dimension physique de la conscience qui la voue à l'extériorité et sur laquelle les poètes ne manquent pas

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 164-165.

d'insister. Mais tendant à apercevoir en leurs extensions dernières les implications de la « chair », la sémiotisation du dehors pouvant faire surgir un *logos* impersonnel ou circulant dans le monde¹⁷¹, ils dépeignent souvent l'esprit comme un être naturel : « Deep glens of silence / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // Creation bright / each object shines & stirs like / the dark waves the swaying / pine crests & the mind / turns again on its root / back into the secret shell / of loneliness¹⁷² » (*SD*. 21-22). L'ouverture de la conscience poétique prend ici la figure d'un coquillage, dont la spire permet des mouvements centrifuges et centripètes par lesquels communique le dedans avec le dehors. Or il y a encore là quelque chose de plus qu'une image. D'abord, elle objective en partie la structure de l'être au monde, mais elle illustre aussi, par opposition aux médiations tempérées et didactiques du phénoménologue, une épreuve concrète de l'être au sein d'un langage où le sujet s'ensauvage parce qu'il n'est pas le contraire de la vie du monde. Elle nous apprend ce qui, à Montague, s'est révélé dans la lumière de l'expérience entrelacée de la « création » naturelle et poétique, à savoir que l'esprit et, à plus forte raison, l'esprit poétique, est un repli de la nature « d'où nous avons surgi, où nos préliminaires ont été peut à peu posés jusqu'à l'instant de se nouer en une existence, et qui continue de la soutenir et de lui fournir ses matériaux.¹⁷³ » Ainsi met-elle au jour ce qui, selon Laurent Jenny, s'est imposé peu à peu à la conscience littéraire moderne à travers l'évolution des formes¹⁷⁴, à savoir que l'intériorité de la subjectivité poétique n'est pas un domaine forclos identifié à un Idéal, mais se construit plutôt par des rapports avec l'extériorité et la spatialité dont elle est pleine. Mais plutôt que d'en annoncer la « fin » comme il le fait à travers ses observations, et puisque celles-ci s'arrêtent avec le surréalisme, il serait plus conforme aux explorations de la poésie contemporaine dans montrer l'in-finité, en mettant en valeur les échos et les modulations du monde naturel qu'elle fait retentir. Ce sont ces orbes, — trajectoires ou boucles constitutives des choses dans l'intériorité¹⁷⁵ —, qui sous-tendent, délivrent, créent et modulent son mystère intime par la médiation

¹⁷¹ Il prendra, chez Montague, la forme des entités et des spectres a-perçus. Voir, par exemple, le poème « Woodtown Manor » : « Shift of wind touched grass / As though a beneficent spirit stirred. » (« La souplesse de l'herbe touchée par le vent / comme si un esprit bienveillant remuait. », *PL*. 52).

¹⁷² « Profondes combes de silence / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // Clarté de la création, chaque chose scintille et se meut comme / les sombres vagues les vacillantes / crêtes des pins et l'esprit / tourne sur sa souche / dans la coquille secrète / de solitude. »

¹⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France, op. cit.*, p. 356.

¹⁷⁴ Dans *La fin de l'intériorité*, il illustre comment les formes convoquées par l'idéologie musicale de l'expressivité symboliste pour traduire l'intériorité profonde ont mis en lumière une extériorisation irréductible de la conscience à travers la spatialisation inaugurée par le vers libre et le plan de présentation dépersonnalisé du monologue intérieur. Les modèles littéraires qu'ont été successivement l'art de la peinture pour l'esthétique moderniste, et de la photographie pour les surréalistes ont, selon lui, achevé la « conquête de l'extériorité » et de l'« espace psychique ». Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité, op. cit.*

¹⁷⁵ L'orbe est un concept opératoire qui définit une circulation, une traversée ontologique et constitutive du dehors dans le dedans en échappant à leur identité figée. Il rend ainsi compte des procès transformateurs de

du corps, mais aussi de la forme poétique, comme le figure « Conch » (« Conque »), autre poème mettant en scène un coquillage, et qui doit, pour cette raison, être lu en résonance avec le poème précédent :

if you listened to its hidden heart or lung you could hear the sea's roar. I cupped my ear against it, [...] and dreamt that I heard a distant, gentle humming, the air whistling, perhaps in that dark, secret interior. [...]

[...]

One day I [...] held it in the air. Now the sound was louder and stronger, a groan more than a whistle, as the wind poured through. On impulse, I raised the jagged orifice, the broken end to my lips, and managed to blow a low, slow note.

Then from my solitary reading I remembered what it was, a conch, a marine shell or spiral, sometimes used as a trumpet, a slughorn. Roland at Ronceveaux, Ulysses calling his men [...] I raised it again. Our cattle turned their heads slowly. Each year, as my finger reached further into the curl of the spiral, [...] my note grew stronger.¹⁷⁶ (TA. 43)

La représentation du corps naturel de l'intériorité, figuré par la spire du colimaçon dans le premier poème, paraît ici intégrer celle de la forme poétique saisie comme un espace poreux et sauvage de résonances entre le dedans et le dehors. L'instrument du musicien modélisant le support du chant poétique se révèle être un carrefour où se recoupent des phénomènes d'introjection des éléments perçus exprimés par réverbération (les sons du vent et de la mer se présentent dans cette logique comme les prémisses de l'art¹⁷⁷) et de projection d'une intériorité dont est mis en valeur le substrat et la valeur naturels. Le chiasme entre la conscience et le monde observé par l'étude du corps phénoménal peut dans cette mesure être interprété à travers le corps du poème conçu à travers le modèle instrumental comme une véritable caisse de résonance. Cet entrelacs expressif qui met en lumière une dimension pathique et charnelle de l'expression poétique laisse par ailleurs entrevoir explicitement son enracinement dans un corps médian dont la transitivité constitue l'infrastructure. La conque est

désobjectivation et de désobjectivation présents dans les poèmes. Ceci implique bien sûr que l'intériorité a aussi ses orbes constitutifs dans l'extériorité.

¹⁷⁶ « si tu écoutais son cœur ou son poumon caché tu pouvais entendre la mer rugir. Je collais mon oreille contre elle [...] et rêvais un fredonnement léger, distant, l'air sifflant peut-être dans ce sombre et secret intérieur. / [...] / Un jour [...] je la tins dans les airs. Le son était plus ample, plus fort, une plainte plus qu'un sifflement, alors que le vent affluait. Instinctivement, je soulevai l'orifice dentelé, le bout rompu à mes lèvres, et je parvins à y faire jouer en soufflant une basse, sourde sonorité. / De mes lectures solitaires je me rappelai ce que c'était, une conque, un coquillage, une spirale marine, utilisée parfois comme trompette ou clairon. Roland à Ronceveaux, Ulysse appelant ses hommes [...], je la soulevai plus haut. Notre bétail tourna lentement ses têtes [...]. Chaque année, mes doigts s'étirant plus avant dans la volute de la spirale, [...] ma note crut en force. »

¹⁷⁷ Nous reviendrons, au chapitre suivant, sur le rôle déterminant joué par une écoute acousmatique de ce type, où la source du percept auditif est en faille, aveugle, dans le processus de création des poèmes de l'incarnation. La critique acroamatique mobilisée en cette occasion permettra dans un même élan de démontrer en quoi cette écoute résout le clivage entre la parole, le verbe ou l'écriture poétique et la nature esthétique.

présentée comme un « poumon » et la teneur du souffle lyrique, déterminée par l'affermissement de la prise corporelle sur l'instrument naturel. De manière générale, ce dévoilement des rapports physiques sous-jacents à l'expression de la « subjectivité » poétique apparaît chez Montague comme le pendant de l'« amarre souterraine » (*Em.* 128) qui articule souvent plus secrètement et, donc, plus abruptement chez Dupin, l'« herbe de parole fraîchement risquée // [...] / comme rigole d'eau souilleuse / au torrent » (*D.* 336) et « la frayeur du récit / inarticulé // [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] // [...] / ce qui s'écrit sans nous / en contrebas » (*Em.* 192) : soit les dimensions naturelles du langage et de la conscience, et la sémiotique de l'extériorité esthétique. Aussi, si le fondement physique observé dans « Conque » est plus qu'une allégorie des phénomènes en jeu au sein des œuvres elles-mêmes, si la forme des poèmes advient pleinement à une « chair » qui l'informe et accomplit les transferts dont elle est la conductrice, c'est la dimension corporelle du régime linguistique et scriptural du poème qu'il faut maintenant interroger afin d'attester pleinement l'existence d'une poétique de l'incarnation. Alors on sera à même de démontrer comment ce langage esthétique réalise la concordance du monde et de la conscience, des phénomènes naturels et sémiotiques, au même titre que le corps percevant.

1.5 L'incarnation de la conscience

L'expérience perceptive est apparue chez Montague et Dupin s'étayer sur un corps affectif et lyrique témoignant de l'enjambement mutuel et présymbolique des régimes de la sensorialité et de la sensation. En dépit de cette adiscursivité, il n'en fallait pas davantage pour rendre compte d'un point d'insertion du sens et du langage dans le domaine du sensible, où « la sagesse se forme, / Simple sueur sur la peau, comme l'eau sur le palais, claire, fraîche¹⁷⁸ » (*PL.* 23). À plus forte raison est-on en droit de s'attendre à ce que l'écriture de la « chair » permette d'envisager des liens plus catégoriques entre la parole, le poème et les modalités du corps esthétique. Si les poètes trouvent en effet en ces dernières les ressources intarissables de leurs productions, c'est qu'ils pressentent ni plus ni moins qu'elles s'avèrent le terreau propice au surgissement des prémisses du langage. On comprendra alors que, dans sa quête incessante du sens primordial des territoires, Montague puisse avoir pour horizon de sa propre poétique un corps sémiotique immémorial :

¹⁷⁸ « wisdom form, Simple as sweat on skin, / As water on the palate, cooling, thin. » Ce passage du sensoriel au sens est motivé, comme c'est souvent le cas chez Montague, par une immersion dans un environnement fortement culturalisé, comme c'est la cas ici pour Saint-Pierre de Rome.

Beginnings of a langage,
 first sign to escape from darkness,
 scrawl on a cave wall :

the hunters do not move,
 so close [...] their bodies
 are the five fingers of the hand

which draws, [...]

the living image being drawn ;

[...]

[...]

[...]

[...]

the circle shaped like a sound.¹⁷⁹ » (« Beginnings », *CL.* 61).

Véritable médiation entre les champs de la référentialité et de la représentation, cette écriture du corps comme sens originaire du territoire apparaît, dans sa genèse, reposer sur les mêmes dimensions figuratives et phonétiques du discours poétique dont Montague tire parti pour communiquer le sens vécu de l'extériorité. C'est en vertu d'une même « anamorphose des corps¹⁸⁰ » esthétiques et de l'exploitation de la matérialité du langage que Dupin parvient, par un similaire creusement de la langue à « [e]xtraire le corps / de sa gangue de terre / brûlée, de terre / écrite » (*D.* 321) pour « [n]aître. N'être que silex. Scintillement du tranchant de la lettre. Éclat de l'être. À la surface humide des labours. » (*As.* 399). La création des formes poétiques paraît donc receler — selon l'exhumation « des parfums qui la décomposent » (*As.* 383) ou, « au-delà » d'elle, du « script d'un papillon, / compris seulement par l'autre, / alors que des doigts souples tracent / un message silencieux venu du tangible¹⁸¹ » (« Silences », *SL.* 29) —, une mise à nu du corps transitif du poète, qui communique une extériorité pathique à l'espace de l'œuvre. Ainsi, selon cette double négativité du sujet et de l'objet d'où s'élève « l'Être vertical » de la « chair », la conscience dupinienne s'enfonce, s'obscurcit dans la physique du corps et des mots pour exhumer le vaste espace du dehors :

¹⁷⁹ « Les balbutiements d'un langage, / premier signe échappé de l'obscurité, / gribouillis d'une caverne : // les chasseurs ne bougent pas, / leurs corps blottis / comme les cinq doigts de la main // qui trace, [...] / l'image vivante qui se dessine ; / [...] // [...] / [...] / [...] // le cercle formé comme un son. »

¹⁸⁰ Jean-Claude Matthieu, « La langue, écorchée, vive », *Europe : Jacques Dupin, loc. cit.*, p. 75.

¹⁸¹ « beyond » ; « some butterfly script, / fathomed only by the other, / as supple fingers draw / a silent message from the tangible. »

Sans le soleil, en contrebas

ce qui s'écrit c'est un corps
dont le soubresaut, dont le souffle
dont les crocs incestueux...

un corps où se creuse la route

de quelle plume trempée
dans les menstrues de quelle monstre
à travers quelle grille
caniculaire

un corps qui s'éboule, éclate
et s'agrège autour de sa crampe

à nouveau, et se dresse

faille du ciel effervescent (*Em.* 193)

Cette présence d'une « chair du monde » érotisée *inscrite* comme horizon du langage poétique mérite d'être plus amplement examinée dans son interaction avec la parole affective du poème.

1.5.1 La double nature du pulsionnel

De prime abord, la transitivité d'un monde pathique présymbolique et de la sensibilité poétique qui s'exprime à travers la plasticité du langage s'étaye, les poèmes le révèlent, sur la nature psychosomatique du corps et des mots telle qu'a pu la mettre en lumière l'analyse freudienne de la pulsion. « [L]e même mot brille, et nous chasse, et rallie / la semence, l'excès de force, le désir... » (*Con.* 36), dit Dupin, non sans rappeler la découverte majeure de *Métapsychologie* :

en nous plaçant d'un point de vue biologique, [...] le concept de « pulsion » nous apparaît comme un concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychisme en conséquence de sa liaison au corporel.¹⁸²

¹⁸² Sigmund Freud, « Pulsions et destin des pulsions », dans *Métapsychologie*, coll. « folio-essais », Paris, Gallimard, 1968, [1943] p. 17-18.

Les pulsions, localisées autour des parties du corps, *chargent* le langage en mobilisant des représentations de mots associées qui échappent à la maîtrise. Entée sur ces « poussées » du corps, « inhumaines » en ce qu'elles sont soustraites à l'emprise du sujet passif devant leurs principes moteurs et leurs finalités, la parole de la pulsion surgit comme celle d'un autre, de l'autre qu'est le corps ; elle fait irruption, éruption d'un ailleurs : « Mes pulsions de vivants ne sont / que pulsées d'air machinique // geste d'hébétude / infinie /// avec d'insoupçonnables gisements / d'images — que je hais de jaillir / d'ailleurs / [...] / [...] // imagination torrentielle » (*Gré.* 265). Elle voue le sujet de la parole poétique à l'extériorité même qu'est son corps qui l'emporte et ne se possède plus. Le sentiment dysphorique dont elle se révèle la source parachève d'ailleurs son identification avec le dehors, dont Freud a montré qu'il se constituait chez l'enfant à partir de sentiments de déplaisir¹⁸³. Mais le rapport à l'extériorité inhérent à toute parole pulsionnelle recoupe plus spécifiquement, chez Dupin, une « sortie » hors du champ du symbolique dont sa poésie « plus criminelle que la nuit » vise « l'impossible traversée » (*Éch.* 136, 134), l'« issue dérobée » ou l'« apparence de soupirail » seule, en ce que sa force transgressive même et l'atterrement qu'elle mobilise¹⁸⁴ révèlent l'efficiace de la Loi. Aussi convient-il de mettre en lumière un instant les enjeux pulsionnels complexes sous-tendant cette parole qui, « sous la doublure / de l'inceste, le cri // parmi l'herbe » (*Con.* 47) « de la folie [qui n']abrite plus » (*Gra.* 54), cherche à accéder à l'origine du sens comme à son dehors irréductible et le lieu de son délitement, dans une quête paradoxalement discursive du « mot / de la fin [menée par un] désir // sauvage d'ubiquité » (*Con.* 47) qui s'énonce par-delà le principe de plaisir.

Suivant l'extrait de *Grésil* cité ci-haut, on aura noté qu'en leur jaillissement même, qui communique la fascination généralisée d'une poésie minérale pour le « fond », d'où « la langue mère se métamorphose et s'élève » (*M.* 26), les « gisements d'images » exhalent les relents d'une « haine de la poésie » avec laquelle Bataille se pâma aussi à exalter le bas, le « bouge sacrificiel » (*Éch.* 127), l'« âme » mangée aux mouches / [...] du fond / du goitre / des dieux / morts » (*Sm.* 53), aussi bien qu'au « Singe [...] cul couleur lilas¹⁸⁵ » (*Sm.* 64). On remarquera dans cette perspective ce que la

¹⁸³ *Ibid.*, p. 36-37. « À cette époque [de l'état narcissique], le moi-sujet coïncide avec ce qui est plaisant, le monde extérieur avec ce qui est indifférent », puis « par suite des expériences que connaissent les pulsions de conservations du moi », « [i]l prend en lui, dans la mesure où ils sont sources de plaisir, les objets qui se présentent, il les introjecte [...] et [...] expulse [...] ce qui, à l'intérieur de lui-même provoque du déplaisir. »

¹⁸⁴ « La poésie, l'infini du rire et du souffle, [...] l'instant et le point de sa destruction — et dans le même élan, l'atteindre en lui manquant, en défaillant » ; « ne tirer d'elle que le plus obscur de la force, le plus sale de l'agonie. » (*Éca.* 44, 48.) Le titre « Écart » fait par ailleurs entendre sa connotation transgressive.

¹⁸⁵ « Singe au cul couleur lilas / je ruisselle de toi — du rocher », poursuit Dupin, identifiant (en partie) l'écroulement minéral, omniprésent dans son œuvre, aux fèces ou, au moins, la minéralité à l'analité.

poétique dupinienne de la rupture¹⁸⁶, constituée de « brisants », de « Moraines », de « Fragmes¹⁸⁷ », de nacelle[s], d'« éboulement », où « le paysage est essentiellement présenté par ses fractures et ses débris [...] des éclats témoignant d'une énergie communicative¹⁸⁸ » et violente, doit, en guise de « cassure de fond », à l'expression d'une pulsion anale actualisée sur son versant sadomasochiste¹⁸⁹. En témoigne notamment ce passage de *Dehors* où l'agressivité — reçue et prodiguée lors de la phase anale, dont le destin se joue dans le rapport à l'autorité autour de la question de la maîtrise du corps et du sphincter — est explicitement liée au caractère profanateur de l'écriture :

Qui la casse — quand je contourne l'ombre
d'une coque — ou telle interdiction de mots
qu'il serait aisé de franchir,

qui casse, ou

comble, [...]

l'interdiction dont je joue

et la résorbe justement dans le mot

interdit

largesses

rétenion

[...]

on massacre sur toute la peau

[...]

[...] et le pilier

croule

largesses

rétenion

écriture expatriée de son cachot (*D.* 342)

¹⁸⁶ « Commencer comme on déchire un drap [...] L'acte d'écrire comme rupture, et engagement cruel de l'esprit, et du corps, dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements. [...] Tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé, en quelque façon pour être détruit, — et nous détruire. » (*Em.* 165).

¹⁸⁷ « C'est le féminin de « fragments » », dira-t-il lors d'une lecture.

¹⁸⁸ Valéry Hugotte, « À l'écoute de l'intensité », postface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, *op. cit.* p. 416.

¹⁸⁹ « Je pense que je peux atteindre quelque chose à partir d'un mouvement d'agression [...]. Ça ne passe pas chez moi la fluidité [...]. Je fonctionne plutôt à partir d'actes de rupture et d'agressions répétées, qui sont des prises de contact sans durée réelle. Daniel Delas, « Dix questions à Jacques Dupin », *Le Français aujourd'hui*, n° 62 (juin 1983) ; cité dans Jean-Claude Mathieu, « La langue, écorchée, vive », *loc. cit.*, p. 80.

À considérer maintenant ce qu'un tel interdit, manifesté par l'angoisse, le châtement, l'atterrement pesants comme une « ombre » sur l'écriture, révèle d'une jouissance¹⁹⁰ qui va contre la Loi (le langage comme représentant de la fonction paternelle et de l'interdit de l'inceste symbolique), on retracera au fondement du « Livre dilacéré, dépouille ouverte » de l'« écriture déchiquetée » (*As.* 371, 396), deux poussées attentatoires, intriquées et contradictoires, actualisant sous le signe de l'infamie, du désordre, de la folie, du délitement du corps et de la langue, les noces d'éros et de thanatos¹⁹¹. Il en va ici d'une « interdiction de mots » surmoïque dont les sanctions physiques incessamment infligées impliquent l'itération d'un geste profanateur par où « le désir // trace une ligne souveraine, lève / immaturément ce qu'il est interdit d'écrire » (*D.* 343). L'implication de ces forces inscrit le verbe par-delà les pulsions de vie et de mort. L'analité pulsionnelle y participe en effet à la fois de l'atteinte portée, par la souillure et la destruction, à la Loi, observée dans le désir de « casser ça, dévorer l'excrément des dieux, [pour] caresser, écrire, ce qu'il reste de chair, [...] de débris » ; et de l'expiation de cet « [é]cart » que le poète ne cesse de faire retentir avec la « bouche infectée des victimes » (*Éch.* 149, 127). Cette économie de forces brisantes mises en jeu par l'interdit et la transgression éclaire l'ambiguïté caractéristique de l'énergétique dupinienne. Au plus près des pulsions du corps, le sujet puise par son défi à la Loi « un surcroît de force » « extravaguant la page, pulvérisant le cercle de pierre », mouvement auquel il doit de subir du même coup « l'aggravation du silence » et « de toucher l'extrême fond de la faiblesse » (*Éca.* 32), sans qu'il soit possible d'attribuer de primauté à ces décharges actualisées mutuellement. Ainsi en va-t-il d'une jouissance qui, comme Freud l'a montré, s'accomplit par-delà le principe de plaisir et se donne ici à interpréter, dans une formule condensée, comme désir du châtement. D'une part donc, la parole qui participe d'un tel complexe pulsionnel revêt une dimension mortifère, en raison de

¹⁹⁰ L'analyse freudienne des symptômes de contrainte montre l'articulation de la jouissance et du châtement qui les structure, et, précisément, ce que le « ça » trouve à accomplir *virtuellement* d'une jouissance interdite par la seule entremise des contraintes du « surmoi ». On se référera à cet effet à *L'homme aux rats*, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, Puf, 1974 [1909], 286 p. Ce lien entre la satisfaction libidinale et le châtement qui l'entrave structure l'écriture dupinienne et, très explicitement, le dernier poème des *Chansons troglodytes*, traversées par le thème de l'enfance. La portée rétrospective et régressive de ce recueil « écri[t] bas », « absorbant les rats » « qui rongent le livre », « le débordement des signes / par les fissures et la peur // et les rudiments encrassés / du livre que je n'écris pas », met expressément en lumière cette grammaire freudienne de la contrainte en faisant allusion à une instance psychique qui au cœur de sa description : « ça sent le foudre du martyr / ça sent le planétarium // ça sent la malignité des glaires / ça sent le dièse et le bémol / ça sent la pute et le fiel /// ça sent le ranci de la mort » (*CT.* 43, 65, 66, 67, 86).

¹⁹¹ On se rappelle l'enchevêtrement des pulsions de vie et de mort théorisé par Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* et *Le malaise dans la culture*. La tendance fondamentale de l'organisme à la déliaison par un retour à l'origine ou à l'état anorganique, tendance exprimée par la destruction et l'agressivité notamment, lui apparaît liée à des poussées de vie visant à l'en détourner. Voir, par exemple, *Le malaise dans la culture*, dans *Œuvres complètes : Vol. XVIII (1926-1930)*, Paris, Puf, 2002 [1930], p. 304-305. Étant du côté de la pulsion, du sujet, du symbolique, le sujet de la parole dupinienne ne cesse, pour ainsi dire, de pâtir d'un « impossible retour » vers l'objet présymbolique et son propre anéantissement, révélant un désir coupable de l'origine par le biais des foudres d'une Loi qui, tout ensemble, la signifie et la structure comme perte.

sa tentative (néanmoins toujours avortée¹⁹²) de retourner à l'impossible scène de l'objet qui précède le *logos* et la constitution du sujet : « Écrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs : écroulés, dénudés, aspirés par le gouffre. Écrire *sans les mots*, comme si je naissais. » (*As.* 367). D'autre part, elle s'inscrit du côté du vivant, par l'aporie même en quoi écrire « à la condition d'être mort » (*Éch.* 146) consiste, mais en fonction de l'efficiencia d'une Loi qui tourmente et *condamne* le sujet au seuil de son anéantissement, comme le suggère ce poème des « Fruits de la passion », où le fils du Tout-Puissant, contraint au « simulacre d'un crime », n'en finit de survivre dans une fange et des langues suppliciantes, qui consomment sans l'anéantir, le nom du père :

quoi qu'il arrive je ne suis
 dans l'odeur du fumier de chèvres
 qu'un survivant qu'assourdissent
 la secousse et le blasphème
 avant la montée de la nuit

ou le simulacre d'un crime
 qui n'en finit de bêler
 qui n'en finit de mêler
 la résine de mon nom
 aux langues de feu du piment (*Ct.* 81)

Travaillant l'écriture dans l'édifice du symbolique dont elle ébrèche les fondements, la pulsion fait éprouver par l'appel du châtement ce qui tient de la Loi qui la structure et qui détourne « du souffle de l'impossible retour ». Mais elle trouve paradoxalement par les prémisses de la peine, *L'embrasure*, un moyen d'aller, « traversant le mur » (*Éch.* 127) — sans le forer, à l'éliminer —, à cet interdit. La parole poétique peut ainsi « trouver la colonne d'air, l'engouffrement du dehors » (*Éch.* 147) sur l'ajour duquel elle s'érige et se construit comme un « étrange torrent / dans la gorge » (*Gré.* 290), damnant et condamnant l'écriture à « l'éclat, la brisure d'un échec constellant » (*Éca.* 33) et, le poète prométhéen, à l'« expérience sans mesure, excédante, inexpiable » (*Em.* 153), d'une perpétuelle *mourance*. Voilà en quoi, évoquant l'énergie ici à l'œuvre, Jean-Christophe Bailly a pu parler à propos

¹⁹² On verra au troisième chapitre ce qui, de cet échec, se résume à un succès, à la faveur d'un redoublement ou d'un retournement de l'excès sur lui-même, qui fait que le sujet atteint le lieu de la perte, le point où il défaille précisément en le manquant. Ce motif connu du mysticisme de Bataille (« Vivre l'excès, c'est paradoxalement désirer jusqu'au renoncement. Renoncement qui n'est évidemment pas purification, dépouillement ascèse, mais suprême *insouciance*. » Voir Alain Arnaud et Gisèle Excoffon-Large, *Bataille*, coll. « écrivains de toujours », Paris, Seuil, p. 72) où l'excès même s'excède sera énoncé, chez Dupin, en des termes parfois très proches de ceux de son ami. Pour notre part, nous expliciterons le renversement sous-jacent au « mourir de ne pas mourir » (Georges Bataille, *Le coupable*, dans *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Gallimard, 1973, p. 248.) en le rapportant à la tension dont est porteur le schème de l'échancrure qui informe la poésie dupinienne, et dont nous rendrons compte en faisant appel au concept deleuzien de « synthèse disjonctive ».

de Dupin d'une « contrainte » de la « fragmentation ¹⁹³ ». Inhérente à une écriture pulsionnelle étayée sur l'intrication du surmoi et du ça et enjambant le langage et le continent noir, présymbolique du corps, elle structure l'œuvre comme « une maison ouverte, inaccessible, / Que le feu construit et maintient. » (*Gra.* 87). Mais ce n'est pas le drame familial, dont on pourrait retracer des enjeux, qui nous intéresse tant ici que le drame naturel que cette parole *externe*, ajourant « la nervure du mot » (*Éca.* 21), éclaire, à la fois en raison de la parenté de structure de l'espace psychique et de l'horizon esthétique, et de la transitivité d'un corps qui est « Terre immense, ouverte » : le mesurant du monde parce que lui-même « n'a pas de mesure. » (*Éca.* 32).

1.5.2 De la pulsion à la pulsation

Présentant la structure d'horizon comme un concept médiateur entre la phénoménologie et la psychanalyse, Collot démontre que toute expérience perceptive implique une latence irréductible de la conscience qui, étant conscience de quelque chose, « n'est jamais entièrement consciente de soi » ou pleinement consciente du monde (ce que figure dans le visible, l'impossibilité qu'a le sujet de voir son dos et l'au-delà de l'horizon) alors même que du caractère spontané de la perception découle une irréflexion de la visée projective. Le découpage subséquent du dehors en zones de clartés et de latences, de visibles et d'invisibles, de « surdité » et d'« absurdités » (*Éch.* 124) retentissantes, bref, en plages entrelaçant les présentations et les apprésentations, concourt à une psychologisation des apparences¹⁹⁴ qui n'est possible que parce que l'espace de la conscience est en quelque sorte conforme à l'extériorité. Complétant cette analogie de structure, Collot relève inversement à la lecture de Freud et de ses commentateurs que ce qui tombe sous le refoulement, ce sont précisément des représentations de choses, et non pas de mots, actualisant des investissements d'objets : des résidus fragmentaires de « perceptions anciennes [...], liées notamment aux premières « expériences de satisfaction » ou aux

¹⁹³ Jean-Christophe Bailly, préface de *Le corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁴ Dans son chapitre « Surréalisme et espace psychique », Laurent Jenny développe à cet égard l'idée que l'écriture des hasards objectifs s'apparente à un processus photographique à deux temps qui repose sur la *captation* d'apparences psychologisées dans le monde, suivie d'une *révélation* par l'écriture de cette surréalité. Ceci est, à l'intérieur de son cheminement, décrit comme le dernier mouvement de la mise en procès de l'intériorité conduite à l'époque moderne. *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 117-155. Or son titre, encore une fois, nous paraît abusif et manquer l'idée, sous-tendue par la phénoménologie, la psychanalyse, et l'acroamatique, d'une « intériorité » du monde qui le constitue comme profond, espace de résonance. La chose peut se concevoir simplement : s'il y a identité du dedans et du dehors tel que l'implique la fin de l'intériorité, par exemple, on se trouve confronté à la néantisation de l'un et de l'autre terme, puisque en perdre un, c'est perdre la possibilité d'entrer dans l'autre, ce que tous deux impliquent en tant que spatialité et univers. C'est pourquoi il s'avère cohérent de les envisager dans leur in-finité et comme des orbes.

traumatismes archaïques et destinées à faire retour de manière quasi hallucinatoire dans le désir, le symptôme, ou le rêve¹⁹⁵ » sous un aspect composite, modulé par les lois du processus primaire. C'est cette matière esthétique latente qui constitue l'ombilic invisible organisant le rêve « selon le primat du visuel [ou du sensible, qui] caractérise l'ensemble d[e ce] processus. » Ainsi, comme l'horizon indéterminé ordonnance tout le visible, un flux de perceptions refoulées, soustraites au sens et qui précèdent la maîtrise du langage, détermine la nature figurale de l'espace intérieur et régit la transposition des pensées en images dans la vie onirique.

On voit maintenant dans quelle mesure l'écriture de la pulsion, référant aux représentations psychiques liées aux diverses parties du corps, se révèle par l'entremise de la structure d'horizon, une écriture des pulsations naturelles chez les poètes de l'incarnation. Par-delà la *phusis* et la *poiesis*, les pulsations s'y laissent saisir comme des détonations, des déflagrations ou des rythmiques ondulatoires, brusques ou sourdes, où s'allient les mouvements, les pressions, les influences des êtres naturels ou des forces élémentaires esthétiques aux poussées et aux accès psychosomatiques des pulsions. Ce sont des flux perçus à différentes échelles et qui ont un effet notable sur la fluidité de la langue et toutes les modalités formelles du poème. Les objets *fictifs* investis par les représentations psychiques de la pulsion apparaissent dans cette mesure comme constitutifs d'une énergie naturelle à la source du poème. En témoigne, chez Dupin, le singulier *passage au dehors* du complexe pulsionnel aperçu au cœur du « désœuvrement » à l'œuvre dans sa poésie. Là où le dés-écrire repose sur la double articulation des *poussées* transgressives et mortifères pour retrouver l'objet d'avant le langage, devenu corps néantisant dans la nuit de la lettre morte : « que [...] / d'angoisse dans le désir // d'infamie dans l'eau qui bouge // j'écris chute naissance irritée / la feuille blanche se grise » (*Éca.* 71), et des éclats fragmentés de cet échec déflagrant, où la peine, même commuée en œuvre de mots et de silence, aggrave des forces naturelles antagonistes et pulvérisantes :

Tout entière l'existence se bouche, s'enfonce, s'enterre ou plutôt se terre. Car si je me convertis ainsi au souterrain, c'est encore pour m'y réfugier, pour y fuir la double catastrophe extérieure de l'espace : écroulement des choses et assaut sadique de l'Histoire. [...] L'univers souterrain figure ainsi pour nous le site conjugué de l'abolition, de l'abri recherché contre l'abolition, et d'une possible renaissance.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 117.

¹⁹⁶ Jean-Pierre Richard, « Jacques Dupin », *Onze études sur la poésie moderne*, coll. « Essais », Paris, Seuil, 1964, p. 348-349.

D'une abolition l'autre. On retrouve bien là la double défection de soi dont nous avons parlé. Elle s'entrevoit d'abord dans le retour vers la terre matricielle qui, ouvrant un lieu de renaissance qui en passe par la disparition, recoupe un désir pulsionnel d'arrachement à la Loi symbolique, dont le surgissement du sujet est fonction par sa séparation d'avec l'objet. Le regain vital et l'atterrement associés à la perspective d'un tel désir de fusion éclairent à cet égard l'ambivalence constitutive d'une pulsion mortifère¹⁹⁷. Mais cette défection s'appréhende en même temps à travers la menace qu'induit le commerce d'agressivité établi entre le représentant (jadis psychique) de l'autorité et le sujet, et qui réalise virtuellement un désir fautif à partir d'un châtement (le désir de la peine équivalant à la faute d'un désir accompli). Elle est annoncée par ces dangers et ces foudres du destin, évoqués par la « catastrophe extérieure de l'espace : [l']écroulement des choses et [l']assaut sadique de l'Histoire », dont Freud a montré, d'abord en constatant les effets traumatiques de la Première Guerre, qu'ils étaient susceptibles de prendre le relais de l'autorité parentale et du surmoi chez le sujet torturé par la culpabilité¹⁹⁸.

Mais où l'on voudrait voir une simple version externe des instances freudiennes plaquées sur une extériorité conçue comme la simple scène du théâtre psychique, les poètes, et Dupin en premier lieu, invitent à la reconnaissance d'un versant sauvage, naturel, esthésique de l'écriture de la pulsion : « Mes pulsions de vivant ne sont / que pulsées d'air machinique » (*Gré.* 265). Dans la mesure où ses représentations psychiques enjambent un corps dont la transitivité introjecte et projette des poussées, des secousses, des ébranlements, des rythmes phénoménaux qui parcourent la « chair du monde », l'écriture de la pulsion doit être subordonnée à un autre concept apte à rendre compte de l'indivision d'un corps communiquant (et se communiquant à) tous ses horizons. Parce qu'elle réintroduit de telle sorte la relation pathique au cœur de l'expérience pulsionnelle, l'écriture de la pulsation, terme que nous suggérons, n'aura pas parmi ses moindres avantages, celui de ressaisir pleinement la pulsion comme un être naturel, et non simplement comme le produit d'une perte de l'objet qui aurait toujours déjà et d'emblée fait manquer le monde au profit de son symbole¹⁹⁹. Elle permettra à ce titre de concevoir l'opacité des figures symboliques elles-mêmes comme la voie royale d'accès aux pulsations du monde retentissant dans les orbes du corps pulsionnel mobilisé par des objets, au même titre que

¹⁹⁷ On pourra voir par ailleurs dans ce retour à la terre en tant que lieu de l'hostilité, ce désir d'un retour à l'état anorganique et à la déliaison dont nous avons parlé en évoquant la pulsion de mort.

¹⁹⁸ Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, dans *Œuvres complètes : Vol. XVIII (1926-1930)*, *op. cit.*, p. 314.

¹⁹⁹ Contre toute conception dualiste, l'écart du poème et des corps dupiniens peut s'inscrire ainsi du côté de la nature. Ressaisi, en tant qu'écriture de la pulsation détonante, comme l'une de ses déhiscences, il s'offre comme la *mesure exacte* de l'ensauvagement de la parole poétique.

l'épaisseur de la « chair » s'est révélée l'ouverture par laquelle la perception et le sujet s'immiscent au cœur des choses. Ce faisant, cette écriture sera à même de rendre compte, non seulement de l'incarnation, mais de l'enracinement mondain des flux du souffle et de la parole qu'explore et donne à entendre tout un pan de la poésie contemporaine. Par le fait même, plus que sur un simple rapport d'analogies extérieures, cet enracinement se révélera fondé sur une réelle osmose déterminant toutes les analogies²⁰⁰. Voilà dans quelle mesure Jean-Pierre Richard a pu, chez Dupin, discerner à travers les éboulements, les détonations et les fulgurances élémentaires, un « geste de destruction [qui] passe [...] à travers les substances les plus dures, les plus pures : ainsi feux, roches, ciels, vents ou nuits.²⁰¹ » En vertu de la sensibilité pathique au sein de laquelle elles s'inscrivent, les détonations naturelles les plus graves et les plus sourdes se communiquent à même les *poussées* du corps et du langage, dont l'armature s'ébranle, tremble et révèle son *jeu* sous l'activité sismique des pulsations : « Ruptures syntaxiques, jeux des signifiants et surtout disposition typographique concourent à ouvrir le poème et à ruiner toute ordonnance contraignante par la confrontation du langage avec son *dehors*.²⁰² » L'« ordonnance contraignante » dont fait mention Hugotte concerne bien sûr ici la convenance syntaxique et formelle du poème de laquelle Dupin ne répond plus. Elle ne doit pas cependant nous faire perdre de vue ce que l'allégeance de la parole à l'extériorité a, dans notre analyse, pu dévoiler d'une contrainte pesant autant sur la forme que sur la conscience poétique. Le complexe des pulsations ajouré autour de l'analité aura permis de constater ce qui se souffre, à travers l'œuvre, et en traversant le lien pathique à l'œuvre, d'un commerce d'agressivité déchargée et subite auquel le poète est voué dans le monde, « appell[ant] l'éboulement/ [...] / Et la dislocation du livre / [...] // [...] pour que le sang qui manque à ton supplice, / Lutte avec les arômes, les genêts, le torrent / [...] // [...] // [...] pour altérer quelque chose de pur, / [...] / [...] / [...] // [...] enfouir mon or, pour fermer les yeux. » (*Gra*. 59). Lutter de la sorte avec les éléments, « les genêts, le torrent », cela suppose, bien qu'elles puissent être infimes, le fait de se frotter à des forces opposées, dont la pression pulsationnelle subsume les enjeux d'une pulsion anale décrite plus haut, laquelle se satisfait de la sorte, de manière encore plus évidente, par-delà la volonté du sujet. L'autosatisfaction de la pulsion est, à cet égard, une

²⁰⁰ Nous approchons ainsi une vérité qui paraît évidente dans sa généralité bien que les poètes modernes ne cessent d'en explorer les singularités : elle stipule que si la parole et la nature, la conscience et le monde, le corps et la matière, les pulsions et les pulsations peuvent se figurer l'un l'autre, c'est qu'il y a un commerce substantiel entre les deux, et qu'on doit être en mesure de le dégager depuis chacun de ces termes ou de ces pôles.

²⁰¹ Jean-Pierre Richard, Postface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 410.

²⁰² Valéry Hugotte, « À l'écoute de l'intensité », postface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 413. Du fait de cette dépendance du poème à son « extériorité », les jeux paronymiques et associatifs des chaînes signifiantes mises en lumière par la psychanalyse devront être reterritorialisés pour être « compris » dans le contexte de l'expérience paysagère avec l'aide du concept de pulsation. Nous analyserons plus spécifiquement, au second chapitre, les rapports entre la force détonante et informante de la « plastique » pulsative et la plasticité du langage poétique.

caractéristique majeure qui semble devoir favoriser généralement sa prise en charge par les pulsations de la nature. Or au-delà de cette identification topologique formelle, il faut prendre le poète au mot lorsqu'il stipule, reprenant le titre du poème précédant, que « la soif de massacrer, l'illusion de détruire réintègrent le paysage » (*Éca.* 44). À travers son désir et sa soif, il désigne une contrainte naturelle, l'ensauvagement radical d'une pulsion plus essentiellement liée à ses objets et, écrivant au plus près du corps charnel, la subordination de la subjectivité poétique au dehors.

Bien que le procès en soit généralement plus implicite, c'est une même naturalisation de la parole poétique que Montague appelle à reconnaître à travers une écriture pulsionnelle qui repose plus manifestement sur les régimes visuel ou oral de la pulsion. En témoigne l'ambivalence d'une muse cosmique matricielle affabulée dans l'horizon, qui est tantôt dévoratrice, tantôt source d'un chant poétique éveillant le territoire naturel et mythique du clan²⁰³. On signalera en outre que ces modalités pulsionnelles sont conformes à une meilleure intégration du symbolique. Contre le désir d'une impossible transgression de la Loi, dont témoignent les crimes et châtements d'une analité pulsionnelle, mais que fait aussi miroiter l'éveil et la mobilisation simultanés des fantasmes schizoparanoïdes d'agression les plus archaïques, précédant la constitution du moi et de l'objet, morcelés en objets et en pulsions partiels, la mise à distance d'une mère unifiée (opposée aux *Mères* éclatées de Dupin) et identifiée, comme nous le verrons, à travers cet horizon qui surgit dans l'enfance avec l'écart, l'intégration et la disparition de l'objet, témoigne d'une écriture de la médiation transitionnelle qui substitue la chose par son symbole. La perte y est réparée par la vision hallucinatoire d'un monde et d'attributs relatifs au règne culturel ou à l'être de la déesse cosmique, et par les voies de l'écoute et de la modulation phonatoire des musiques du clan et de celles de la Terre mère qui en est le giron. Cette

²⁰³ Rendant compte de cette dualité, la fonction réparatrice d'une poésie œuvrant à rassembler les éclats de l'héritage historique et mythique de la tribu sur le territoire défiguré de la muse cosmique, peut être interprétée, à partir de la psychanalyse de Mélanie Klein, comme la tentative de racheter la violence d'une oralité agressive et fantasmagorique subite et commise envers l'objet ambivalent de la phase schizoparanoïde. On se reportera pour s'en convaincre à la section « Écriture et réparation », qui porte sur le cas de Supervielle, dans Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 129-159. Notons toutefois que c'est à des fins didactiques que nous discriminons ici des régimes pulsionnels dont les poussées sont intriquées dans la vie psychosomatique. On se référera pour s'en convaincre à la définition célèbre qu'en donne Lacan en la décrivant comme un montage surréaliste dans « Démontage de la pulsion », *Le Séminaire : Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 [1964], p. 154. « Le montage de la pulsion est un montage qui, d'abord, se présente comme n'ayant ni queue ni tête — au sens où l'on parle de montage dans un collage surréaliste. [...] je crois que l'image qui nous vient montrerait la marche d'une dynamo branchée sur la prise du gaz, une plume de paon en sort, et vient chatouiller le ventre d'une jolie femme [...] pour la beauté de la chose. [...] on peut inverser un pareil mécanisme. Ça ne veut pas dire qu'on retourne la dynamo — on déroule ses fils, c'est eux qui deviennent la plume du paon, la prise du gaz passe dans la bouche de la dame, et un croupion sort au milieu. » Aussi, comme le corps et le monde sont des lieux où s'allient des faisceaux perceptifs dont nous étudierons la transversalité, ils accomplissent nécessairement dans le poème l'enjambement des régimes pulsionnels et de diverses pulsations.

dimension réparatrice s'incarne dans une organisation discursive, syntaxique et phonétique généralement plus claire, articulée et fluide que celle de Dupin (de ses vers très certainement), travaillée en profondeur (mais jusque dans la narrativité d'une prose que les images détonantes, les renversements d'une architectonique vertigineuse excèdent, tissent et abîment aux limites du sens) par un principe de rupture et de désœuvrement. Les exemples qui suivent attestent bien à cet égard qu'en dépit du contenu de l'énoncé, et bien qu'elle remue, affecte une forme hautement musiquée, l'écriture pulsationnelle ne porte pas véritablement atteinte au code symbolique et au corps de la forme chez Montague.

Nous avons noté plus haut qu'au début de *A Slow Dance*, le procès de naturalisation du corps et de la parole préluait à un processus réciproque d'anthropomorphisation du territoire sur lequel, avon-nous annoncé, reposait plus d'un portrait mythologique dans l'œuvre. Ainsi, « Message », sur lequel nous avons concentré notre analyse, est l'un des derniers poèmes à l'intérieur d'une suite structurée par diverses métamorphoses d'hommes en êtres naturels. Ces mouvements transformateurs, entamés avec l'évocation de « Sweeney », l'homme oiseau mythologique dont le destin illustre celui de la « bête humaine²⁰⁴ » (*SD*. 8), se concluent par le surgissement du corps mythique du territoire irlandais, quand la colline de « la déesse mère », signification étymologique de « Knockmany »²⁰⁵ évoqué plus loin, se présente comme l'incarnation de l'entité matricielle (dans « Seskilgreen » et « For the Hillmother » (« Pour la Colline mère », *SD*. 11-12)). Cette suite mérite donc une attention particulière, car s'y opère un procès souvent discret de naturalisation sous-jacent aux perceptions fantastiques du territoire caractéristiques de la poésie montagusienne. Il est frappant à cet égard que le point tournant de cette suite inaugurant la désobjectivation typique de la nature mette en scène le corps affectif et mouvant dont fut souligné, par l'étude de la « chair » et de la relation pathique, le rôle de médiation entre le *logos* et la matière du paysage. Par ailleurs, la « danse » évoquée par le titre de ce poème pivot souligne la dimension corporelle de la poésie moderne de l'incarnation. Ainsi nous conduit-il à faire la part d'une adéquation entre les rythmes pulsionnels de la phonation poétique²⁰⁶, exacerbant la matérialité du langage, et l'accentuation pulsationnelle de la « chair du monde », qui actualise une forme singulière, présymbolique, de sémiologie :

²⁰⁴ « human beast »

²⁰⁵ John Montague, *The Figure in the Cave and other essays*, Syracuse, Syracuse University Press, 1989, p. 43. « Almost a Song » (« Presque un chant », *SD*. 25) et « The Errigal Road » (« La route d'Errigal », *SD*. 26-27) désignent explicitement la toponymie du lieu dans la seconde section.

²⁰⁶ Nous référons ici à un chapitre d'Iván Fónagy sur la question. Voir « Les bases pulsionnelles de la phonation », dans *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, op. cit., p. 57-210.

In silence [...], the dance begins. No one is meant to watch, least of all yourself. [...] the head lolls, empty, a broken stalk. [...] The sight has slowly faded from your eyes, that sight of habit which sees nothing. Your ears buzz a little before they retreat to where the heart pulses, a soft drum. Then the dance begins, cleansing, healing. Through the bare forehead [...], the earth begins to speak. One knee lifts rustily, then the other. Totally absent, [...] sperm and urine oozing down your lower body like a gum. From where the legs join the rhythm spreads upwards — the branch of the penis lifting, the cage of the ribs whistling — to pass down the arms like electricity along a wire. On the skin moisture forms, a wet leaf or a windbreath light as a mayfly. In wet and darkness you are reborn, the rain falling on your face as it would on a mossy tree trunk, [...] your breath mingling with the exhalations of the earth, that eternal smell of humus and mould²⁰⁷ (SD. 9)

Le rythme quasi extatique de la « danse » poétique, entamé par le triple battement des [d] (« Then the dance ») auxquels répond le triple écho en [ɪn] (in) et [iŋ] (ing) (« begins, cleansing, healing. »), battu à contretemps depuis le battement binaire et pivot de « begins », inscrit la scansion verbale dans l'orbe d'une communication tellurique : « the earth begins to speak ». On remarque, selon cette logique, un apparent paradoxe : il y a constitution de sens (la terre parle) sans que la conscience ou, plutôt, que la rationalité soit impliquée. Si une discursivité dénotative permet de lire la métamorphose, le poème désigne en son lieu un horizon d'inconnaissance inhérent au devenir-végétal de la conscience vécu comme un anéantissement. Or ce court-circuit de l'idéalité de la raison humaine a pour corrélat une promotion du corps qui met en valeur un *cogito* charnel. Si « la tête pendille [comme] une tige brisée », le corps, lui, n'est que légèrement altéré par les transformations amoindries de figures comparatives qui, plutôt qu'une identification, suggère une immersion dans la nature²⁰⁸. Aveuglé, possédé par le rythme d'une énergie vitale corporalisée à la jonction de la *phusis* et de la part la plus physique de l'organisme, le corps dansant trouve donc son expression la plus juste à travers le travail rythmique et sonore du poème qui accomplit des « sériations » sémiotiques analogues à celles qui caractérisent les phases archaïques de l'acquisition du langage :

²⁰⁷ « En silence, la danse commence. Personne n'est censé regarder, et toi encore moins. [...] La tête pendille, vide, une tige brisée. [...] La vue s'est lentement évanouie dans tes yeux, cette vue de l'habitude qui ne voit rien. Tes oreilles bourdonnent un peu avant de retraire là où le cœur bat, un doux tambour. Alors la danse commence, purifiante, guérissante. Par le front nu [...], la terre commence à parler. Un genou lève, la rouille crie, et puis c'est l'autre. Totalement absent, [...] le sperme et l'urine suintant au bas de ton corps comme une résine. D'où les jambes se joignent le rythme se répand vers le haut — la branche du pénis se levant, la cage des côtes sifflant — et passe dans tes bras comme l'électricité le long d'un câble. Sur la peau l'humidité se forme, une feuille mouillée ou la buée du vent légère comme un éphémère. Dans la moiteur et l'obscurité tu renais, la pluie coulant sur ton visage comme sur l'écorce moussue d'un arbre, ton souffle mêlé aux exhalaisons de la terre, cette odeur éternelle d'humus et de moisissure. »

²⁰⁸ « La « comparaison reproduit la structure « allélique » de toute comparution, le *comme* étant une manière d'interpréter la mutualité informante qui unit entre elles les choses, le *cum* originel de l'être-ensemble » Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 231.

La musicalisation de la langue [...] remonte à ces bases de la fonction sémiotique : articulation de marques vides (phonèmes) liées aux charges pulsionnelles — représentation, passage au signe. Le langage poétique retire dans l'ordre symbolique la musicalité et la gestualité fondamentale de la *semiosis*. Il se produit donc une mise en série du système de signes, et une spatialisation du signe aussi bien vers l'infini des enchaînements que vers les bases pulsionnelles.²⁰⁹

Mais les accentuations, les allitérations et la scansion consonantique et assonancée ne sont pas strictement motivées par des décharges pulsionnelles forcloses sous la peau ou les conflits d'un complexe psychoaffectif privé. Elles sont fonction d'une transitivité du corps et d'une ouverture à l'extériorité. Le souffle du poète indistinct des miasmes de la terre en est l'indice. En témoigne aussi l'écoute des battements d'un cœur ou d'un rythme qui, comme c'est le cas çà et là chez Montague, résonne des entrailles lyriques de la terre jusqu'en celui de l'homme, en faisant vibrer la membrane des mots et de la forme. Aussi, orchestrant une « sortie » de la conscience é-mue dans l'espace poétique, véritable « lieu pensant²¹⁰ » où la pensée s'accomplit et se dévoile au sein d'un jeu de relations positionnelles et de correspondances²¹¹ externes de types musicaux, la tonalité poétique de l'incarnation à doublement à voir avec la *Stimmung*. Elle est reliée à l'*atmosphère* d'un monde charnel et elle en fait entendre l'écho en modélisant son épreuve affective par des sériations musiquées investies par le corps. Celles-ci déploient une spatialité discursive faite d'une nuée de résonances et sa teneur affective et sensible fait du réseau formel une « pensée-paysage » au sens fort. Ces sériations relèvent à la fois d'un travail prosodique (on aura noté par exemple l'allitération des fortes consonnes rythmiques [b], [d] et [t], formant la basse continue de la « danse » linguistique du poème) et de l'inépuisable modulation connotative du sens induite par le renvoi entre les lexèmes au sein du poème

²⁰⁹ Julia Kristeva, « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du « Neveu de Rameau » », dans Michèle Duchet et Michèle Jalley, *Langue et langage de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, Union Générale d'Édition (10/18), 1977, p. 191.

²¹⁰ Reprenant l'expression de Jacques Garelli, Laurent Jenny le définit dans son étude de Mallarmé comme « un *champ opératoire* construit en fonction du type de relation qu'il rend possible », en l'occurrence, les rapports de symétrie signifiants induits par l'exploitation de la double page dans le *Coup de dé*. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 69. Or, sans le réduire à la préconception d'un « dispositif formel appelant dynamiquement un jeu de relation », soulignons que tout espace ou syntagme langagier est un « lieu pensant ». S'y réalisent des renvois significatifs non prémédités, étayés tant sur le signifiant que sur le signifié, par lesquels on assiste à une « présentation de la pensée plutôt [...] [qu'à sa] représentation. » S'appuyant sur la sériation, cette présentation s'articule à même la spatialité du texte ou de l'enchaînement discursif repose inévitablement sur une certaine latence, et donc, une affectivité de la conscience. Cette caractéristique du discours « musiqué » explique la défection ou la déficience de la rationalité dont fait mention, ci-haut, le poème de Montague et plusieurs autres des deux poètes que nous aurons l'occasion d'analyser.

²¹¹ « L'un des traits principaux de l'organisation poétique du sens paraît être en effet de faire culminer la dépendance contextuelle du mot. Les relations qui déterminent la signification [...] débordent le cadre logique et syntaxique de la phrase [...] et jouent aussi bien sur les signifiants que sur les signifiés. Il en résulte une spatialisation et une multiplication des rapports intervenant dans l'évaluation sémantique de chaque mot. » Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 225.

(elle est plus abrupte au sein des figures métaphoriques qui télescopent les isotopies humaine et non humaine, ou encore, organique et industrielle²¹², mais non moins efficiente par tous les angles de « l'antre », où résonne dans tous les sens le poème²¹³ »). Ainsi, tant la dimension sémantique que phonologique de l'espace du poème inscrit une ouverture sérielle du sens qui, comme la musique, ne se fonde pas sur la double articulation de la langue, mais en accuse plutôt la mobilité et le jeu :

Se référer à la musique [...] veut dire écarter l'unicité du signifié [...]. Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité, et l'ouverture — à travers la ligne —, d'une constellation de signifiant : d'une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux, du fonctionnement.²¹⁴

Renvoyant ainsi « en deçà et au-delà de la langue — du signe, du sens » à une expérience où le sujet se saisit « dans un état de non-forclusion, [et] où il effectue une « opération » sensori-motrice et non purement mentale²¹⁵ », la sériation réfère autant à l'écriture du corps pulsionnel, actualisée par les glissements et l'engendrement des chaînes signifiantes, qu'à celle des pulsations de la nature perceptive, dont la teneur affective, é-mouvante, ainsi que la structure d'horizon des objets qui les « émettent », ne peuvent être circonscrites par le langage dénotatif. C'est pourquoi l'écriture d'un puits, indéterminé en raison de son invisibilité et des percepts présémiotiques à travers lesquelles il s'offre au corps, mobilise un langage hautement musical : « The well dreams ; / liquid bubbles. // Or it stirs / as a water spider skitters across ; / a skinny legged dancer. // Sometimes, a gross interruption ; / a stone plumps in. That takes a while to absorb »²¹⁶ (DK. 38). On remarque en premier lieu le travail des consonnes soulignées au second et dans les derniers vers, qui expriment les sonorités stomacales de l'eau ponctuant le glissement presque insonore de l'insecte, suggéré par le doux filet d'un « s » allitéré. Le puits est par ailleurs fortement corporalisé, conformément à l'opération de frayage pulsionnelle que Kristeva désigne par la sériation : son antre est un « estomac », puis une « tête », sa surface aqueuse,

²¹² L'étude de John Hobbs sur l'entrecroisement de ces régimes isotopiques dans la construction des métaphores montagusiennes sera pour nous l'indice formel de la présence d'une nature culturalisée et, à l'inverse, d'états culturels naturalisés à l'échelle du corpus. Voir, John Hobbs, « Radical metaphors in *A Slow Dance* », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams*, Omaha, Creighton University Press, 2004, p. 260-275.

²¹³ *Ibid.*, p. 227.

²¹⁴ Julia Kristeva, « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du « Neveu de Rameau » », dans Michèle Duchet et Michèle Jalley, *Langue et langage de Leibniz à l'Encyclopédie*, op. cit., p. 188. Nous reviendrons sur cette fonctionnalité de la « chora sémiotique » lors de l'examen de la physique de la parole au chapitre quatre. op. cit., p. 188. (Nous reviendrons sur cette fonctionnalité de la « chora sémiotique » lors de l'examen de la physique de la parole au chapitre quatre.)

²¹⁵ *Ibid.*, p. 187.

²¹⁶ « Le puits rêve ; / bulles liquides. // Ou remue / quand l'araignée d'eau y glisse ; / danseur aux pattes squelettiques. // Parfois, une brusque interruption ; / une pierre plonge. / Ça met longtemps à absorber. »

métaphorisée par la « peau » ou l'« œil » cyclopéen. Il convient aussi de se demander de quel corps le poème fait entendre la musique par sa prosodie ? L'étude de la « chair » a déjà permis d'établir que ces images réfèrent ici davantage qu'à la simple personnalisation d'un élément culturel traditionnel, omniprésent dans les cycles de la mythologie irlandaise et dans le territoire visé par le poète. Si elles peuvent dans cette perspective légitimer l'étude de l'inaccessible espace de l'inconscient, des scènes primitives refoulées ou de l'obscur objet du désir raturé par la latence irréductible de son horizon²¹⁷, cet examen ne saurait éluder celui d'une pulsation de la terre mythique préexistante, dont l'appel et le récit recourent la même obsession générale du poète pour le passé ou ce qui a trait à la filiation : « l'adoption, la parenté, [...] la généalogie, l'ascendance, la tribu, l'héritage, l'appartenance, les attachements personnels et locaux²¹⁸ ». L'un ne saurait d'ailleurs d'autant moins aller sans l'autre que le recueil d'où est tiré « Le puits rêve », *Dead Kingdom*, qui peut se traduire à la fois par « royaume mort » ou « royaume des morts », accomplit une traversée de l'Irlande et de la mémoire personnelle et collective à l'occasion de la mort de la mère du poète, confondue avec l'origine du pays et de son clan. Significativement, son giron sera, dans le tout dernier poème, intitulé « Back » (« Retour »), identifié au territoire : « The rites duly performed, / goodbyes decently said, / honour satisfied, we / head back across the / length of Ireland, home.²¹⁹ » (*DK*. 96). Or à l'impossibilité du retour à l'origine, dont se constitue le sujet de la pulsion, et qu'exprime, par des accents nostalgiques²²⁰, le poète condamné à dériver dans le paysage autour de son objet perdu, s'oppose la communication des pulsations d'une terre vive ou ravivée qui constituent, comme les déflagrations dupiniennes, la matière des perceptions et des sensations poétiques : « But a well has its secret. / Under drifting leaves, dormant stones around / the whitewashed wall, / [...] / [...] // [...] the wellhead pulses, / little more than a tremor, / a flickering quiver, / spasms of silence ; / small intensities of mirth, / the hidden laughter of earth.²²¹ » (*DK*. 40). Ici encore, l'épanouissement des pulsations dans la prosodie — marquant chez Dupin la rupture, comme

²¹⁷ On se reportera au chapitre de Collot, « Pour une psychanalyse de l'horizon », qui fournit des pistes extrêmement éclairantes pour mener à bien toute étude phénoménologique de l'inconscient. *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit. p. 103-149.

²¹⁸ « He is obsessed with fosterage and kinship, with genealogy, ancestry, tribe, inheritance, the sense of belonging, personal and local attachments. » Antoinette Quinn, « The Well-Beloved : Montague and the Muse », *Irish University Review : John Montague*, vol. 19, n° 1 (printemps 1989), p. 29.

²¹⁹ « les rites dûment accomplis / les au revoir décemment dits / l'honneur satisfait / nous retournons vers / l'étendue d'Irlande, la maison. »

²²⁰ « Our finally lost dream of man at home / in a rural setting ! [...] / [...] / [...] // Harsh landscape that haunts me, / well and stone, in the bleak moors of dream / with all my circling a failure to return / to what is already going / going / GONE » (« Notre rêve perdu de l'homme chez lui / dans un cadre rural ! [...] / [...] / [...] // Rude paysage qui me hante, / puits et pierre, par les mornes landes du rêve / malgré tous mes cercles un échec à revenir / vers ce qui est déjà une fois / deux fois ad- / JUGÉ », *RF*. 83).

²²¹ « Mais le puits à son secret. / Sous les feuilles flottantes, / les pierres dormantes autour / du mur de chaux, / [...] / [...] // [...] la source pulse / un peu plus qu'un frisson, / une secousse oscillante, / spasmes de silence ; / sourdes nuances d'hilarité, / le rire caché de la terre. »

ici, l'ébullition orale d'une discursivité fortement sériée — s'articule sur la discontinuité qui caractérise l'entrée dans le champ du symbolique. Dans cette perspective, les plaisirs de langue trouvés dans la réminiscence des « lallations » de cette poésie allitérative, et dont la versification, souvent enjambée, dérogeant légèrement des métriques fixes, porte la marque du bégaiement du poète à « La langue greffée²²² » (*RF*. 31), endeuillée de la fluidité des vocalises ancestrales ; lient la nostalgie des origines et de la Terre mère mythique du clan à celle « de la voix maternelle [qui] se confond avec le désir de retrouver cette matrice sonore originelle, aux possibilités phonétiques inépuisables, que l'infans explorait par son babil et auxquelles il a dû renoncer ensuite pour s'inscrire dans un code linguistique fondé sur une série limitée de phonème.²²³ » Ainsi donc, la perte de l'objet peut être figurée par la profondeur inexplorable, appréhendée²²⁴, du centre de la Terre dont Montague puise les flux et les bouillonnements. Mais si parler de discontinuité à propos d'une relation pouvant être objectivée par l'horizon, qui relie le proche au lointain, est abusif, il n'empêche que ce qui s'inscrit comme une irréductible distance n'a pas l'immédiateté de ce courant pulsationnel qui, comme l'« électricité » tellurique traversait le corps du danseur, en émane, et est transmis à la forme poétique par l'entremise du corps percevant et vociférant qui le relaie. « Le porteur d'eau » (*The Water Carrier* «) est un poème qui stipule expressément cette actualité de la pulsation naturelle dans le régime poétique à la faveur de sa nature esthétique. Lors d'une scène anamnésique typique de la poésie de Montague, le poète évoque ses jours d'écoliers où il allait puiser de l'eau à la source. Retraçant d'abord son parcours au passé, ses vers communiquent la qualité singulière de l'environnement sonore : l'entrechoquement des pierres sur la rivière passée à gué — « Where one stepped carefully across slime-topped stones » —, ou le gargouillis de l'eau — « bubbling in a broken drain-pipe²²⁵ » — semble fuser littéralement dans un langage marqué par la justesse de l'accentuation phonétique. Or le travail d'écoute qu'on suppose antérieur à celui d'un art poétique mimétique fondé sur le souvenir paraît s'accomplir ici, dans la réduction de tout écart temporel, à travers l'acte même d'une écriture consubstantielle à la pulsation. C'est ce que soulignent les dernières strophes qui disqualifient tout mouvement de rétroaction vers la scène évoquée.

²²² « a grafted tongue ». Ce segment du vers gaélique achevant l'épigraphe de la quatrième section du *Champ rude* fut, lors de la parution d'une anthologie subséquente (*Selected Poems*, Toronto, Exile Editions, 1982, 189 p.), le titre donné au cinquième poème de la section sur lequel nous reviendrons plus loin.

²²³ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 125. L'auteur y cite ces mots de Rosolato, significativement éclairés par le poème de Montague : « la reviviscence de la voix suppose toujours un écart, un parcours irréversible quant à l'objet perdu. » Voir Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 37.

²²⁴ « Even a pebble disturbs / [...] / that implicit shivering. / They sink towards the floor, / the basement of quiet, / settle into a small mosaic. » ; « Même un galet dérange / [...] / ce frisson implicite. / Ils coulent tout au fond, / au soubassement du calme / se tassent en une petite mosaïque. »

²²⁵ « Où l'on marchait prudemment sur les pierres visqueuses » ; « bouillonnant dans un drain brisé ».

Recovering the scene, I had hope to stylize it,
[...]
Yet halt, entranced by slight but memoried life.

I sometimes come to take the water there,
Not as a return or refuge, but some pure thing,
Some living source, half-imagined and half-real

Pulses in the fictive water that I feel.²²⁶ (PL. 11)

Tout en mettant en lumière le contenu et la forme esthétiques de l'espace mental, l'écriture de la mémoire opposée au travail stylistique paraît pouvoir communiquer la sensation de la pulsation, intacte dans « l'eau fictive » du poème. À en croire le poète, plus qu'à la remémoration d'un être révolu, le langage poétique donnerait ainsi à éprouver sa *survie*, son existence prolongée par une sorte de transfusion dans l'espace pathique qui est le sien. À cet égard, la cohésion des régimes de la sensation et de la réalité entendue dans l'écho de la rime finale n'est pas sans nous éclairer sur les conditions et la nature d'une telle conduction de la pulsation. Affirmant la teneur affective du réel, elle indique plus ou moins implicitement une réversibilité de la relation pathique qui veut qu'à un monde sensible toujours doté d'un sens lyrique ou sensoriel corresponde une affectivité ou une sensibilité subjective qui invoque la dimension esthétique du monde. C'est ainsi de part et d'autre de la frontière du poème que la pulsation de l'eau est dotée des deux dimensions, réelle et fictive, dont il est fait mention. Portée par le corps du jeune Montague au même titre que par son langage, la « vivante source » demeure donc intègre parce que les espaces esthétiques et poétiques sont l'un et l'autre, au sens fort, des mondes de vie (*Lebenswelt*) qui participent de la même profondeur affective de la nature (ou matérielle de l'affect). Ils sont les deux pôles d'un même monde dont la « chair » constitue la membrure et l'ampleur, instaurant la possibilité d'une résonance de l'un à l'autre. Étant prise en charge par un corps pulsionnel, sensoriel et sensible, l'extériorité pulsationnelle (qui peut-être visuelle, tactile, auditive, etc.) enjambe toujours l'espace de la conscience tant il est vrai que c'est « l'esprit qui [est] le sujet de la perception²²⁷ ». En visant l'extériorité la plus dénuée de dimension culturelle, les poètes sentent bien

²²⁶ « Retrouvant la scène, j'avais souhaité la styliser, / [...] / Et m'arrête, ravi par le mince filet du souvenir. // Parfois, je vais puiser de l'eau là-bas, / Non par un retour, ou comme vers un refuge, mais une chose pure, / Une vivante source, imaginaire et réelle // Pulse dans l'eau fictive que je sens. »

²²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 257. Voir aussi, à la page 259 : « Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas en face de lui un sujet acosmique, je ne le possède pas en pensée, je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, [...] il « se pense en moi », je suis le ciel même qu'il se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi. Ma conscience est engorgée par ce bleu illimité. »

dans cette mesure que l'espace du sens n'est pas hétérogène au sensible et que ce dernier recèle les prémisses de la parole à venir comme un véritable « horizon d'appel²²⁸ ». En retour, si la pulsation s'inscrit dans la mémoire, c'est que celle-ci est d'abord physique, sensitive, et que les propriétés de l'intériorité sont telles qu'elles mettent en lumière une dimension esthétique de la conscience. Cette incarnation est illustrée par la rêverie du « Porteur d'eau », mais la propension générale des fabulations poétiques à créer des univers pourrait être démontrée par l'étude du langage musiqué qui s'appuie sur les qualités sensibles de la langue. Tel langage a déjà été saisi comme une écriture du corps faisant valoir le fondement charnel de l'esprit. Inspirée par Fónagy, Kristeva souligne que les premières lallations infantiles, d'où découlent les sériations phonétiques des poèmes²²⁹, sont déterminées par l'économie pulsionnelle. Avant l'apparition d'un découpage phonétique et lexical normalisé, elles sont entièrement régies par le principe de plaisir, puis, à l'étape de la maîtrise du sphincter glottique déterminant la possibilité d'une parole pour autrui, par le principe de réalité. Or cette première « écriture » du corps s'appuie selon Kristeva sur une transitivité mise en valeur par la relation d'objet²³⁰. Plus tard, les concaténations connotatives de la chaîne signifiante se fondent sur la même matérialité du langage dont participe l'expressivité du corps. Par ses transmutations, permutations et autres effets étayés sur le signifiant, le travail de l'inconscient met au jour une physique de l'intériorité. À la dimension figurale du processus primaire, correspond une exploitation de la dimension signifiante déterminant (plus ou moins explicitement) les renvois entre les représentations de mots relevant du processus secondaire. Ce type de sériation est ultimement modélisé par l'organisation sémantique du poème où le sens des lexèmes est contextualisé, connoté, orienté par l'ensemble des termes et leur sonorité. Mais ce qui se satisfait de la pulsion par cette plasticité n'est pas sans permettre au même instant l'écriture de la pulsation, telle qu'elle s'est offerte au sujet en advenant à une « chair » :

Le *signifiant* [...] revêt, consciemment ou non, une fonction expressive. Ce que le poète parvient à faire dire au mot, en mettant en relief tel ou tel de ses phonèmes, diphones, ou syllabes, c'est, au-delà du concept universel de la chose, la manière particulière qu'il a lui-même de se porter vers elle,

²²⁸ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 156-161.

²²⁹ Le jeu paronymique dupinien et les allitérations montagusiennes peuvent être, du fait de leur plasticité sonore, envisagés comme des réminiscences du babil de l'enfant. Ils ramènent à ce titre la langue en deçà de son état normalisé et structuré, où s'attestent aujourd'hui une prégnance et le pouvoir informant des flux pulsationnels. Nous les étudierons en profondeur au quatrième chapitre.

²³⁰ « Les conséquences d'une telle conception musiquée de la pratique translinguistique sont que le langage cesse d'apparaître comme une couche de sens pur et de forme pure, mais se présente comme une série de fonctions qui recourent et articulent le corps et le sujet dans sa relation pulsionnelle à l'autre et à l'objet. » Julia Kristeva, « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du « *Neveu de Rameau* » », dans Michèle Duchet et Michèle Jalley, *Langue et langage de Leibniz à l'Encyclopédie*, op. cit., p. 189.

celle de ses qualités à laquelle il est le plus sensible. En cultivant la « matérialité du vocable », il impose à l'imagination du lecteur « la présence même de l'objet visé »²³¹.

En d'autres termes, l'opacité même du langage poétique de l'incarnation sous-tend la fonction référentielle du poème. Ce qu'elle communique en faisant la part de l'énergie du corps, c'est aussi l'intime et indicible valeur des choses et des pulsations du dehors qui, si brutes et étrangères qu'elles soient, livrent des sensations dont l'écriture sériée traduit le coefficient affectif et la fluidité. En déjouant l'unicité du signifié et la fixation du sens, qu'elle déporte et reporte indéfiniment (en estompant la frontière des mots — et des structures syntaxiques — par des résonances et des rapprochements, sources de déplacements allotropiques, et en valorisant l'irisation sémiotique et polysémique affective du signifiant), la sériation est à même de communiquer les riches mouvances tonales et les interpénétrations pathiques qui caractérisent les pulsations sensibles. L'osmose musiquée des mots et des phonèmes est à même d'actualiser celle des êtres et des corps et elle manifeste la pleine participation de la parole poétique aux flux de la nature. En s'étayant sur les affects du corps, éclairant le fondement sensible de l'esprit incarné dans la « chair » des mots, l'écriture sériée concourt donc, par-delà tout *idios kosmos*, à l'expression du percept, du phénomène, ou encore d'un monde pulsationnel, expression qui fut longtemps démentie par le postulat formaliste de la clôture du texte, ou une psychanalyse parfois oublieuse des continuums sur lequel peut s'opérer une rupture comme celle marquant l'entrée dans le symbolique²³². De fait, la lettre ou la matérialité « signifiante » du langage se présente dans les poèmes comme une interface entre la conscience poétique et un corps plein de ses charges pulsionnelles et de ses rapports avec l'extériorité perceptive et pulsationnelle ; elle permet en cela d'exprimer et de spatialiser dans l'espace d'une forme esthétique des mouvances et des scansions affectives intimes, relancées par le poème dans un univers naturel foncièrement tonal. C'est au même titre que la « chair » qu'elle réalise de la sorte une médiation entre des choses toujours signifiantes (de par leurs qualités sensibles induisant tel ou tel jeu de phonèmes, ou par leur orientation dans l'espace et leur horizon de compréhension, motivant tel ou tel rapprochement de type métaphorique) et une intériorité qui advient au langage comme toute pensée advient à une « chair » (avec ce que cela implique quant au pouvoir du verbe incarné à faire sentir et percevoir). Ainsi, le poème de l'incarnation se présente comme un repli, une doublure de l'expérience perceptive. Il implique un ensauvagement de

²³¹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 177.

²³² La dimension figurale des processus primaires dont les « représentations de choses », hors de toute conception traditionnelle de la représentation, sont « faite[s] de reste de perceptions à l'état brut », témoigne en faveur d'une dimension charnelle de l'esprit. Collot note par ailleurs avec justesse que ce savoir freudien fut, en raison d'une méfiance lacanienne envers l'Imaginaire, relayé presque exclusivement en France par la valorisation du signifiant. Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 116.

la forme et des visions poétiques analogues à celui de l'intériorité, provoqué par le biais de percepts enracinés dans le dehors. L'épreuve de l'incarnation et de la naturalisation de la conscience esthétique décrite dans le poème « La truite » (« The Trout ») est, à cet égard, plus qu'une simple représentation, une reconduction, dans et par le régime poétique, des enjeux propres à la vie perceptive :

Flat on the bank I parted
Rushes to ease my hands
In the water without a ripple
And tilt them slowly downstream
To where he lay, light as a leaf,
In his fluid sensual dream.

Bodiless lord of creation
I hung briefly above him
Savouring my own absence
Senses expanding in the slow
Motion, the photographic calm
That grows before action.

As the curve of my hands
Swung under his body
He surged, with visible pleasure.
I was so preternaturally close
I could count every stipple
But still cast no shadow, until

The two palms crossed in a cage
Under the lightly pulsing gills.
Then (entering my own enlarged
Shape, which rode on the water)
I gripped. To this day I can
Taste his terror on my hands.²³³ (CL. 12)

Ce poème illustre exemplairement l'indivision ontologique de l'expérience esthétique : il en fait son motif. Le sujet, figuré d'abord comme un esprit planant sur l'eau (mais « savourant » son « absence »), expérimente plus consciemment son corps dans le double mouvement qui le fait accéder à son reflet, entrer dans son propre corps en saisissant le poisson. Or, comme si l'indistincte « terreur » ressentie à

²³³ « À plat sur la berge j'écarterai / Les roseaux pour couler mes mains / Dans l'eau sans la rider / Et les tendis, lentes, au ruisseau / qui le recouvrait, vrille frêle, / dans son fluide rêve sensuel. // Seigneur du monde incorporel / je flottai par-dessus elle / Savourant ma propre absence / Mes sens se dilatant dans le ra- / lentis, le calme photographique, croissant avec l'action. // Comme la courbe de mes mains / virait sous son corps / elle s'arqua d'un plaisir manifeste. / J'étais si prodigieusement près / Je pouvais compter chaque grain / mais ne jetais nulle ombre, jusqu'à ce que // les deux paumes croisent, une cage / sous les branchies légères pulsant. / Alors, accédant ma propre image / large, chevauchant l'eau) Je l'agrippai. Depuis ce jour je / goûte sa terreur sur mes mains. »

cette occasion s'était transmise au poème après être demeurée, « jusqu'à ce jour », sur les doigts de l'écrivain, l'allitération en [t] dissémine le choc du contact fébrile et le frêle battement des branchies par les quatre strophes, tout comme la sensation de l'effroi qui leur est lié, loin de se confiner à l'osmose du percevant et du perçu, se disséminait dans tout le paysage à la faveur des « sens se dilatant » dans l'espace référentiel. La répétition lancinante de cette occlusive éjective ne cesse en même temps, pourrait-on dire, par la détente de la consonne produite d'une compression de l'air qui définit sa prononciation, d'exprimer sur le plan phonétique la sortie, l'expulsion de la conscience brusquement jetée dans le monde par la saisie d'un de ses objets. C'est ainsi, avec la sensation consciente d'une peur au monde, l'intériorité même du sujet qui se réverbère dans l'espace des quatre strophes par cette sériation. Nous pourrions aussi remarquer que le poète irlandais, par sa poésie narrative hautement dénotative, rassemble dans une forme poétique qui en est la mesure²³⁴, les êtres coexistants du monde référentiel, comme on le fait avec sa vision ou le foyer de son corps unifiant le paysage. Partant donc de diverses considérations sur l'incarnation poétique de la conscience dans le corps et son écriture, nous sommes conduits à reconnaître les poèmes de Dupin et de Montague comme l'espace d'une indivision pathique, où se renoue cette relation antéprédicative au monde que Merleau-Ponty a qualifiée d'« idéalité d'horizon²³⁵ ». Précédant la conceptualisation des choses et du dehors, cette idéalité inhérente au sensible délivre, par le biais de l'expérience du corps, un contact avec l'être que la pensée n'est pas apte à maîtriser parce qu'elle compose de façon toujours en partie inconsciente avec lui, y étant enfoncée, y prenant pleinement part, ce que « La truite » élucide en dévoilant l'illusion d'un pur survol de la conscience, du corps et des mots sur la « matière-émotion » du monde. Aussi, mettant de l'avant les propriétés d'un tel cogito perceptif indissociable de l'étendue, il convient dès à présent d'analyser les structures d'horizon de certains poèmes pour montrer que les perceptions poétiques déploient de ces « pensées-paysages » à l'égal de l'horizon. C'est par cette voie qu'on pourra rendre compte des multiples perceptions poétiques qui révèlent le poème comme un être naturel, et la nature référentielle, comme le berceau de l'intériorité et de la parole musiquée du poème.

²³⁴ Bien qu'il ne s'agisse que de l'évocation d'une forme fixe en raison de la métrique irrégulière des vers, les quatre sizains qui répartissent ici les données de l'extériorité peuvent signifier le type particulier de « connaissance » du dehors assurée par sa conformité à la mesure du corps. Telle incorporation du sensible peut être en effet rapprochée d'une anthropomorphisation exprimée par la réminiscence d'une forme classique.

²³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 197.

1.6 De l'horizon à la structure d'horizon : la « pensée-paysage »

À plusieurs égards, le langage musiqué de la poétique de l'incarnation s'offre comme l'expression du commerce perceptif et é-motif que le poète en immersion entretient avec le paysage. D'abord, la sériation phonétique et la contextualisation du sens lexical dans l'espace du poème ne sont pas informées par les « poussées » d'un corps autoréférentiel : elles sont un équivalent linguistique de la syntaxe du monde, construite par la configuration des percepts et des étants interprétés l'un par l'autre au sein du paysage : « [l]'environnement [...] de l'homme n'est pas une addition de stimuli ponctuels, mais un ensemble structuré par le point de vue de l'observateur, qui met les choses en relation les unes avec les autres, selon un processus complexe « d'occultation réversible ». ²³⁶» Le poème et le paysage partagent donc une structure de résonance jalonnant le déploiement sonore du signifiant, aussi bien que l'écho sémantique entre les mots, analogue à celui des choses et des régimes de la perception. Dans l'un et l'autre, toute unité est, pour ainsi dire, fondamentalement altérée, *comprise*, comme dans une phrase musicale, au sein des relations qui en déterminent le sens. Comme dit Collot, « le sens d'une présence [y] suppose une certaine absence ²³⁷», le renvoi de la donnée présente et relativement déterminée aux êtres de son entourage appréhendés en elle, et vers lesquels elle s'absente en les désignant. Ce sont ces deux configurations de résonances que fait retentir, sur un mode dissonant, le poème dupinien en proférant la parole altérée, altérante, et atterrante du corps qui fait détonner la discorde féconde de la *phusis* et de la *poiesis* :

Écouter la ligne de pente à travers la grêle. Écourter la brûlure de l'infinitif. Dormir en marchant, en écrivant. Sous les hauts eucalyptus, [...] ne regarder que des parfums. Appréhender, ressaisir, tenir dans la main comme une branche lisse la pensée que je suis mort, que je marche mort. Et qu'il faut que je meure une ultime fois, pour écrire enfin.

²³⁶ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 22.

²³⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 227. On se reportera aussi à la page 215, où l'auteur expose, à travers le concept de « significabilité », la source heideggerienne d'une telle désignation. Pour le philosophe, les renvois entre les choses se désignant dans le monde constituent la condition existentielle de ceux qui relient entre eux les mots en révélant le sens du monde : « Mais cette significativité, avec laquelle le *D a s e i n* est chaque fois déjà familier, préserve en elle la condition de possibilité pour que le *D a s e i n* ententif puisse, tandis qu'il explicite, découvrir quelque chose de tel que des « significations » ; et celles-ci, de leur côté, fondent, à leur tour, l'être possible de la parole et de sa langue. » Voir Martin Heidegger, *Être et temps*, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris, Gallimard, 1986 [1927], p. 125-126.

Poésie, conjonction de traits épars et de débris érigés, lien tressé de linéaments ennemis. Autorité fragile du souffle infini de la voix brisée. Mise à nu par le feu qui fait surgir la langue à travers le corps — poignée de tourbe, de sel, de cendres — la langue même [...] sans la langue — et son rire balafrant la nuit, illuminant l'autre nuit qui se dresse et prend le relais. (*Éca.* 47)

Mais s'il s'agit de la parole du corps, c'est d'un corps qui est passé du côté de la nature, et qui soumet « la voix brisée » de l'énonciateur à l'autorité la plus physique et la plus sauvage du souffle. Aussi, la puissance d'émission du poème est, passant à travers le corps et le dénudant, l'élément destructeur et constructeur du feu se substituant à des forces pulsionnelles, psychiques ou musculaires. Chez Dupin, l'accès à la « pensée-paysage » est ainsi vécu sur le mode d'une dépossession qu'illustre la ruine de l'ipséité dans l'intimité d'une langue poétique identifiée aux substances naturelles. « [T]ourbe », « sel », « cendres », tels orbes²³⁸ de la langue ont pour corrélat ceux des éléments naturels hallucinés dans le sommeil de l'écrivain les prenant en charge avec l'écriture affective, musiquée de son corps fantasmant ou d'un « rire balafrant la nuit ». Désobjectivation de la parole, désobjectivation de la matière, cette double négativité chiasmatisée se donne à comprendre comme l'expression d'une « chair » dont l'épreuve est figurée par la structure formelle du poème qui se présente comme un horizon. Le poème est, comme tous ceux d'*Une apparence de soupirail*, construit de deux blocs polarisés de part et d'autre d'une faille centrale représentant le point de fuite de l'horizon²³⁹. Plus qu'un simple silence, ce blanc présente l'ouverture à l'extériorité référentielle accouplée à l'espace du poème selon la même « synthèse disjonctive²⁴⁰ » généralisée qu'envisage le poète à travers la forme et les paysages sémantiques qu'il nous fait traverser. S'ouvrant à l'appel d'une mort « ultime » nécessaire à l'écriture, cette béance adiscursive de l'horizon met au jour la teneur dysphorique d'une relation

²³⁸ À la double négativité phénoménologique qui structure le chiasme et définit « l'Être vertical », nous préférons le concept opératoire de l'« orbe », car il n'est pas chargé du poids des vieilles théories binaires de la dialectique métaphysique notamment.

²³⁹ Du moins tel que les poèmes s'offrent dans *Le corps clairvoyant*. Dans l'édition originale où on trouve une « strophe » par page, le blanc de l'horizon est marginalisé de manière plus conventionnelle.

²⁴⁰ L'emploi de ce concept deleuzien de *Logique du sens* et de *L'Anti-Œdipe* est d'autant justifié qu'il sert à décrire une logique non binaire par laquelle l'affirmation de séries divergentes conduit à leur communication. Elle « désigne le système de permutations possibles entre des différences qui reviennent toujours au même, en se déplaçant, en glissant » ou encore, « où les différences reviennent au même sans cesser d'être des différences. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1972, p. 18, 82. La « synthèse disjonctive » est donc indiquée pour rendre compte d'une écologie respectueuse et globale du paysage et de la parole dupinienne qui procède par écart et se manifeste par rupture. Par-delà pluralité et unité, elle est opération indéfinie d'univocité : « Au lieu que la disjonction signifie qu'un certain nombre de prédicats sont *exclus* en vertu de l'identité du concept correspondant, elle signifie que chaque chose s'ouvre à l'infini des prédicats par lesquels elle passe, à condition de perdre son identité comme concept et comme moi. En même temps que le concept disjonctif accède à un principe et à un usage diabolique, la disjonction est affirmée pour elle-même sans cesser d'être une disjonction, la divergence ou la différence deviennent objet d'affirmation pure, le *ou bien* devient puissance d'affirmer, hors des conditions dans le concept d'un Dieu, d'un monde ou d'un moi. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1969, p. 344.

pathique ambiguë, qui est à la fois le point zéro, l'écueil indicible et l'inépuisable ressource de la *poiesis*²⁴¹. La signification de cette mort liée au passage par l'horizon charnel — d'où le poète ressort en affirmant la « Poésie » comme une « conjonction de traits épars » et une « voix brisée » — repose ainsi sur une sortie du régime abstrait de l'*ipse* et de la pensée ratiocinante, qui s'appuie sur la dénotation et sur les logiques binaires de toutes sortes (dichotomie du langage et du monde, du sens et du sensible, de l'esprit et du corps, etc.). En se frottant à l'altérité altérante du dehors, Dupin se trouve, au contraire, contraint de renoncer à l'identité de ces domaines et à la stabilité de la *dénotation*, car il épouse la *détonation* ontologique, connotative et métamorphique éclairée par les diverses modalités de la pulsation d'un « feu qui fait surgir la langue » : sériation des êtres dans le paysage, de la subjectivité charnelle (tour à tour « branche », « feu », « tourbes », etc.) et des mots inhérente à l'épreuve physique du monde. Ces mises en séries²⁴², saisies comme des configurations d'écarts brisants et informants (autant de « synthèses disjonctives »), ont pour autre modèle charnel la transversalité sensorielle qui soutient les perceptions synesthésiques. Les prémisses du poème, donnent en effet à le penser, qui présentent l'audition comme un orbe du voir et le regard, comme celui de l'olfactif. À ce titre, l'épreuve du corps esthésique apparaît comme étant ambiguë : elle peut rassembler les éclats du monde en un faisceau de percepts identifié à l'unité du corps, celui-ci étant saisi comme un organisme humanisant et unifiant le dehors, ou scinder la subjectivité et le sentiment intime de soi en disséminant la conscience poétique dans la multiplicité du sensible où s'écartèle un corps éclaté, sauvage et irrité. Le troisième chapitre donnera à apprécier chez Dupin, le rôle structurant du schème de l'échancrure représentatif de cet écartèlement du corps et de la « chair ». Également, nous verrons au dernier chapitre ce que la figure du corps monstrueux — symptomatique d'une ontologie « analogique » ou des fragments du corps et de l'intentionnalité sont distribués chez des existants singuliers partageant

²⁴¹ Cette ambivalence n'est autre que celle de l'horizon lui-même dont l'invisibilité irréductible organise non seulement tout le visible, mais recèle des étendues et une visibilité inépuisable.

²⁴² La sériation langagière de Kristeva doit ici céder le pas à la notion, plus vaste, de « série » qui est au cœur de la logique deleuzienne du sens objectivée par le concept de « synthèse disjonctive ». Nous avons vu qu'en celle-ci, la divergence des séries n'était pas le contraire de leur communication, comme en témoigne ce passage de *Mille plateaux* : « La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes. On pourrait dire que l'orchidée imite la guêpe dont elle reproduit l'image de manière signifiante [...]. En même temps il s'agit de tout autre chose : plus du tout imitation, mais capture du code, plus-value de code, augmentation de valence, véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin. Il n'y a pas imitation ni ressemblance, mais explosion de deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant. » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1980, p. 17. Si nous pouvons passer des sériations de Kristeva aux séries de Deleuze, c'est qu'elles nous intéressent toutes deux pour ce caractère musiqué qui leur fait dépasser la dichotomie entre la porosité et l'hétérogénéité des différences dans une ontologie constructive de la résonance.

des composantes communes — doit à cette épreuve supplicante de la « chair » et à l'accent mis sur l'aspect disjonctif d'une synthèse perceptive ambivalente. Notons pour l'instant qu'un écartèlement sensoriel, reposant sur la non-adéquation des sens éprouvés comme des « linéaments ennemis », semble ici sous-jacent au procès de naturalisation déchirant du corps et à l'ensauvagement d'une parole poétique détonante.²⁴³

Les précédentes analyses nous ont cependant déjà permis de discerner deux autres relations entre le langage musiqué des poètes et le *cogito* perceptif. Toutes deux reposent sur une modalité de signification particulière dont le second offre le modèle. Comme l'explique Collot, la « pensée-paysage » « est à l'œuvre dans l'acte même de la perception [...] [son] sens n'est pas fait d'idées claires et distinctes ; il s'agit plutôt d'une signification globale implicite, inhérente à la physionomie des choses [...] [il] ne résulte pas d'une analyse intellectuelle des éléments qui le composent, mais d'une appréhension synthétique des rapports qui les unissent. » En tant qu'atmosphère (*Stimmung*) englobant le sujet immergé, le paysage a également une *tonalité affective*, à la fois tributaire de la sensibilité intime du sujet et des qualités intrinsèques du dehors. Cette tonalité est aussi « intraduisible en paroles, car elle excède les données de la psychologie.²⁴⁴ » Le *logos* du phénomène possède donc, du fait de sa dimension émotive et son type de pensée indissociable de l'étendue, des propriétés sémiotiques que nous avons reconnues à la parole de l'incarnation²⁴⁵. La forme générale du poème précité d'*Écart* est un exemple clair de ces deux caractéristiques, en ceci que la fragmentation y recèle le sentiment dysphorique du déchirement et de la rupture qui colore l'épreuve de la parole et du sensible. On pourrait ajouter aussi que, par le « relais » du phonème [r] roulant « les débris érigés » du

²⁴³ Une notation de *Gravir* vient à l'appui de cette thèse de l'écartèlement sensoriel, corroboré d'ailleurs par la fragmentation du paysage dupinien. Éclairant une poétique de la singularité radicale, elle peut évoquer ici l'impossibilité de recueillir et de rassembler les divers percepts ou organes perceptifs dans le faisceau d'un corps : « Les gerbes refusent mes liens. Dans cette infinie dissonance unanime, chaque épi, chaque goutte de sang parle sa langue et va son chemin. La torche, qui éclaire et ferme le gouffre, est elle-même un gouffre » (*Gra.* 68).

²⁴⁴ Michel Collot, *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 24, 156.

²⁴⁵ La prévalence des sèmes contextuels sur les sèmes nucléaires des mots propres à la poésie et à tout langage sérié est gage d'une indétermination irréductible du sens analogue à l'indicibilité de la « pensée-paysage ». Cette indétermination est inhérente au battement allotopique de la figure dont l'espace du poème est l'extension par la comparaison des mots qu'il orchestre et fait figurer l'un par l'autre. Ce que dit Collot de la figure saisie comme la réalisation d'une condensation maximale de l'espace vaut donc ultimement pour le poème : « L'espace intérieur à la figure est le champ clos d'un combat où les deux signifiés rivaux se masquent autant qu'ils se désignent [...] D'où l'instabilité du signifié de toute expression figurée. Il est essentiellement fluctuant et donc impossible à définir. Il ne consiste [...] ni dans le sens propre ni dans le sens figuré, mais plutôt dans le produit de leur interaction. » *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.* p. 245.

texte et des percepts, la parole sériée signifie sur l'étendue du poème une analogie entre la raucité²⁴⁶ brisante, aggravante de l'écriture, et « la réalité rugueuse à étreindre » que désigna Rimbaud à l'horizon du poème et du projet poétique. Au second chapitre, nous relierons expressément la raucité à la catacoustique dissonante de l'ouverture à la matière du monde. Notons pour le moment que si ce renvoi est possible, c'est qu'illustrant une parenté de structure sémiotique le sens de la réalité et du poème est inhérent à la physionomie de leurs êtres : qu'ils relèvent d'une « pensée-paysage ».

Bien que la « tonalité affective » soit autre chez Montague, et que sa poésie narrative exploite davantage la dénotation, ses poèmes se spatialisent et se musiquent aussi comme des « pensées-paysages » qui manifestent leur attention à l'« idéalité d'horizon » du monde référentiel. En fait preuve « Pétrel » (« Petrel »), tiré de *Tides*, où la description d'un oiseau volant au large exprime, en une suite de tercets figurant les plans superposés de l'horizon, un sens solidaire de la disposition (verticale) des choses dans l'espace : « A speck / Of almost consciousness, / Dipping and rising, // It floats, / Wings pulling upward, / Undercarriage of claws // Echoing / The wavecrests where / Sun light spreads — // A wedge / Delicately defining / Limitless sea and sky.²⁴⁷ » (T. 61). Chaque tercet figure et configure en effet par sa construction ternaire et le paysage sémantique qu'elle organise, la hauteur du ciel, liée à un mouvement ascensionnel ou à un point de vue sur l'altitude ; la mer, ou une perspective descendante ou attachée au bas ; et la présence de l'oiseau voguant dans leurs orbites. Ce qui se présente à travers lui comme « [u]n point / [d]e conscience » perceptive « définissant » le ciel et la mer concerne donc le sens d'une organisation spatiale propre à la *phusis* et à la *poiesis*. Dans cette logique, sans même s'attarder sur ses évocations phonétiques (il suggère la vastitude (wideness) par l'allongement de ses sonorités vocaliques et leur apertures, ou une comparution des étants (with)), l'écho récurrent du [w] (« why », « meadows », « wings », « upward », « claws », « wavecrests », « where », « wedge ») schématise le vol, ailes déployées, de l'oiseau, décrit comme un « coin », dans l'espace du poème. Tel un idéogramme, il figure encore à lui seul une polarité du haut et du bas, actualisée par la forme du faisceau solaire, des crêtes des vagues, des ailes ou des serres qui leur font « écho ». Le dédoublement du V, caractéristique de la graphie de la lettre, et la répétition de celle-ci sur la page objective par ailleurs la résonance des étants constitutive de la « pensée-paysage ». Enfin, le [w] est un analogon du rythme ondulatoire des tercets. La plastique visuelle et rythmique réfère ainsi à la houle et à tous les

²⁴⁶ Les implications de la raucité caractéristique de Dupin seront envisagées au second chapitre en convoquant notamment les études audiocritique et acroamatique de Michèle Finck et de Patrick Quillier, qui accordent une large place à cette question.

²⁴⁷ « Un point / De conscience presque, / Plongeant se soulevant, // Il flotte, / Les ailes poussant haut, / Le train des serres // Écho / Des crêtes où / Le soleil s'étend — // Un coin / Définissant délicatement / Une mer, un ciel illimités. »

autres éléments signifiés par le schème de la lettre, véritable ADN structurant le poème. À travers tous ces traits stylistiques, les séries du paysage sémantique et prosodique mettent en valeur un sens musiqué, compositionnel, indissociable de la spatialité de la forme, comme le sens de l'œuvre musicale l'est de la matérialité sonore, des rythmes et des timbres qui la font retentir et résonner dans l'espace.

Un autre poème de Montague mérite d'être étudié, car il permet de dégager, par opposition avec celui d'*Écart* (47), une sensibilité paysagère spécifique. « *Between* » (« *Entre* ») présente en effet, plus abruptement que « *Petrel* », deux plans spatiaux contrastés dont la jonction constitue, telle la ligne d'horizon, l'élément de composition minimal de l'idéalité visuelle. Le titre évoque à cet égard une différenciation originaire à la source du sens embryonnaire et naturel dont le dehors est l'expression, et évoque les « synthèses disjonctives » éprouvées par Dupin dans son expérience poétique et esthétique de la « chair ». Sur les cimes de la province de Munster, Montague est frappé par le choc de versants d'ombre et de feux confrontés par la juxtaposition d'un vaste cirque béant et d'une luxuriance florale :

Sudden, at the summit of the Knockmealdowns,
a chill black lake, [...]
some large absence, hacked, torn
from the far side of the dreaming cliff.

[...]
[...]
[...]
[...]

But on the shorn flank of the mountain,
a flowering, flaring bank of rhododendron,
exalted as some pagan wedding procession.
Fathomless darkness, silent raging colour :

A contrast to make the secret self tremor,
like a child cradled in this quarry's murmur²⁴⁸ (*SP.* 27)

Comme chez Dupin, la dimension musiquée de la signification paysagère apparaît comme le corrélat des productions sémiotiques affectives, psychosomatiques, et sériées de l'onirisme qui partagent avec

²⁴⁸ « Soudain, au sommet des Knockmealdowns, / un lac froid et noir, [...] / une large absence, hachée, tranchée / sur le versant éloigné du rêve de la falaise. // [...] / [...] / [...] / [...] / Mais sur le flanc rasé de la montagne, / une fleurissante, flamboyante rive de rhododendrons, exaltés comme un cortège de noces païennes. / Noirceur sans fond, silencieuse fureur de la couleur : // Un contraste à faire frémir le soi profond, / comme un enfant bercé dans le murmure de cette carrière ».

elle une même structure d'horizon²⁴⁹. Le rêve n'est pas ici celui du poète marchant, comme il écrit, en dormant, mais celui de l'horizon auquel l'identifie la relation pathique. Pourtant, si cette image exprime, comme toute « pensée-paysage », un ensauvagement de l'intériorité fusionnant avec la matérialité du dehors, elle ne correspond pas au déchirement dupinien lié à l'appréhension d'une « chair » disruptive qui pulvérise l'ipséité et le corps : « dans l'air / le corps négatif / et le tranchement de ma langue » (*Con.* 65). La « synthèse disjonctive » de la configuration extérieure ne communique pas le sentiment d'un éclat si radical de la subjectivité : elle fait tout au plus trembler secrètement le « soi profond », finement remué par le *diapason* visuel des couleurs et de l'obscurité qui vibrent et l'atteignent. Musiqué, le contraste de la carrière berce comme un « murmure » l'intimité du poète, non pas voué à la dysphorie lacérante, mais à l'euphorie du nourrisson « ravi entre la nuit, la floraison ». La teneur *harmonique* ou harmonieuse du paysage pourtant drastiquement dichotomisé est aussi indiquée par la description des teintes bigarrées du versant fleuri comme un seul « orchestre de couleur²⁵⁰ » (*SP.* 27), où les rhododendrons ont l'exaltation des « noces païennes », une fureur extatique certes, mais nuancée, apaisée par la discrétion de l'emportement émotif et verbal qu'elle provoque. Ceci ne revient pas à dire que sa force est moindre ou que les enjeux du rapport charnel au monde diffèrent pour le sujet et le poème, mais à reconnaître les particularités d'une expression permettant de circonscrire les qualités d'une expérience et d'une parole singulières. On relève à cette fin que ce qui surgit d'« entre » les versants contrastés de la montagne réfère au domaine de l'origine, du passé et de l'enfance. Il s'agit là d'un des *topoi* d'une poésie dont la rhétorique consiste à dévoiler par les perceptions poétiques l'invisibilité de pensées familières ou relatives au clan et à ses systèmes de croyances (sa terre mythique) qui adviennent à la « chair », accomplissant une réconciliation du sujet dépossédé, déraciné et séparé de son identité avec le territoire. Les « synthèses disjonctives » du paysage sont ainsi l'occasion d'une aperception du révolu que la pensée poétique retourne en perception et en présence fût-ce, nous le verrons, pour en consommer le deuil. Les « Sentiers » (« Paths ») qui ouvrent *Smashing the Piano* (*Cassant le piano*) évoquent à cet égard la mémoire de la tante du poète, aux doigts « tendres comme ceux d'une fille », à partir de celle de la juxtaposition des deux « jardins » familiaux : « un vrai jardin de fleur » et « le jardin potager ». Parcourant la « pensée-

²⁴⁹ L'avancée et les mouvements dans le paysage correspondent à un déplacement de son sens implicite, tout comme le déploiement de la rêverie ou de la chaîne signifiante soumet à la mobilité et à la différence toute fixation du sens. Celui-ci y est déporté vers la finalité indéterminée d'une interprétation par ailleurs confrontée à un « ombilic » énigmatique et figural du rêve et de l'inconscient qui est l'analogue du pan d'indétermination de tout horizon. Également, tous les éléments dont elles sont constituées se connotent les uns les autres comme ceux du paysages. On sait par ailleurs que le rêve, hautement esthétique, et que la chaîne signifiante, dont les effets de langage tirent profit de la matérialité de la langue, sont des « pensées-paysages ». Ils sont indissociables d'une spatialité dont la « figure » au sens large est la manifestation exemplaire.

²⁵⁰ « delighted between the dark, the blossoming. » ; « orchestra of colour ».

paysage » de l'anamnèse, le poète (re)« trace » les « petits sentiers » dans la « transe d'un essor ²⁵¹ » qui est à la fois celui des végétaux, de l'enfant et du poème lui-même, dans une contraction temporelle vertigineuse qui lui fait constater : « c'est l'été encore » (*SP*. 11). Dans l'extériorité sensible ou l'espace mnésique, « Sentiers » et « Entre » montrent que la mémoire ou les pensées du passé s'inscrivent, par-delà intériorité et extériorité, dans les configurations d'un horizon dont elles sont la doublure. Elles sont générées dans les agencements des paysages, faits de pans visibles et invisibles ou de plages harmonieusement juxtaposées. Loin d'être hétérogènes à la manifestation des choses, elles entrent dans leurs compositions. Leur intégrité et leur capacité à se déployer en récit épique ou lyrique anamnésique sont intimement liées à l'eurythmie d'un dehors marqué par la cohésion ²⁵², fût-ce celle d'un paysage dénaturé par le monde moderne. En cela, comme dit Merleau-Ponty, « la distinction immédiate et dualiste du visible et de l'invisible, celle de l'étendue et de la pensée [est] récusée, non que l'étendue soit pensée ou la pensée étendue, mais parce qu'elles sont l'une pour l'autre l'envers et l'endroit, et à jamais l'une derrière l'autre ²⁵³ ». Comme le laisse entendre cette description de la pensée au monde, les paysages de Montague sont culturalisés autant en raison de la structure d'horizon du sensible mnémonique que des traces séculaires des communautés humaines sur les territoires qu'il fréquente. Jaillissant des rêveries du poète par l'étendue ou proliférant à même la toponymie pour actualiser la poésie des lieux (*dinnseanchas*), la « pensée-paysage » est ici l'occasion d'un voyage temporel aussi bien que spatial. John Wilson Foster a ainsi relevé que le Garvaghey familial du comté de Tyrone, où régnèrent les derniers O'Neill, était, comme le veut sa signification gaélique, *Le champ rude* (*The Rough Field*) dont le déclin réfère autant à l'abandon des terres qu'à « l'échec de l'esprit nationaliste irlandais à tous les moments paroxystiques de l'histoire correspondants au voyage de Montague dans le temps ²⁵⁴ ». Nous avons souligné que *The Dead Kingdom* (*Le royaume mort*) exploitait, selon la même logique, l'appréhension du passé mythique, familial et personnel dans l'horizon mystérieux ou « fabuleux », dont les faces cachées et les lointains « mobilise[nt] un vécu, un

²⁵¹ « as tender as a girl's » ; « a real flower garden » ; « the vegetable garden » ; « I trace small paths / in a trance of growth ».

²⁵² Le terme d'eurythmie, employé ici pour désigner la cohésion du paysage montagusien dans son opposition à l'éclatement dupinien, connote aussi une harmonie cosmique d'origine platonicienne, à laquelle Montague est sensible dans ses grandes lignes, sans adhérer nécessairement à ce système métaphysique ni à une croyance bien déterminée. On verra au second chapitre qu'à travers la réminiscence des systèmes de croyance païens et sa vénération de la déesse cosmique, il se rend attentif à une rythmique universelle de la vie. Si elle n'est pas toujours source d'euphorie et d'euphonie, cette rythmique se caractérise néanmoins par l'équilibre.

²⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 197.

²⁵⁴ « [the] defeat of the Irish nationalist spirit at each of the climactic historical moments of Montague's journey back in time. » John Wilson Foster, « The Landscape of Three Irelands : Hewitt, Murphy, and Montague », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams*, *op. cit.* p. 97. En affirmant la thèse d'un paysage sectaire, caractérisé par une perspective catholique sur l'Irlande, l'auteur réduit cependant la portée universelle et cosmopolite que l'exploration de l'horizon confère au regard de Montague.

imaginaire, un inconscient et un langage » qui illustrent et font entendre son in-finité. Il s'agit là d'une rhétorique récurrente qui, alliant le lyrisme à l'épique, ne s'extrait pas pourtant d'un *idios koinos* car ses affabulations réelles s'ancrent dans les « données d'une expérience et d'une culture communes ²⁵⁵ ». Dans *Tides (Marées)*, la « pensée-paysage » sous-tend inversement l'avancée d'un livre marqué par une sensibilité et un onirisme très subjectifs, hérités de la modernité française et de la tradition irlandaise du poème de vision. Réactualisant l'identification mythique des rythmes marins, des cycles vitaux et du corps féminin (de la femme ou de la *Cailleach*, la sorcière mythologique), le recueil chemine vers la section finale, « Changements marins », dans laquelle Montague en suggère les motifs sans recourir explicitement à l'humain. ²⁵⁶ Elle est suggérée négativement dans six poèmes aux thèmes et aux « [r]emous » (T. 62) formels océaniques décrivant l'horizon d'une mer prosaïque, jusqu'à l'*ultima verba*, où émerge à nouveau, telle une « [l]ame de fond » (T. 63), le rythme de la marée mythique annoncée par le titre homérique : « Wine Dark Sea » (« La mer vineuse ») : « Car il n'y a nulle mer / mais un rêve / nulle mer / sinon en l'emmêlement / de nos consciences : / sombre mer vineuse / de l'histoire / où tous nous tournons / tournons, tanguons / et disparaissions ²⁵⁷ » (T. 64).

Ainsi, les deux modalités de la « pensée-paysage », abordée depuis la matière mythologique lyrique et l'aspérité du territoire, révèlent à travers les percepts poétiques une idéalité qui « n'est rien d'intérieur, [...] n'existe pas hors du monde ». Et qui n'existe pas plus « hors des mots ²⁵⁸ », véritable « chair » au second degré, dont le sens le plus *intime* est indissociable, *exprimé* dans leur étendue et leur commerce, parce que leur matérialité, leurs nuées et leur combinatoire véhiculent un sens et donnent corps à d'indicibles valeurs. C'est en effet dans leur texture que la conscience poétique put se rendre disponible, en leur prêtant l'oreille, aux réverbérations des pulsations mythiques de la nature.

On ne saurait enfin conclure ce premier examen des rapports structurants qu'entretient la poétique de Montague avec l'horizon sans évoquer le fait que cette sensibilité aux paysages et à leurs lointains le (pré)disposait très certainement à entraîner la poésie irlandaise de l'après-guerre dans la modernité. La petite enfance à Brooklyn, l'éducation à Dublin, les nombreux séjours en France et aux États-Unis, où

²⁵⁵ Michel Collot, *L'horizon fabuleux I : XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 107.

²⁵⁶ « "Sea Change", in which Montague presents the pattern without obvious recourse to the human. » Frank Kersnowski, *John Montague, op. cit.*, p. 48.

²⁵⁷ « For there is no sea / it is all a dream / there is no sea / except in the tangle / of our minds : / the wine dark / sea of history / on which we all turn / turn and thresh / and disappear. » On trouvera la traduction de ce poème dans la récente anthologie de la poésie américaine contemporaine d'Antoine Boisclair (dir.), *États des Lieux*, Montréal, Éditions du Noroît, 2013, p. 62.

²⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 223.

il assimila l'*open form* (l'expérimentation formelle) et le style oral à l'écart des poncifs de la rhétorique anglo-irlandaise, lui ont permis d'accomplir « ce que Yeats avait tenté de faire au début du siècle : libérer l'écriture irlandaise [(et nord-irlandaise, ce qui allait encore moins de soi²⁵⁹)], du provincialisme en appliquant les théories et les influences esthétiques importées d'ailleurs au sein de la tradition irlandaise.²⁶⁰ » Reliant le soi et l'autre, le passé et la modernité, l'épreuve de l'horizon a, en tant que destin existentiel intrinsèquement lié à son programme poétique, désigné Montague pour être celui qui allait infuser les valeurs cosmopolites au ruralisme étroit de la poésie nationale. « Pour ce faire, il fallait que la tradition irlandaise soit en mesure de regarder vers le dehors aussi bien que vers l'intérieur, devant aussi bien que derrière, vers New York et Paris comme vers Garvaghey et Connemara²⁶¹ ». Or c'est ce qu'ont favorisé hautement les dimensions « ek-statique » et « ek-sistentielle » de l'expérience sensible où le sujet de la présence se saisit comme un être des lointains spatiaux et temporels²⁶². Ainsi, comme le stipule encore Gregory Schirmer à l'instar d'un Kersnowski, l'ouverture nécessaire à la revitalisation des poétiques et des traditions rétrogrades, voire « autodestructive[s] », du terroir, n'avait pas pour finalité de faire table rase de l'identité littéraire nationale ni même de détourner des perspectives locales ou du territoire commun. En raison de la médiation opérée par l'horizon entre l'ici et le lointain, cette ouverture aura, réciproquement, libéré la culture irlandaise d'après-guerre de sa forclusion délétère en lui insufflant des perspectives pluralistes, et offert « au modernisme un sentiment vital d'enracinement [...], de communauté (aussi sectaire soit-elle), d'histoire, et d'identité culturelle spécifique — toutes valeurs requises pour contrer [s]es tendances [...] au déracinement, à l'aliénation, et à la déshumanisation.²⁶³ » Par ailleurs, tant par l'exploration de l'horizon interne (le fond onirique, mythique et subjectif) qu'externe (le large appréhenti) du territoire irlandais et de la province déchirée d'Ulster, la poésie de ce républicain du

²⁵⁹ Voir Frank Kersnowski, *John Montague, op. cit.*, p. 17. « L'une des difficultés fondamentales pour le poète du nord est que, pour lui et pour presque que n'importe qui d'autre jusqu'à tout récemment, la poésie irlandaise a référé à celle qui était écrite au Sud. » (« One of the most basic difficulties for the Northern poet is that for him and almost everyone else until recently, Irish poetry has meant that written in Southern Ireland. »)

²⁶⁰ « What Yeats had tried to do at the start of the century : free irish writing from provincialism by bringing to bear on the Irish tradition aesthetic influences and theories imported from elsewhere. » Gregory A. Schirmer, « "A Richly Ambiguous Position" : Re-viewing *Poisoned Lands, A Chosen Light, and Tides* », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 83.

²⁶¹ « For this to happen, the Irish tradition must be made to face outward as well as inward, forward as well as backward, toward New York and Paris as well as Garvaghey and Connemara. » *Ibid.*, p. 93

²⁶² Pour un résumé de la description heideggerienne de la co-appartenance des perspectives temporelles et spatiales, articulées par un « enracinement commun dans la corporéité », voir Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 47, 54-55.

²⁶³ « offering modernism a vital sense of rootedness [...], of community (however divisive), of history, and of specific cultural identity — values required to counter modernism's tendencies toward rootlessness, alienation, and dehumanization. » Gregory A. Schirmer, « "A Richly Ambiguous Position" : Re-viewing *Poisoned Lands, A Chosen Light, and Tides* », *loc. cit.*, p. 83.

Nord aura été une main tendue œuvrant sur les frontières, les seuils et les failles — les « [l]ignes de défi / lignes de discorde » —, pour maintenir vive la possibilité d'une reprise, d'une réparation du tissu social en pensant l'espace de l'autre et l'aire commune et en dénonçant l'absurdité d'une violence universelle. Par des « [l]ignes de départ / lignes de retour ²⁶⁴ » (« A New Siege », *RF*. 72-73), résiliente, toujours résistante face aux abus contemporains, elle aura aussi, en traversant le « Nouveau siège » des Troubles, ouvert par ses perceptions et son dire la perspective d'une réconciliation du vivant avec les « [t]erres empoisonnées », défigurées par l'industrie ou les habitants aliénés du *Champ rude* (*Rough Field*)²⁶⁵ (le paysan de « Poisoned Lands » (*PL*. 35) empoisonne des prédateurs par seule perversité, signe pour Kersnowski de la corruption moderne²⁶⁶.) « Lignes de départ / lignes de retour », qu'est-ce en effet sinon la modalité même de présence-absence du fond mythique commun, local ou universel, et des valeurs traditionnelles collectives qui lui sont associées, dans le paysage ? C'est elle dont le poème incarne le clignotement, le battement, non pas d'une façon dialectique, mais, comme on a commencé à l'entendre, selon une modulation de la perte et de la survivance dans l'espace appréhensif et musiqué qui est le sien. Encore une fois, l'ambiguïté structurant l'horizon comme un espace de perceptions et d'aperceptions fabuleuses, relève aussi de l'articulation de l'ici et des lointains, de l'actuel, de l'advenu et de l'à-venir. En cela, elle a contribué à l'importance de Montague dans le paysage littéraire contemporain. Elle détermine en effet ce regard singulier, « double » a-t-on dit²⁶⁷, de l'Irlando-américain qui, où qu'il se soit trouvé au monde, voyant au large aussi bien que par-delà tradition et contemporanéité, a permis à l'œuvre « d'être ambassadrice de l'Irlande moderne dans le monde qui l'attendait », ainsi que « du monde, et de l'Amérique en particulier, en Irlande²⁶⁸. »

²⁶⁴ « Lines of defiance / lines of discord » ; « Lines of leaving / lines of returning »

²⁶⁵ « Poisoned Lands » révèle l'ambiguïté pour native des habitants du *Champ rude*, dont la valeur est équivoque : « D'un côté Montague voit la terre rude comme le résultat de l'oppression de ses ancêtres » et, en cela, comme le lieu d'une dégénérescence de l'esprit populaire. « [D]'un autre côté, il la perçoit comme la dépositaire du rituel et de la communauté (la rudesse de l'esprit autochtone [épris de liberté]) » (« On the one hand, Montague sees the rough field as the result of his ancestors' oppression and victimization [...] on the other hand he sees it as the repository of ritual and community (the roughness of indigenous folk spirit) »). John Wilson Foster, « The Landscape of Three Irelands : Hewitt, Murphy, and Montague », *loc. cit.*, p. 100.

²⁶⁶ Frank Kersnowski, *John Montague, op. cit.*, p. 26.

²⁶⁷ Voir l'éclairante analyse de Daniel Tobin, « “Lines of Leaving / Lines of Returning” : John Montague's Double Vision », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 147-164. Aucune des analyses de la structure d'horizon géographique ou culturelle du point de vue montagusien sur l'Irlande et le monde ne se penche, à notre connaissance, sur la phénoménalité des visions fantastiques et anamnésiques a-perçues dans le territoire. Nous l'explorerons plus dans les chapitres qui vont suivre.

²⁶⁸ « The Rough Field “performs an embassy from modern Ireland to the waiting world” [...] “it also performs an embassy from the world, and from America in particular, to Ireland.” » Voir Thomas Dillon Redshaw, « Appréciation : John Montague's *The Rough Field* », *Éire-Ireland*, vol. II, n° 4 (1976), p. 124 ; cité dans *ibid.*, p. 148.

Aux territoires culturalisés de la poésie montagusienne, où « tout le paysage [est] un manuscrit / que nous ne savions plus lire²⁶⁹ » (*RF*. 35), s'oppose, chez Jacques Dupin, une parole naturalisée. Les récits et les réminiscences légendaires que co-énoncent la toponymie et les objets sensibles en étayant la projection lyrique ont pour pendant, chez Dupin, une matérialité *ontique* du poème dont l'étude phénoménologique de la parole esthétique et de la perception a exposé les ressorts profonds : « Tu les désires, ces poissons vivants dans la mer. Tels, je te les donnerai, — ou rien. Vivants poissons dans la mer. » (*Em*. 185). Mais cette matérialité n'est pas une pure donnée déterminée, elle se présente avec ses horizons, ses indéterminations, ceux-là mêmes que comblent les visions montagusiennes. L'écriture du corps qui enjambe la transitivité charnelle voue ainsi Dupin à « l'émerveillement comme à la frontière d'un territoire excessif /// après l'incorporation de la marche à l'étendue » (*D*. 219). À la limite, comme si cette étendue, cette ouverture s'abîmait dans l'extériorité même du monde, Dupin y va d'une « écriture adéquate à sa visée seconde, à l'absence de point de mire » (*Éch*. 200). Sans point de fuite, quel est donc alors le paysage étrange et paradoxal ainsi donné par la matérialité du verbe ?

Par l'écart, l'épaisseur du « corps », et du corps écrit, la « théorie d'un corps » affrontées comme une « [c]rise de l'espace », le poète, « expatrié bouleversé transparent », est voué à la fascination du plus lointain, du plus absolu « point dehors exclu / ou dégagé de sa fuyante relation » (*D*. 290). Est-ce donc à dire, contre toutes les médiations de la « chair » éclairées jusqu'ici, que le paysage dupinien s'ouvre sur un espace désincarné, comme le laisse supposer l'absence des rapports, des perspectives, des visées ménagés par le corps esthétique ? On répondra par la négative en considérant ce qui, dans le sensible, se soutient d'une extériorité si radicale : « La structure du champ visuel [et perceptif], avec ses proches, ses lointains, son horizon, est indispensable pour qu'il y ait *transcendance*, le modèle de toute transcendance.²⁷⁰ » Il y a donc une métaphysique, un au-delà de la matière et du sensible qui se pense à partir de l'horizon et des structures phénoménologiques de l'être. Bien plus, dans la mesure où ils doivent en découler comme d'un modèle « indispensable », nulle métaphysique, nul au-delà ne peut être authentique et se penser en faisant fi du sensible. Or, pour peu que les poèmes incarnés recèlent la trace de ce modèle en exprimant la structure d'horizon qui articule l'ici et le là-bas, l'intime et le

²⁶⁹ « The whole landscape a manuscript / We had lost the skill to read ».

²⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 280. Deux pages avant, le philosophe décrit plus substantiellement la transcendance absolue qu'introduit l'invisibilité irréductible de l'horizon en même temps que son projet de « [f]aire une phénoménologie de « l'autre monde », comme limite d'une phénoménologie de l'imaginaire et du « caché » : « Principe : ne pas considérer l'invisible comme un *autre visible* « possible » [...] : ce serait détruire la membrure qui nous joint à lui. [...] L'invisible est là sans être *objet*, c'est la transcendance pure, sans masque ontique. Et les « visibles » eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi — ».

lointain, ils doivent non moins conduire à relativiser le postulat de la fin de l'intériorité, que celui de la fin de cette extériorité limite, introduite par l'horizon du visible et des autres sens²⁷¹. Fidèles au dernier extrait de Dupin, nous proposons, pour en parler, d'évoquer, avec Sophie Nordmann, une transcendance définie comme un « *rapport d'incommensurabilité* » au sensible, qui se donne paradoxalement à saisir comme « une absence de mise en rapport possible. ²⁷² »

La transcendance de Nordmann ne comporte nul être transcendant, nulle hypostase, elle n'est pas une substance, mais se définit comme une modalité de rapport négatif au monde. Elle se déploie donc depuis le sensible et le vivant²⁷³. Ceci étant posé, l'irréductibilité d'un tel de-hors peut aider à comprendre l'hétérogénéité limite de la parole poétique appréhendée par Dupin comme un être radicalement étrangers aux régimes de la conscience et du langage discursif, voire au corps disloqué par l'impossible énonciation²⁷⁴ d'une inhumanité brisante, communiquée « à la condition d'être mort » (*Éch.* 146). On s'en fera plus avant l'idée en remarquant que les choses aussi ont un horizon, visuel, sonore, tactile, qui les présente et les absente irréductiblement. L'épaisseur du corps esthétique instaure par son ouverture même la distance qui leur confère cette part d'irrévocable imperceptibilité qui est la condition de leur perception. Cette ouverture bivalente de la « chair » est le modèle exemplaire de l'écart du poème de l'incarnation, qui sous-tend deux expériences opposées et complémentaires des rapports entre le monde et le langage, relatives à l'amphibologie de sa structure d'horizon. D'une part, les mots désignent les corps, les convoquent ou les présentent en exprimant les nuances de leurs qualités sensibles et affectives ou en comblant leur lacune, d'autre part, ils se frottent et s'éliment à leur inépuisable indicibilité et à leur part d'imperceptibilité qui, de loin en loin, d'horizon en horizon, réfère ultimement au silence aveugle de l'horizon du monde, entrevu par Husserl comme un fond infigurable et indéterminé, une extériorité radicale sur laquelle se détermine toute présence²⁷⁵.

²⁷¹ L'examen de la « chair » et la *réhabilitation* de la dimension référentielle du langage par les poètes de l'incarnation ont déjà prôné en faveur d'une *sortie* de la conscience de l'espace poétique et de leur détermination par le sensible. D'ailleurs, la conductibilité de la « chair » n'éclaire pas une identité de la *phusis* et de la *poiesis* qui rendrait caduque le travail d'écriture ou ferait de chaque poète le démiurge du monde.

²⁷² Sophie Nordmann, *Phénoménologie de la transcendance*, Dol de Bretagne, Éditions d'écarts, 2012, p. 9.

²⁷³ Cette pensée n'est pas sans parenté avec la conception de Merleau-Ponty : « Toute négation du monde [...] a pour conséquence immédiate qu'on manque le transcendantal. » *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 223. La transcendance phénoménologique n'est et n'apparaît donc nulle part ailleurs qu'en ce *là* de l'au-delà.

²⁷⁴ « acte le plus pur dans la manière d'habiter l'impossible », le poème dupinien se présente comme l'énonciation de cet impossible. On trouve cette citation dans une émission radiophonique réalisée par France Culture, constituée de lectures de poèmes et d'entrevues. « Hommage à Jacques Dupin « poète par contumace » 1927-2012 », sur le site de France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-ca-rime-a-quoi-hommage-a-jacques-dupin-poete-par-contumace-1927-2012-2012-12-02>, consulté le 01/12/2014 à 17h05.

²⁷⁵ Dans ses *Méditations cartésiennes*, Husserl donne à penser l'horizon infigurable du monde (comme totalité, ouverture à toutes les réalités présentes, passées et à venir) comme un « horizon de déterminabilité

C'est d'une part vers l'extrême de ce de-hors excédant qu'est polarisée la parole dupinienne lorsqu'elle énonce par exemple le travail de sape qu'opère sur elle, « au plus près du soleil », le paysage : « la frontière d'un corps et d'un ciel // ailleurs ici presque sans l'écrire // nue à la limite presque du soleil // je suivrai ce fil à condition qu'il casse // qu'il éclaire le nom détruit » (D. 337). D'autre part, cette *désécriture*, accusée ici par la rupture des vers et des strophes spatialisés, dispersés, comme raréfiés par le plus lointain, se manifeste aussi dans l'appréhension poétique des objets esthétiques dans leur ensemble. « La ligne de rupture » (D. 205) se trouve alors en quelque sorte ramenée du large à la frontière du poème, faisant de l'espace référentiel le lieu de l'infigurable et du délitement du sens qui était celui de l'horizon du monde. Comme si le dehors sensible devenait l'infigurable somme des horizons du poème et, à ce titre, une instance néantisante et informante, ce fond de « déterminabilité indéterminée » qui est le support de l'absence et de la présence de la parole. Ce passage de l'horizon à la structure d'horizon de la forme coïncide d'ailleurs avec la rhétorique de la réification du langage que les images dupiniennes actualisent, non sans s'appuyer sur l'entrelacs charnel qui a permis d'envisager la physique de la parole. Dans son exploration du continent noir, inconnu et indicible du sensible, le devenir du poème « coïncide » ainsi avec celui du corps altéré, ontologiquement déporté par la matière qui en permet l'épreuve : « l'ébauche d'un texte impersonnel » va de pair avec « le commencement d'un corps éjecté de sa trajectoire » (D. 225). Au cœur de l'élaboration poétique, le verbe se dépersonnalise, car il s'énonce au seuil d'une transformation, d'une identification avec la matière qui fait miroiter l'accès à une extériorité radicale et inaccessible visée par l'écriture : « si près de sortir, d'être hors de soi, d'échapper à la morne distinction du dedans et du dehors, toujours abusivement remaçonée par les larves du dedans, si près de vomir et d'être vomis, [...] d'être désunis, *de changer de corps* » (D. 224-225). « Soleil substitué », titre de la section d'où sont tirés ces extraits, est bien à cet égard l'indice des enjeux charnels qui ont investi les « pensées-paysages » des contrées poétiques, jusqu'à inscrire aux lisières de leur espace, l'au-delà indicible de ce soleil second qui lui confère son irréductible étrangeté : l'horizon infigurable du poème.

indéterminée ». Plus radicalement que l'objet, dont un pan se soustrait irréductiblement à la présentation positive, cet horizon ne pourrait être épuisé par une détermination globale et achevée. Il est par essence ouvert et in-fini. *Op. cit.*, p. 74. Cet horizon impossible à englober correspond à la définition merleau-pontienne de la nature : « Le monde naturel est l'horizon de tous les horizons, le style de tous les styles, qui garantit à mes expériences une unité donnée et non voulue par-dessous toutes les ruptures de ma vie personnelle et historique, et dont le corrélatif est en moi l'existence donnée, générale et prépersonnelle de mes fonctions sensorielles où nous avons trouvé la définition du corps. » *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 386, 387.

Les enjeux ontologiques inhérents au rapport mondain du corps-conscient aux choses sont relayés par celui de la conscience incarnée aux mots. Comme le corps sonde la matérialité en la désobjectivant, c'est-à-dire, exploite son horizon indéterminé en lui donnant forme et sens, celui qui « écri[t] bas » (*Ct.* 43) fait « monter le fond et ce que le fond retient et brasse, — et délivr[e] l'espace du travail nouveau » (*D.* 225). Du fait de l'exploration de ce rapport poétique au fond indéterminé, les mots s'absentent comme les choses et, comme elles, ils perdent toute identité figée à eux-mêmes. On comprend alors d'autant mieux en quoi cette expérience de la parole se paye au prix d'un dérèglement, d'une fissilité de la discursivité et de la conscience claire : étrangeté d'un non-sens et d'un Tout Ailleurs, comme on dit Tout Autre, lié d'ailleurs à l'altération ontologique du corps se frottant à l'altérité hostile du réel²⁷⁶. Dans cette foulée, on aperçoit également en quoi, par cette mise à mal de la faculté de raison et la difficulté d'être au sein d'une « chair » radicalement étrangère, la prise en charge des mots et du sensible revêt l'aspect d'une même épreuve inhumaine et déchirante. Cependant, cette *déficience* de la subjectivité, dépossédée de la langue dénotative de l'identité²⁷⁷ et de sa coïncidence rassurante à soi en s'ébréchant dans l'exploration poétique du lien organique à l'étendue, a pour corrélat l'*efficience* d'un verbe qui communique, par ses détonations, l'ébranlement d'une présence indistincte des pulsations de l'univers. Tout est comme si les mots et le corps se ressourçaient, se fertilisaient, se tonifiaient en se distordant, en se « déchir[ant] » dans le fond fécond qui les « ajour[e] » et les absente sous le mode d'une lacération vivifiante :

Entendre, ou sentir... ce qui gronde dans le sous-sol, sous la feuille déchirée, sous nos pas. Et voudrait s'élever, — s'écrire. Et attire l'écriture, lui injecte son intensité, son incohérence... Ce qui crie et bat dans le sous-sol. Un harcèlement d'oiseaux. Et soudain le flux de limaille qui nous traverse, comme si son avidité, sa stridence écartaient les fibres, distendaient la trame, ajouraient les corps.

Sentir, découvrir, ce qui est [...] et qui brûle en nous traversant, qui n'est souffert qu'en s'écrivant, et ne s'écrirait pas sans l'ouverture qu'un coup de folie fore dans l'opacité du réel. Sans l'orgasme et sans la blessure. (*D.* 224)

À travers le fin écartèlement du corps, et de la compacité que les blocs de prose empruntent à sa densité en communiquant le sol qui « gronde », vibre, — à faire grincer le crin des rauques syllabes,

²⁷⁶ « L'argile crevassée, les sanies, les soubresauts, les yeux crevés, le sang pourri, la terreur, d'où jaillissent de rares éclairs de chaleur... // // // // // [...] La terre écorche la voix. » (*As.* 377).

²⁷⁷ Figeant le possible qu'est la chose au sein du rapport esthétique, qui est sa véritable modalité de présence, la dénotation est un sens abstrait et réducteur qui annihile à la fois l'horizon de compréhension de tout être contextualisé et la ou les teneurs subjectives et charnelles qui le colorent. Débordant le champ du psychique, celles-ci la confinent hors ou plutôt dans l'horizon du système de la langue où le poète s'aventure en éclaircur.

scarifiées d'ire et de « stridence » —, c'est le « dehors [...] entré par les mille entailles du corps » (D. 232) « et les interstices des lettres » (D. 229), la « Terre et [sa] nuit empliss[ant] la bouche » (D. 232) que le *corpus* dupinien profère. Les consonances de dures consonnes (dont le paroxysme est « [c]e qui crie [...] dans le sous-sol ») sont traversées par la fluidité des [i], des [f] et des [s] pour rendre dans la texture de la langue la consistance d'une matière âpre, mais ductile, scissile, en raison de sa plasticité pulsationnelle. En parcourant ce « [g]isement à ciel ouvert » (D. 225), l'étendue des « brisants » (Gra.37) que le poète creuse et gravit en burinant, en gravant, en aggravant sa parole, Jean-Pierre Richard offre une piste pour comprendre (D. 225) ce que la « gravitation de signes insensés » du verbe opaque et minéral doit à l'abrupte présence des choses :

Paysage ambigu : car si l'abrupt est [...] le brut, [...] un [...] dévoilement [...] de l'être, [...] il signifie en même temps le hérissément de cette vérité [...], la verticalité hostile de son face à face, bref son caractère [...] inaccessible. Son offre est un refus, son refus est une offre.²⁷⁸

Le dérèglement des *sens* correspond ici encore à la structure d'êtres qui se voilent en se dévoilant, dont un pan les absente, leur conférant une nature énigmatique, nouée au fond d'opacité qui les enlève, les rend irrémédiablement lointaines. Or, au risque de nous répéter, c'est à ce retrait de l'étant que se rapporte l'écart nécessaire à sa perception par le corps et à sa (re)présentation par le verbe dans une nature charnelle échelonnée en profondeur. En cela, la « gravitation de signes insensés » exprimant le mystère des étants ne s'oppose pas radicalement à une prégnance de la discursivité et de l'*ipse*. Au contraire, ce qui résiste d'eux pour affirmer la « [p]arole déchiqtée » (Gra. 96), « la dislocation du livre / parmi l'arrachement des pierres » (Gra. 59), « [t]out ce qui roule entre les tempes, de sécheresse et de cailloux, [...] à travers un cirque de montagne qui amplifie son grondement » (Em. 154), donne la mesure d'un style et d'une syntaxe ciselés qui témoignent d'une certaine intégrité de la conscience discursive. Comme manière de percevoir, ils font entrevoir le rêve d'effusion du sujet s'annihilant par sa fusion dans la matière élémentaire comme une perspective insensée ouverte à l'horizon du paysage sémantique. C'est, nous en sonderons la quête en étudiant les « synthèses disjonctives » de l'échancrure, cet impossible que va tenter Dupin par l'ébrèchement réitéré du corps, de la conscience et des mots, goûtant dans l'atterrement et son échec à réduire l'intentionnalité discursive, à la paradoxale consécration d'un impouvoir. Car il va sur cette voie trouver le moyen d'atteindre l'impossible en le maintenant comme impossible, ce qui, par la conformité qu'une telle épreuve présente avec celle de l'horizon d'autrui, vaudra pour sa relation à l'altérité radicale de l'autre et, précisément, de la femme

²⁷⁸ Jean-Pierre Richard, « Jacques Dupin », *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 341.

qui fulgure, se livre et se délivre dans la violence d'une embrasure qui la donne en préservant la brèche de sa fuite, en vertu de la transcendance relationnelle qu'établit tout horizon.

Cela dit, l'apparent paradoxe des images de la ruine (l'éboulement) et de la réification des catégories « subjectives » du poème : le souffle, la parole, l'écrit, l'esprit, relève moins d'une aporie que de cette structure de l'être de la perception qui, tout à la fois, survole la matière et en fait partie par l'amphibologie de son corps. C'est cette « doublure » de la « chair » marquée, entre osmose et surplomb, par un certain strabisme, que reconduit le poème dupinien de l'incarnation par-delà le sens et le non-sens. Grâce à elle, il exprime « la duplicité [...] du noir », de l'opacité des choses où s'engonce la conscience par l'indivision du percevant et du perçu. En cela, entre discoursivité et adiscoursivité, le poème écrit bien « la ligne de crête » en même temps que « le fond de la mer » (*Éch.* 123), « écout[ant] la ligne de pente » (*Éca.* 47) ou « [l]a ligne de rupture » (*D.* 205) de son ouverture à une altérité mondaine consubstantielle et contiguë. C'est ce que figure l'un des derniers analogons de l'écriture qu'est, dans l'œuvre, le *Coudrier* bifide, dont l'*expression*, déterminée par les forces du sous-sol, objectivise le sujet de l'art poétique en sourcier, témoin et récepteur d'un souffle sauvage qui dépossède, absorbe la conscience créatrice incarnée en modelant la forme²⁷⁹. « [T]u tombes / tu rallies le souffle », stipule le poète dont la geste éclaire et s'atteste simultanément une défection de soi créatrice : « le poinçon de la nuit / grave les signes / à même le corps de la plaie //// [...] / [...] / [...] //// le grain de la nuit imprègne / et active le corps séparé / du corps //// la branche maîtresse plie / [...] / [...] //// je ne tente si j'écris / que le vice de forme //// qui délance un revers halluciné » (*Cou.* 87-89).

Anamorphoses d'un « revers halluciné », vers et strophes sont des perceptions, des sensations linguistiques qui modulent les « pensées-paysages » et les pulsations du plus lointain sur l'avers de l'espace poétique où s'accroît l'errance, s'intensifie l'écart qui mesure la sortie, la naturalisation de l'être et d'un verbe charnels : « La fugue [...] le souffle enchâssent la lettre [...] /// écrire étant [...] dans ce tourbillon de l'approche de l'aube, l'ultime façon d'entrer dans le désastre ouvert et d'en resurgir intact — sans visage et sans nom /// [...] la montagne amplifiant la divagation... » (*Éch.* 172). Cette dispersion ontologique et cette dissémination verbale est sans conteste ce qui distingue l'épreuve dupinienne du dehors et de la parole esthétiques de celle de Montague qui, depuis *Forms of Exile* (*Formes d'exil*), a cherché à conjurer le déracinement dans une quête inassouvie des sources et par la valorisation de symboles collectifs qu'illustre, notamment, la fascination pour les puits. Dans cette

²⁷⁹ Nous examinerons les tenants et les aboutissants du schème ontologique de l'échancre déterminant le paysage sémantique de Dupin au troisième chapitre.

foulée, le poète tente une réappropriation lyrique des terres ancestrales et une abolition de l'« exil » engendré par les valeurs modernes destructrices qui dénaturent et annihilent la mémoire et les traditions liées au paysage. L'intimité lointaine et sauvage caractéristique de la « pensée-paysage » met donc en relief un processus de (re)familiarisation avec le territoire étranger par la reconnaissance de sèmes culturels liés aux foyers, aux anciens ordres sociaux et aux systèmes de croyances. Même s'ils font miroiter des scènes et des mythes ambivalents, l'exploration poétique de l'horizon des étants et des lointains confère chez lui un surcroît de présence aux paysages. Contre le mouvement de dispersion et le processus de naturalisation de la conscience ou du verbe, l'horizon est le catalyseur d'une réparation humanisante du territoire. Il se resserre en réverbérant les échos du passé historique ; son étrangeté est convertie en un cosmos rassurant où s'enracinent les figures et le récit mythique du clan.

Chez Dupin, le retour au *cogito* charnel (onirique ou perceptif) des « pensées-paysages » est lié à un mouvement inverse par lequel il renoue avec l'altérité de la matière et de la conscience, la nature brute des choses et leur absence, entamées par une parole où la raison se perd²⁸⁰. Il est fondé sur une critique de l'humanisme et des idéologies destructrices des deux Guerres sur les ruines et les débris desquelles commence son écriture. Un passage permet de confronter à cet égard les mouvements antinomiques, — que subsume la « chair » —, sous-jacents à l'appréhension du *logos* perceptif chez les deux poètes. Où « Between » (« Entre ») de Montague rapportait la composition synthétique du paysage au foyer secret du poète frissonnant devant la fureur « païenne » des teintes tranchant l'abîme obscur, l'*Écart* dupinien traverse le lyrisme anthropocentrique d'un paysage eurhythmique pour communiquer l'épreuve d'une dissémination de la subjectivité et du poème « volatile » dans un horizon dysphorique constitué de configurations détonantes et décomposantes²⁸¹. Le sujet et le verbe épousent l'éclatement perceptif et les « flux » et tensions de forces élémentaires et telluriques écartelantes, dispersées dans un dehors qu'elles fragmentent²⁸². Au langage implicite, cultivé par les résonances intérieures, de l'étendue, s'affirme en contrepartie une étrangeté radicale de l'« intériorité »

²⁸⁰ Jean-Pierre Richard est sur ce point catégorique : « Jacques Dupin ne croit donc pas à la conscience claire. [...] Pleinement limpide à elle-même, « Inerte bûcher lucide / Que ne tempère aucune production de cendres » (*Gra.* 57), elle ne pourrait rien sur le réel. Pour adhérer vraiment au monde, il lui faut accepter de produire des cendres, [...] de pactiser en somme avec une matière et de s'obscurcir en elle. » *Ibid.* p. 347.

²⁸¹ « En une sorte de résolution qui lui fait décider et assumer sa perte, le moi poétique choisit de s'égarer dans l'infinie fragmentation des apparences » *Ibid.*, p. 346.

²⁸² Cette dimension charnelle de l'éclatement est également formulé par Valéry Hugotte : « Au vœu d'un ébranlement du paysage correspond naturellement le constat d'un éclatement du corps qui se déchire dans un rapport direct et brutal avec le monde, bien loin d'une contemplation distante et d'une jouissance passive. » Voir « À l'écoute de l'intensité », *op. cit.*, p. 417.

poétique, entée aussi sur l'indivision des pulsions et des pulsations. Chez Dupin cependant, celle-ci induit une chosification de la parole fréquemment exprimée par les tropes :

Bascule dans le jour un poème abstrait mais configuratif : lignes, points, intervalles, vitesse, espace... [...] liés encore à tel gisement terrestre et passionnel, tendus par des énergies compulsives, hasardeuses. [...] Il ne trahit jusqu'à la fin du jour que les poussées et les flux qui traversent les corps, les recouvrent, les dénudent.

Le poème, à son corps défendant, demeure la seule réalité que je puisse étreindre — et le monde, dans ses yeux, [...] avec ses reins. Plus vive son approche, [...] plus atroce le saccage, et terrifiant l'amas de ruine [...] qu'il laisse en se volatilissant. Lui [...] la seule interrogation latente, létale, comme le jet d'un caillou noir dans la membrure du souffle. (*Éca.* 49)

En affirmant la transitivité perceptive de la *poiesis*, la deuxième strophe permet — dans l'expression d'un déchirement lié au clignotement de l'immanence²⁸³ — de saisir le monde esthétique comme l'horizon du poème, au même titre qu'il s'est révélé celui de l'espace onirique chez Montague. Réciproquement, un poème comme « Petrel » (« Pétrel ») a montré que les configurations du *logos* perceptif, en agençant les mêmes éléments constructifs (ici les « lignes, points, intervalles, vitesse, espace ») que ceux de la plastique poétique, désignent le poème de l'incarnation comme horizon expressif de la nature²⁸⁴. Ainsi, bien qu'elles se rapportent l'une à l'autre, s'incluent au point de pouvoir se voiler et se dévoiler alternativement, de se répercuter par résonance, force est d'affirmer que la modification de l'esprit et la sémiotisation (ou spiritualisation) des matières esthétiques sont prévalentes selon la perspective avec laquelle les poètes envisagent les « synthèses disjonctives » des « pensées-paysages » et la nature du corps informant la « chair » du poème.

Nous pouvons maintenant, autour des expériences que ces dernières permettent, tracer, par-delà la frontière du poème, les grandes lignes d'une distinction et d'une analogie générale entre les paysages

²⁸³ Nous envisagerons sa fulgurance au chapitre trois en la faisant découler des « synthèses disjonctives » de l'échancrure ontologique.

²⁸⁴ Même s'il est disjonctif, voire disruptif, la parenté de la forme et des paysages sémantiques (actualisant, par la contextualisation du sens lexical, la structure d'horizon des mots) avec l'organisation de l'espace est au cœur du rapport privilégié qu'entretient la poésie dupinienne avec la peinture et l'art plastique. Outre les textes sur Miró, Tàpies, Giacometti et ceux de *Par quelques biais vers quelque bord*, on se rapportera à la composition et à la thématique spatiale de « Malévitch » (*D.* 347-356) où le poète s'affirme sujet et objet de « l'attente / l'attentat de l'impossible espace » (*D.* 356). Par la description mimétique de tableaux figuratifs, Montague désigne, lui, une *Ut poesis pictura* qui fait écho à la poétique des compositions paysagères référentielles déjà envisagée. Voir « Coming Events » (« Événement à venir », *T.* 26) où il décrit, en prose, un tableau de Gerard David, ou « Life class » (« Nature morte », *T.* 39-42), où il cherche à traverser les significations archétypales de la femme pour être fidèle au réalisme du corps du modèle qui pose.

poétiques de Dupin et de Montague. Le premier met l'accent sur leur nature sauvage et mondaine et le second, sur leur dimension humaine ou subjective. Illustrant cette seconde option, « Message » a ainsi renoué avec une nature mythifiée par un corps identifié aux êtres naturels qui la personnifiait. Or, en désignant comme *résonance charnelle* le procès sous-jacent de désobjectivation du corps et du poème impliqué par la polysémie des tropes et l'allégeance de la parole à la nature, nous avons au même moment rapporté la singularité des perceptions montagusiennes du dehors à la complexité générale des rapports inhérents à la « chair monde », saisie comme l'horizon commun des poétiques incarnées. Bien sûr, l'universalité de l'expérience esthétique a pour conséquence de tempérer les idiosyncrasies des univers poétiques incarnés qui s'ancrent dans l'épreuve partagée du sensible et mettent à jour les structures de la subjectivité au monde. Dans cette logique, la promotion du paysage apparaît comme ce qui peut sans conteste favoriser la réconciliation de la poésie avec le lectorat.

Après quelques décennies fortement marquées par les abstractions structuralistes, les conceptions matérialistes du langage et des productions formalistes à tout le moins fondées sur le postulat de l'autoréférentialité de l'œuvre et qui témoignèrent d'une méconnaissance du réalisme lyrique prôné par Reverdy²⁸⁵, la promotion de la « chair » a inscrit le poème comme un organisme transitif, se détachant et ouvrant ses perspectives singulières sur un univers signifiant, affectif et partagé. Illustrant cette médiation que des univers poétiques de première importance actualisent aujourd'hui, l'analyse phénoménologique de la perception a montré que le paysage comme champ de monde subjectif était aussi la modalité de rencontre entre le soi et l'autre et que, pour être commun, ce monde n'était pas moins unique à chacun, ménageant une articulation entre le sens intime des phénomènes et des sensations et l'étendue collective où ils s'enracinent. C'est en vertu de cette dimension personnelle de l'épreuve esthétique que les images des poètes de l'incarnation ont, dans leur ouverture à une expérience commune, une singularité qu'il importe de découvrir pour mieux connaître les possibilités de ce monde. Dans cette optique, les derniers vers du poème « Le règne du minéral », ne peuvent être confondus avec les figures anthropomorphisant le paysage relevées dans la poésie de John Montague : « dans ce pays la foudre fait germer la pierre. // [...] / Des tours ruinées se dressent / Comme autant de torches mentales actives / [...] / [...] // [...] / [...] // Le feu jamais ne guérira de nous, / Le feu qui parle notre langue » (*Gra*. 28). La parole des éléments n'est pas ici de celle qui rend l'extériorité familière au sujet poétique : elle ne réduit pas l'étrangeté de l'extériorité ni n'énonce les paroles réconfortantes

²⁸⁵ « Ce qu'il faut faire, qui est très simple mais extrêmement difficile, c'est fixer le lyrisme de la réalité. [...] l'art est l'ensemble des moyens propres à fixer le lyrisme mouvant et émouvant de la réalité. » *Le gant de crin*, *op. cit.*, p. 9-10.

préservant un état connu de l'être. Elle éclaire l'altérité foncière de toute parole poétique au monde au même titre qu'il y a une altérité naturelle du percept et de l'esprit intentionnel. Il suffirait de relever encore quelques associations dupiniennes du feu et du silence pour se convaincre que le procès d'identification entre la *poiesis* et la *phusis*, l'esprit et de la nature, ébrèche l'individualité à défaut de générer ses échos externes. L'extrait suivant montre bien ce que le poème doit aux forces énonciatrices et adiscursives d'un dehors vivifiant et déchirant : « Le silence qui reflue dans la parole donne à son agonie des armes et comme une fraîcheur désespérée. Le moindre mot se charge de violence, même celui que sa violence native écartait de nous. Distincte du mouvement des lèvres grises, la parole silencieusement irradie... » (*Em.* 166) Il éclaire chez Dupin un ensauvagement vécu et affirmé comme tel. La vitalité et la « fraîcheur » « désespérée » de la création poétique, le tonus de la parole s'y acquièrent par l'intermédiaire d'une perte, d'une dépossession ontologique. C'est à l'écoute d'une « injonction silencieuse [qui] affleure le mot quotidien » (*Em.* 151), sous-tend la vocifération, que le poète forge son verbe à même le brasier des éléments. Ainsi dire avec lui que le « feu [...] parle notre langue », c'est pointer dans l'expérience de la parole vers un autre de la parole qu'est le *logos* du phénomène et tout à la fois l'objet et le sujet de l'expression dupinienne. Comme le point de fuite de l'horizon et de l'horizon du monde, ces indéterminés imperceptibles qui organisent tout le perceptible, le dehors est chez Dupin le lieu d'où se génère et où s'abîme toute parole. Le lyrisme de Dupin est en cela un lyrisme sauvage qui perpétue la nature : il enjambe dans la « chair » des mots une matérialité sémiotique et é-mouvante impersonnelle²⁸⁶ dont l'être s'inscrit par-delà discursivité et adiscursivité, abstraction et concrétude. Un poème peut bien, dans cette mesure, relever du « Règne du minéral ».

En mettant l'accent par ses images sur la réification de la parole ou de la [*m*]atière du souffle²⁸⁷ poétique, le poète prend acte de leur dimension corporelle, mais il illustre plus encore qu'ils réfèrent à la visée et au *prélèvement* d'un sens mondain et brut, livré dans l'ouverture abrupte de la conscience au monde. L'âpreté de leurs accents, de leurs coupes et des figures détonantes ne repose pas sur la fantaisie d'un styliste omnipotent et autonome. Elle se présente comme une résistance d'objets et de forces indissociables d'une intentionnalité, et a valeur de perception ou d'hallucination avec la dépossession que celles-ci peuvent impliquer. On peut donc leur appliquer ce que Merleau-Ponty dit du sujet incarné dans une description de l'écologie charnelle : « Je suis une partie de la Nature et fonctionne comme n'importe quel événement de la Nature : je suis, par mon corps, partie de la Nature,

²⁸⁶ Les fonds d'indéterminations qui absente les choses et les mots sont donnés à même la position du sujet qui les aborde et avec une émotion indistincte de leur rencontre.

²⁸⁷ C'est le titre d'un ouvrage consacré au travail d'Antoni Tàpies : *Matière du souffle*, *op. cit.*

et les parties de la nature admettent entre elles des relations de mêmes types que celles de mon corps avec la nature²⁸⁸». Preuve en est que la conscience poétique est vouée à la révélation analogue de sa consubstantialité avec l'extériorité dans le régime de l'œuvre.

« Partie[s] de la Nature », les poèmes de Montague le sont aussi, qui déploient leurs rêveries comme la virtualité du territoire. S'ils confèrent une *humanité* à des espaces dépersonnalisés par la violence, l'industrialisation, l'exil ou le passage du temps, leur ancrage dans le dehors esthétique refuse qu'on les réduise à de simples projections idéalistes ou nuées subjectives plaquées sur un monde sur lequel elles n'auraient prise. En tant que « pensées-paysages », perceptions s'espaçant comme l'envers de l'extériorité, ils doivent être compris comme un organisme langagier, une « chair » par l'intercession de laquelle le « sensible même v[ient] à soi²⁸⁹ ». Le poème « Forge » illustre cette réversibilité. Dans l'atelier du forgeron, le poète se souvient : « les soufflets chantaient dans la haute cheminée / éveillant le métal dormant, pour qu'il bondisse / sur l'enclume. Tandis qu'il était lentement // frappé en une courbe conforme / les murs répétaient l'accent / du verbe *forger*²⁹⁰ » (Cl. 38). À interpréter la réverbération linguistique des sons de la forge comme une figure de la déhiscence du poème et du lien charnel liant ses perceptions au monde, l'art poétique se donne à entendre comme un pli de la nature esthétique et l'expression *du* sensible lui-même. Ainsi, le feu aussi (comme image d'activités traditionnelles, du pays ancestral et de ses pulsations telluriques) consume chez Montague les frontières de l'intériorité poétique en *parlant* la langue esthétique du poète. Ou peut-être est-il plus juste de dire que c'est le poète ici qui parle la langue du feu, en découvrant les potentialités poétiques du territoire qu'il arpente, ce que nous avons évoqué à travers la tradition de « la poésie des lieux » et que corrobore la fréquente immersion du poète par l'étendue des deux Irlandes. Dans cette perspective et compte tenu de la réversibilité de la « chair » applicable à l'ouverture du poème au sensible, la poétisation montagusienne du territoire éclaire une subjectivité du dehors, mais d'une autre façon et avec d'autres implications que l'inhumanité plus tranchée et tranchante de la parole dupinienne.

²⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France, op. cit.*, p. 159.

²⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 151.

²⁹⁰ « the bellows sang in the tall chimney / waking the sleeping metal, to leap / on the anvil. As it was slowly // beaten to a matching curve / the walls echoed the stress / of the verb *to forge*. »

1.7 Conclusion

Au terme de cette première présentation générale des enjeux de la poésie de l'incarnation, nous avons dégagé les structures profondes qui accompagnent la réhabilitation du monde et de la fonction référentielle dans l'espace du poème contemporain. Plus encore, l'examen poétique des structures de l'être au monde et de la dimension charnelle de la parole nous a conduits à reconnaître que les formes esthétiques des poètes sont le prolongement d'une nature qui est de prime abord esthétique. Comme l'exprime Dupin de manière éloquente, partis de l'indivision pathique du corps et de la matière du monde exprimée à travers la sensation, l'émotion ou le désir, nous avons démontré qu'il y a une indivision de la « chair » du poème et de l'extériorité : « cœur littéral // boue solaire // de l'écriture du corps // entaillé, fuse / le dehors / l'énergie dispersante du dehors / à la trace volatile // le réel étant le désir même » (*D.* 286). Nous avons aussi tracé quelques pistes sur lesquelles mener l'étude de cette continuité de la *phusis* et de la *poiesis* en rendant compte des singularités de l'expérience poétique de la nature. Selon la double interprétation qu'on peut faire de cette dernière expression, il a été démontré que l'espace intérieur, celui du poème et celui de l'étendue se déployaient, au même titre, comme des « pensées-paysages » réalisant l'adéquation du sens et du sensible, du subjectal et de l'objectal, autour de l'entrelacs du percevant et du perçu. Le continuum ainsi attesté nous a semblé reposer sur une logique sérielle du sens et des sens et, donc, sur une « synthèse disjonctive » éclairant un monde poétique de transferts et de tensions pouvant être approché par une ontologie de la résonance. La spatialisation de la conscience relevée à travers l'écriture sériée et musiquée des pulsations et des configurations du *cogito* perceptif ont mis en valeur une intimité lointaine, excentrée, enracinée dans la matérialité du monde et du langage de part et d'autre de la frontière du poème. Les poèmes se sont ainsi donnés à interpréter comme l'expression d'une culture sauvage et d'une nature sémiotique, voire faite de paysages sémantiques, contenant en son sein les prémisses du langage.

La subjectivité classique, réflexive, fondée sur l'identité et l'« état de suffisance ontologique à soi²⁹¹ » s'est trouvée, par conséquent, profondément altérée au fil des analyses. Le régime de la conscience dont relève le sentiment intime de soi est apparu indissociable de l'épreuve sensible du dehors. Ainsi, l'intentionnalité de la conscience esthétique et poétique a impliqué plusieurs formes de

²⁹¹ Si on emprunte le concept que Nordmann emploie dans la description d'un monde incréé, afin de le faire jouer comme repoussoir dans la description de la subjectivité de l'incarnation, « la suffisance ontologique à soi » référerait à un état définissable par une réponse négative à la question de savoir « s'il se trouv[e] dans le [sujet] « quelque chose » qui soit d'un ordre absolument autre que [le sujet] » ou dont il ne soit pas en mesure de « rendre compte [...] à partir de soi seulement ». *Phénoménologie de la transcendance, op. cit.*, p. 17-18, 22.

latence inhérentes à son ouverture. Le fait qu'elle soit conscience de quelque chose éclaire comme son destin inéluctable l'impossibilité de se survoler et de s'éprouver autrement qu'à travers sa consubstantialité aux choses et aux mots. Son altération repose par suite sur la structure d'horizon des paysages et du poème qui, vers l'intérieur et l'extérieur indistinctement, convergent vers le tout autre d'un fond indéterminé. Comme réserve de sens inépuisable, ce fond révèle, à travers l'exploration poétique, le mystère et la nature protéique de la subjectivité. L'altération ou la transformation de la conscience poétique est ainsi liée à son altérité dévoilée par ses visions et ses perceptions. Pour reprendre les mots de Sophie Nordmann, elle peut donc être caractérisée par son « *insuffisance ontologique à soi* » qui l'ébrèche, la donne comme « créé[e]²⁹² », incapable de rendre compte de tout ce qu'elle est à partir d'elle-même. Cette incapacité est le propre des champs subjectal et objectal, toujours donnés l'un par l'autre dans la phénoménalité des images poétiques. On constate à cet égard que cette dimension créatrice esthétique assimile l'expérience poétique contemporaine à une *phusis* autocréatrice et rend le poème « créé ». La continuité charnelle du poème et du milieu naturel articulée sur la profondeur psychosomatique du corps médian va dans le sens de ce rapprochement. À éluder cette transitivité, la critique structuraliste est en très grande partie demeurée impuissante à rendre compte de trois phénomènes au cœur de l'écologie du langage et des formes esthétiques. D'abord, c'est cette transitivité qui informe le poème comme un univers, avec sa « significabilité », ses renvois lexicaux et son sens musiqué, dont la structure est celle d'une « pensée-paysage », entée sur l'espace et sur la matérialité signifiante du langage. Elle est aussi garante des idiosyncrasies perceptives qui convient le lecteur, à travers le monde de tel ou tel poème, à une manière insolite de voir, inouïe d'entendre et insoupçonnée de toucher celui dont le partage leur échoie. Ceci conduit à la deuxième grande conséquence de la nature charnelle du poème, qui le rend apte à transmettre ou à dire quelque chose sur le monde. En plus d'en faire un objet parmi les autres (comme elle fait de toute pensée un être terrestre, sauvage), la transitivité du corps empêche de concevoir la parole poétique (et le langage) comme un être abstrait ou irrationnel plaqué sur la matérialité et les formes sensibles. Elle assure sa participation à la nature. Dans cette mesure, c'est là le troisième phénomène qu'il permet d'explicitier, le fondement charnel du langage est nécessaire pour comprendre comment le monde référentiel peut s'avérer le berceau de la parole. Nous avons montré à cet égard que la structure d'horizon de l'extériorité, échelonnant en profondeur une alternance de présences et de latences selon les

²⁹² « La catégorie de création renvoie donc strictement à l'idée d'une *insuffisance ontologique du monde à soi*. Être créé, c'est *ne pas* pouvoir rendre compte de son existence à partir de soi seulement, ne pas « se suffire » entièrement à soi-même, *ne pas* porter en soi le fondement suffisant de sa propre existence : *être créé, c'est être sur le mode de l'insuffisance ontologique à soi*. » *Ibid.*, p. 22.

perspectives²⁹³ ménagées par le corps, donnait prise aux créations de l'imaginaire, aux projections de l'inconscient, à une *expression* pulsionnelle indistinguable des pulsations. Une telle prégnance a par ailleurs été éclaircie par la mise en valeur d'une parenté de structure qui ordonnance le rêve autour d'un point aveugle, un ombilic indéterminé, la pulsion autour d'un objet perdu, le souvenir autour du « moment d'oubli qui fonde la mémoire » (Cv. 30)²⁹⁴.

De quelque manière qu'on l'envisage, la connivence entre le sujet et l'objet, le sens et le sensible, la conscience poétique et le monde, le poème et l'étendue, met en cause, sans l'annihiler, le sentiment le plus intime de soi et tous les termes constitutifs des logiques binaires qui ont longtemps rendu compte de ces divers rapports. En fait, c'est le principe aristotélicien de l'identité (qui veut qu'un être A soit égal à A, et ne soit égal à B) qui se trouve radicalement contesté par l'épreuve poétique de l'incarnation²⁹⁵ où s'observent avant tout des « synthèses disjonctives ». L'ouverture à l'étrangeté qui la constitue, et constitue la singularité du poème, convie en conséquence l'ipséité poétique à l'assomption d'une division ontologique actualisée par des figures de la mort et de l'errance. Les premières sont prévalentes chez Dupin tandis que les secondes traversent l'œuvre de Montague. Mais il arrive toutefois que l'une et l'autre se joignent pour communiquer l'état de non-forclusion qu'atteste la « pensée-paysage ». Ainsi, dans « First Landscape, first death » (« Premier paysage, première mort »), la présence interne (onirique) puis externe de l'étendue est liée à un exil et à une mort pouvant être tous deux interprétés dans le sens d'un déplacement ontologique. En un premier temps, le poète en évoque la dimension proprement intérieure du paysage : « Si profond ce paysage / en moi ; j'essaie de le laisser derrière, / mais il revient encore et encore, / brûlant d'une lueur secrète. // [...] / [...] / un courlis se lamente sur nos têtes, / et encore je redeviens cet enfant déporté, errant par ces chemins ». La profondeur imaginaire en a enrichi insensiblement les contours : « autour de ces mêmes rudes collines / (mais avec leur luxuriance secrète) » (DS. 61). Puis, il transite dans un paysage extérieur.

Alors, pour moi-même, je ne chercherais
nulle autre dernière demeure, que

²⁹³ Nous employons le pluriel car le monde n'est pas que visible. Si on peut entrer dans un son et en sortir, par exemple, au même titre que d'un espace, c'est qu'il a une surface et qu'il s'échelonne aussi en profondeur.

²⁹⁴ Tout le travail poétique de remémoration de Montague est structuré par cet inexorable oubli, ou tache aveugle dont une distance (spatiale ou temporelle) remplit la fonction. La séparation physique originelle d'avec le territoire, le clan, ou la famille rapprochée (en Irlande, l'enfant est accueilli chez ses tantes dans la demeure du grand-père éponyme décédé) ; ou temporelle, d'avec les univers et les traditions les plus reculées, donne à sa quête poétique et ses perceptions une structure d'horizon.

²⁹⁵ Le principe de non-contradiction est quant à lui mis en cause tant par la nature, à la fois subjective et objective du monde et de l'esprit, que par les diverses significations ou teneur affective d'un dehors qui possède autant d'entrée ou de paysage qui l'y a de sujet pour en faire l'épreuve poétique ou esthétique.

ce repaire caché d'une campagne reculée,
 [...]

 [...]

 [...] En rêve

 je bondis sur les pierres traverse le ruisseau,

 enjambe les routes et les sentiers. Et même

 marchant le pied léger entre

 des villes où je suis connu

 je suis arrêté soudainement à

 la vue d'une distante colline

 ou d'une rivière crépusculaire pour voir

 sur un tertre spectral mon symbole

 pérenne, une vieille pierre levée. » (*DS*. 63)²⁹⁶

Comme on le constate, le déplacement ontologique est éprouvé sur les deux *versants* de l'étendue. D'une part, il est temporel, ce qu'indiquent la symbolisation du sujet et de l'ère mythique par la « pierre levée » (figure pivot entre le poète et les morts, le présent et le passé, l'actuel et la mémoire) et la réminiscence de l'enfance. D'autre part, il est spatial, ce que révèlent la déportation de l'enfant étranger (référant à l'exil de l'expatrié et au parcours dans l'étendue onirique), et la résonance du moi profond éveillée, comme dans « Between » (« Entre »), à même une signification discrète, secrète de l'horizon. La relation pathique et la structure d'horizon opèrent donc dans le poème, comme dans le sensible, en ouvrant les frontières d'une subjectivité énonciatrice vouée à l'extériorité spatio-temporelle et consubstantielle au dehors.

Chez Dupin, l'espace de l'anamnèse n'est pas moins le lieu d'une altérité de la subjectivité que le poème traduit par les figures de l'altération que sont la mort et l'entame de l'ouverture aux horizons spatio-temporels : « imminence du désastre / le chant du coucou revient / ne me quitte plus // je sais que la mort / dont il est la voix perdue / n'est pas un chemin barré // mais une incision du temps / une sente ouverte // au rire inconnu » (*Cou*. 43-44). La « pensée-paysage » qui s'élabore ici est rythmée par la scansion des [y] et des [u] du « coucou » qui, « voix » et « rire » de la « mort », répercute l'ajour d'un dehors spatial et temporel altérant, dont les consonnes rendent le pouvoir corrosif, corrupteur et

²⁹⁶ « So deep this landscape lies / in me ; I try to leave it behind, / but again and again it returns, / burning with its secret light. // [...] / a curlew laments overhead, / and again I become that displaced child, wandering these lanes [...] // [...] around these same rough hill (but with their secret lushness) / [...] // So, for myself, I would seek / no other final home, than / this remote country hiding place, / [...] In dream / I leap across stone through stream, / stride from road to lane. And even / moving light-footed between / cities where I am known / I am stopped suddenly by / the sight of some distant hill / or curving twilight river to see / on a ghostly mound, my abiding / symbol, a weathered standing stone. » (*DS*. 61, 63).

créateur. Ce « rire » incisant le « temps » et l'embrasure de la « sente » retient l'attention en ce qu'il participe ultimement d'une étendue sonore. La prosodie, la thématique, les images convergent vers la reconnaissance et l'écoute d'un horizon auditif. Cela ne devrait pas nous surprendre outre mesure. Le travail musical du poète, dont Collot mentionne qu'il consiste à recréer les vocalises et sonorités présémantiques entendues et produites lors de la prime enfance, est hautement déterminé par l'écoute, dont la primauté parmi les régimes sensoriels peut être défendue en mettant de l'avant la dimension sonore de la parole et du matériau poétique. Aussi, ce n'est pas sans raison si, à l'intérieur de ce chapitre nourri par l'approche phénoménologique, nous avons cru bon mettre d'emblée l'accent sur la ramification multisensorielle de l'expérience esthétique en parlant de perceptions au lieu des communes *visions* poétiques. Ce faisant, nous avons été fidèles à la complexité et à la véritable profondeur de l'extériorité des poètes de l'incarnation à l'égard d'un monde qui, pour Merleau-Ponty, se résume souvent de manière réductrice (même si cela peut répondre d'une volonté de simplification didactique) à « *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à [...] voir²⁹⁷ ». Or, telle profondeur sensorielle ne se résume pas seulement en une juxtaposition des horizons perceptifs, ni même à la complémentarité par laquelle ils ouvrent le vivant à la diversité sensible des étants et du monde commun. L'écoute dont procède en grande partie la genèse de la parole poétique a déjà permis de démontrer, par exemple, son pouvoir de transmuier les fines perceptions des pulsations naturelles, comme les frémissements telluriques, l'infime détonation d'odeurs ou encore le cliquetis d'armes anciennes résonnant dans le sous-sol d'une plaine²⁹⁸. Les perceptions poétiques subsumées dans l'écoute de la langue s'échelonnent donc elles-mêmes en profondeur et ont leurs propres spatialités. Par leur propension à se désigner, à faire signe l'une vers l'autre au sein de l'environnement ou dans le procès de l'écriture, elles éclairent une sémiose (signification contextuelle) du sensible qui se traduit dans le poème par des paysages sémantiques aux *références*²⁹⁹ esthétiques et/ou conceptuelles (historique, religieuse, linguistique, ontologique, etc.).

Ayant survolé les rapports généraux entre la poésie et la vie esthétique, nous avons exposé les enjeux qui sous-tendent l'entrelacs des images de naturalisation de l'esprit, de l'écrit, du verbe, du souffle et du corps en osmose dans un environnement, avec celles qui donnent à apprécier l'érotisation, la sémiotisation et la spiritualisation du dehors et de la Nature. Cependant, la profondeur et la

²⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 18.

²⁹⁸ Voir « Old Mythologies » (« Vieilles mythologies ») : « Cattle munching soft spring grass / [...] / Hear a whimper of ancient weapons » (« Le bétail mâchant l'herbe grasse / [...] / entend gémir les armes anciennes », *PL*. 22).

²⁹⁹ La dichotomie de la double articulation que cette notion implique nous lui fera préférer celle de résonance, plus fidèle à leur incarnation et à la dimension ultimement sonore.

complexité des agencements perceptifs dans les poèmes nécessitent un examen plus précis et plus pratique du lien entre les idées poétiques et la sensorialité. C'est donc la traversée des grands axes structurants des poétiques perceptives des poètes qu'il faut envisager dès à présent en poursuivant la présentation de leurs rhétoriques. Sur ce chemin, il faut s'attendre à donner dans cet examen une place prépondérante, puisque déterminante, à l'audition, car la promotion de la « chair » va de pair avec celle de la parole opérante et de l'écoute qu'elle suppose au sein du régime de l'écriture poétique.

CHAPITRE 2

LES IDÉES POÉTIQUES ET LA SENSORIALITÉ

2.1 Introduction

Dans la mesure où les poésies de Dupin et de Montague sont informées par des rapports construits par le corps percevant, les procédés formels qui définissent leur littéarité ne renseignent pas sur une conscience classique de type solipsiste, étrangère au monde, immatérielle, invisible et intérieure. Au contraire, si leurs poèmes ont jusqu'ici pu rendre la présence plénière du monde et du sujet au monde dans une parole, il faut qu'ils participent de l'incarnation au sein de laquelle elle s'offre, qu'ils soient plus qu'une représentation et que des expressions comme *corps de la langue* ou *corps textuel* soient davantage que de simples métaphores et recouvrent une réalité charnelle et sensible. De fait, et ceci résume un aspect fondamental de toute parole incarnée, leurs poèmes donnent à apprécier la prévalence d'une « matière poétique » qui pense et perçoit par sons et par images, selon une gestualité expressive, sur les modes de signification propres au langage normatif et, notamment, le principe de la dénotation, qui tend à voiler l'incarnation de la conscience et des idées dans l'opacité du corps et de la lettre. C'est, tout au contraire, en troublant la transparence de l'énoncé dénotatif que les figures des poètes génèrent, dans la matière de la langue, le prodige d'idées indissociables d'un apparaître qui s'étaye sur tous les sens. Selon la révélation proustienne de l'idéalité sensible, le style n'est pas chez eux une technique ou un appareil convoqué en vue d'obtenir certains effets ou de transmettre un message premier, c'est une vision, une manière de sentir et de percevoir le monde qui le convoque³⁰⁰. Comme production esthétique, l'opacification de la matérialité verbale exacerbée par le style enjambe et déborde la textualité au sens strict. Elle inscrit le poème contemporain dans ce que Greimas a appelé « l'univers

³⁰⁰ Rappelons la découverte de Proust : « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation [...] de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre [...]. [...] au lieu de voir un seul monde, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents [...] que ceux qui roulent dans l'infini ». Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 2285.

sémiotique ». Dépassant l'opposition de la nature et de la culture, celui-ci se présente comme l'articulation d'« ensembles signifiants ou langages, qui se juxtaposent ou se superposent les uns aux autres » (article : « Langage »), et qui appartiennent, soit aux « langues naturelles, seules capables d'expliciter les catégories sémantiques abstraites, [soit aux] organisations sémiotiques reconnues à l'intérieur du monde naturel[, qui] sont déterminées par le caractère implicite de ces catégories.³⁰¹ » (article : « Monde naturel »). Tenant compte de ce décloisonnement du monde et du langage, ce sont ces dimensions matérielle (signifiante), sensorielle et naturelle des idées poétiques hautement figuratives que les œuvres de Dupin et de Montague invitent à examiner afin de rendre compte d'une stylistique de l'incarnation.

Les mondes créés dans l'espace des idées poétiques seront donc étudiés eux aussi comme des êtres habités d'un toucher, d'une vision, etc., tant à partir des tropes que de la prosodie, étant entendu que cette dernière ne constitue pas qu'un paysage sonore, mais qu'elle est, comme tel, le substrat de tous les paysages poétiques. À plus forte raison, les divers régimes sensoriels s'y présentent en séries, dans des « synthèses disjonctives » fidèles à la transversalité des sens, entrelacés qu'ils sont par les figures et la trame de rapports musicaux. Dans le même ordre d'idées, le travail fondamental d'audition qui informe la parole poétique sous-tend une prosodie qui, loin d'être hétérogène aux modes de présentification visuelle, olfactive, etc., est propice à recréer une rythmique de l'apparaître ou une *tonalité* du contact par exemple, voire à explorer la richesse esthétique et les ressorts verbaux d'une « [n]uit de la couleur³⁰² » (Gré. 269). Aussi, parce que la poésie de l'incarnation a réhabilité, contre l'abstraction conceptuelle, la dimension physique de la parole, en créant des rythmes et des accentuations fidèles à l'oralité³⁰³ ou en faisant du souffle un motif privilégier³⁰⁴, la reconstitution

³⁰¹ Joseph Courtés et Algirdas J. Greimas, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, *op. cit.*, p. 203, 234.

³⁰² Cette section du *Grésil* s'ouvre d'ailleurs explicitement sur la mise en musique d'une expérience tactile et visuelle que seule rend possible une transversalité des sens : « La musique les serres / l'encoche / dans le granit // la voix contractée d'une substitution de source /// ultime lancer déchirure / du roc / d'où l'espace va jaillir » (Gré. 271).

³⁰³ La cassure ou les coupes opérées par la scansion dupinienne sont directement liées à l'oralité dans « L'écoute » : « l'énigme de la nuit se casse avant de dire. À chaque mouvement des lèvres, à chaque mot jeté dans le vide, et joué sur la table... » (Éch. 195). Pour ce qui est de Montague, la rhétorique solennelle de la poésie anglo-irlandaise d'un Yeats, qui caractérise encore certains poèmes de *Forms of Exile (Forms de l'exil)* a rapidement fait place au style familier et aux rythmes prosaïques, fondés sur l'oralité, de sa poésie.

³⁰⁴ L'importance de ce motif médian entre le poème et le dehors et, d'ailleurs, souvent indissocié d'un pneuma traversant la matière (« Je parle comme je respire. Je respire comme une pierre. » (As. 374) a déjà pu être appréciée chez Dupin. Le poème éponyme de *Speech Lessons (Leçons d'élocution)* met quant à lui en scène l'apprentissage de la maîtrise du souffle : « An ardent young Englishwoman, / [...] / places a hand on his tummy-tum-tum, / [...] / 'Young man, learn to speak from your diaphragme / Many merry men marched many times. »

prosodique de l'extériorité sensible doit-elle mobiliser notre attention autant que l'étude des tropes où se nouent les champs de la sensorialité.

C'est ici que l'approche phénoménologique globalement préconisée pour rendre compte de l'esthésie poétique, gagnera à bénéficier de l'appui de l'acroamatique qui, depuis l'enseignement oral, reçu par l'oreille, du maître pythagoricien voilé à ses auditeurs, désigne par son étymologie (« entendre ») tout ce qui concerne l'écoute. Dans le champ littéraire, elle s'intéresse aujourd'hui aux enjeux manifestes et cruciaux de l'audition dans l'expérience de la parole esthétique incarnée. Elle interroge donc divers types de trajectoires entre cette parole et ses dehors, qu'ils soient oniriques, « réalistes », en amont ou en aval de son énonciation, et telles qu'elles se donnent à entendre et à décrire autour de faisceaux sonores et prosodiques. Certes, la prosodie musiquée et accentuée de la parole poétique de Dupin et de Montague se révèle hautement tributaire d'une attention auditive, réverbérée par tout le corps tressaillant, aux sonorités, aux musiques, aux vibrations et aux rythmes les plus subtils (telluriques ou silencieux) et les plus perçants (chansons, voix, cris) du monde et de la terre. Mais la convocation de l'acroamatique est également justifiée par deux raisons complémentaires. L'une tient à la fonction primordiale de l'expérience sonore du monde et de la parole dans l'expérience d'une « sortie » ou de la reconnaissance d'une nature « externe » de la subjectivité dans leurs œuvres. L'autre, qui lui est liée, vient de ce que l'ouïe, plus que tout autre sens et par l'ampleur de sa portée, se caractérise par son ouverture irréductible à l'extériorité. L'oreille « ne connaît ni paupières, ni cloisons, ni tentures, ni murailles. Indélimitable, nul ne peut s'en protéger. Il n'y a pas de point de vue sonore. [...] Il n'y a pas de sujet ni d'objet de l'audition.³⁰⁵ » Ainsi l'oreille dépasse-t-elle radicalement ou de manière plus patente un dualisme dont Merleau-Ponty s'est attaché à dénoncer le leurre dans le champ du visible, sans pour autant en éradiquer le trompe-l'œil³⁰⁶. Celui-ci put ainsi conduire à ce que Descola a décrit comme le « Grand partage » qui mena à « L'autonomie de la *physis* » :

Le privilège accordé à la vue au détriment des autres facultés sensibles aboutit à une autonomisation de l'étendue que la physique cartésienne saura exploiter [...]. Désormais muette, inodore et

(SL. 16) « Une jeune Anglaise fervente, / [...] / pose une main sur son bedon, / [...] / « Jeune homme, apprend à parler avec ton diaphragme / *maints hommes heureux marchèrent maintes heures.* »

³⁰⁵ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Calmann-Lévy, Paris, 1996, p. 118.

³⁰⁶ C'est ce que révèle ce poème, où s'énonce expressément la démarche acroamatique de Dupin : « Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. Comme si j'étais condamné à voir en marchant. En parlant. À voir ce dont je parle et à parler justement parce que je ne vois pas. Donc à donner à voir ce que je ne vois pas, ce qu'il m'est interdit de voir. Et que le langage en se déployant heurte et découvre. La cécité signifie l'obligation d'inverser les termes et de poser la marche, la parole, avant le regard. Marcher dans la nuit, parler sous la rumeur, pour que le rayon du jour naissant fuse et réplique à mon pas, désigne la branche, et détache le fruit. » (*Em.* 157).

impalpable, la nature s'est vidée de toute vie. [...] seul demeure l'automate ventriloque dont l'homme peut se rendre comme « maître et possesseur »³⁰⁷.

Si la poésie de l'incarnation a mis en cause ce partage dans tous les champs de la sensorialité, il n'en demeure pas moins que l'ouïe contemporaine réalise, par la médiation de la matière musicale du verbe, une union plus vertigineuse entre les chuchotements de l'intériorité la plus discrète et les lointains les plus inaccessibles aux autres sens. Deux concepts acroamatiques seront particulièrement efficaces pour rendre compte de cette alliance : l'acousmate et la résonance. Référant aux sons dont on ne perçoit pas la source, l'acousmate s'avère un outil indispensable pour expliciter la parenté entre des phénomènes acoustiques multiples récurrents dans les poèmes, qui vont des sons « cachés » émis depuis l'horizon interne des choses, aux sonorités perçues au sein d'autres sonorités ou percepts, en passant par l'extériorité retentissante déployée depuis l'écoute du corps ou des rumeurs intérieures. Tous laissent libres d'apprécier selon sa complexité et sa diversité la profondeur d'une intimité lointaine se manifestant à travers les échos oniriques du cœur battant du monde comme par les paysages du dedans. « Pourtant une plainte résonne³⁰⁸ », dit Montague, dans l'« Épilogue » (« Epilogue ») du *Champ rude* (*The Rough Field*) où, près de Cavan, il constate la disparition du mode de vie rustique qui abrutissait l'homme par ses corvées quotidiennes. S'ensuit une énumération d'objets et de percepts associés aux tâches rituelles révolues, dont l'expiration spectrale, acousmatique, se fait entendre indistinctement au creux de l'étendue du territoire modernisée et par « les mornes landes du rêve », où s'actualise le songe « perdu de l'homme chez lui / dans son décor rural ». Cette complainte d'objets et de percepts divers (notamment, « [I]a [...] / lampe voletante [...] / la mousse sifflante, et la chaleur sentant le foin³⁰⁹ », *RF*. 82-83) traduite par le poème, fait par ailleurs surgir deux autres voies d'accès à la subjectivité du dehors révélées par l'univers sonore : la modalité affective du rapport au monde (désignée en l'occurrence par les émois du deuil), et la résonance qui, liant la subjectivité intime à la terre au sein des réverbérations poétiques, « se laisse mesurer à l'abolition des limites qu'elle opère³¹⁰ ».

Nous appréhendons avec la résonance une dimension centrale de deux poétiques considérablement sensibles aux rythmes, pulsations, murmures, cris, musiques et autres bruits du sous-sol et du paysage.

³⁰⁷ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 91, 99, 97.

³⁰⁸ « Yet something mourns ». La traduction est de Jacques Darras et tirée d'une anthologie des poèmes de Montague parue en France. *La langue greffée*, *op. cit.*, p. 107.

³⁰⁹ « the bleak moors of dream » ; « lost dream of man at home / in rural setting ! » ; « The [...] / lamp flitting [...] / the hissing froth, and fodder scented warmth ». Je traduis.

³¹⁰ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 127.

Il s'agira par la fine écoute acroamatique de leurs orbes sonores dans le poème, de dégager ce qu'ils doivent au travail expressif, désirant et charnel du poète sur la *hylè* présymbolique du langage, constituée de son rythme et de sa dimension signifiante, pour moduler le chant du territoire ou une « Musique du chaos³¹¹ » qui s'inscrit par-delà nature et culture. Ainsi l'étude des *idées* poétiques permettra de valider l'hypothèse générale selon laquelle tout trope à un point d'ancrage ou un modèle dans l'extériorité sensible à laquelle il renvoie.

2.2 Figures du sensible

La sensibilité du coudrier, de l'efficace duquel peuvent se réclamer les formes charnelles de Dupin et de Montague, n'est pas exclusivement aiguillonnée par les détonations sourdes ou explosives du minéral ou par les pulsations aqueuses telles que « *Le puits rêve* » (« *The Well dreams* ») de Montague a pu en réverbérer le frémissement. Leurs poèmes indiquent en effet l'influence de percepts de diverses natures qui ébranlent ou font en quelque sorte osciller de manière singulière la forme verbale : « le comble du souterrain / le fardeau / des odeurs de la décharge // on se jette //// à la gueule du loup / comme la fleur de l'image // qui ressaisit son venin » (*Cou.* 27). L'abîme apparemment insurmontable entre l'odeur et le régime du langage, même réduit à l'écart (considérable) de l'analogie qui sépare l'effluve de la figure des miasmes putrides, est ici finalement résorbé par le travail prosodique qui accomplit, par le retour à l'heptamètre et la rime finale, ce que ce dernier syntagme annonce, à savoir une reprise, — rythmique et sonore —, du percept abject par la forme, ce que le premier vers cité (et le tout premier du poème : « ils s'étaient promis ») préfigurait par le surcroît d'un « comble ». Le travail de l'écriture consiste par le fait même à vouer la *poiesis* au débordement de la corruption en l'élimant ou l'affûtant jusqu'à ce « morfil de l'impair » (*Gré.* 290), lié, chez Dupin, comme tant de phénomènes dysharmoniques et de figures de la dissonance, à l'ouverture altérante et dysphorique au dehors : « la discorde est l'autorité / l'escapade / une feuille de route désaccordée / qui diffère la sentence /// qui cède le pas » (*Cou.* 98). Mais avant d'examiner la contribution des « idées » proprement musicales et prosodiques à la singularité des deux poétiques de l'incarnation, il convient de soumettre brièvement à l'analyse celles qui manifestent la profondeur de l'épreuve du visible, et des synesthésies. Procéder de

³¹¹ C'est le titre d'une section de Collot consacrée Dupin et dont les axes s'appliquent à la lecture de plusieurs poèmes de Montague. Il y pose une analogie entre le magma du « chaos verbal » auquel puise le poète et l'énergie tellurique créatrice à la source des stases métamorphiques de la matière. Voir *La matière-émotion*, op. cit., p. 243-257. L'acroamatique permettra de ressaisir cette analogie pour en faire entendre la continuité sous-jacente grâce au concept de résonance.

la sorte ne revient pas à présupposer une hiérarchie des sens dans l'expérience perceptive, mais à progresser par étapes en partant de divers types d'idées sensibles, pour ultimement démontrer leur solidarité à travers l'armature sonore qui est constitutive du poème et au cœur de sa création.

2.2.1 Idées visuelles

Dans « Le bord de l'eau » (« The Water's Edge »), Montague élucide le fondement métonymique de la construction métaphorique en faisant de son *transport* constitutif le mouvement principal du texte. Simplement, il est confronté, dans les deux dernières strophes, à la genèse d'une figure poétique élaborée par la jonction de deux contrées du monde référentiel, précédemment associées à l'aimée :

Two of your landscapes I take
The long loneliness of *Berck-Plage*
[...]
[...]

Or the formal procession
Of horses, under the pale oaks
Of that urban forest where
You first learnt to ride.

[...]
[...]
[...]
[...]

And here, in a third place,
Two of your landscapes seem to join
In a sweet conspiracy of mirrored
Surfaces, to baffle time

As the now heraldic animal
Stands by the water's edge
Lifting its rider against the sky,
A human shield.³¹² (CL. 21)

³¹² « Je prends deux de tes paysages, / la longue solitude de *Berck-Plage* / [...] / [...] // Ou la cérémonieuse procession / des chevaux, sous les chênes pâlis / d'une forêt voisine de la ville / où tu appris à monter. // [...] / [...] / [...] / [...] // Puis, un troisième endroit : / deux de tes paysages semblent se fondre / en la douce conspiration de miroirs / réfléchis, pour déjouer le temps, // Comme cet animal devenu héraldique / se dresse au bord de l'eau, / cabre son cavalier contre le ciel, / — blason vivant. » La traduction est de Claude Esteban, *La langue greffée*, op. cit., p. 41.

La contraction de l'espace spatio-temporel opérée par le « blason » symbolique estompe en effet au grand jour la frontière entre la structure du monde et la vision poétique. En concentrant et (ré)unissant, selon l'idée recelée par le *sumbolon*, deux pans de l'expérience que seule l'immensité de l'étendue et des heures laissait dans une apparente dissociation, cette dernière doit sa puissance, sa *virtus*, à la densification des horizons contenus et livrés virtuellement en elle. Comme l'enseigne Heidegger à propos du dire, la figure reçoit « son mode d'être de la non-occultation de ce qui est ensemble étendu devant [elle] ³¹³ ». Ce faisant, elle met en lumière le potentiel et la dimension symboliques des contrées prises en charge par le regard. Que celles-ci soient ou non embrassées d'un seul coup d'œil, les relations au sein desquelles elles présentent les choses sous-tendent en effet une dimension réflexive et figurative du visible qui *interprète* l'un par l'autre les étants, et l'un à travers l'autre les donnent à voir et à comprendre. Dans cette mesure, c'est dans le monde même que « Le bord de l'eau » prélève le sens lyrique et épique de sa concrétion figurale ; le tiers espace qu'inaugure le « blason » n'est pas étranger au dehors, mais un repli de ce vaste *templum* d'où s'est extrait l'augure heureux.

Tout regard dans le monde trace ainsi, tel que le poème l'illustre, un complexe ouvert de compositions plus ou moins achevées, et conscientes, qui adoucit la dichotomie entre le monde esthétique et les œuvres esthétiques. Les êtres, dans la perspective où ils s'offrent et se signifient par leur horizon sensible et leur « bord » plutôt que par leur substance, révèlent leur essence à travers diverses modalités de relations qui font la part de l'osmose, du lien et de la rupture. Dans la suite « Malevitch », qui clôt *Dehors*, Dupin suggère par l'emploi des traits obliques ce double sens articulaire d'union et d'éclatement inhérent à l'horizon ambigu des choses. C'est sur lui que repose en effet la *pensée* compositionnelle de l'espace pictural qui ébranle son écriture fragmentaire : « et l'écriture encore selon le brusque / éclaircissement / des angles les tracés obliques les récits tronqués les scissions d'espace / la numération du fatal exclu / s'ingénie à rompre s'introduit en lui succombe à son incessant flux / de météores » (*D.* 351). Recoupant celle des « scissions » et du « flux » des tableaux de Malévitch, la modulation thématique et formelle de la trame et de la cassure ³¹⁴ propre à l'écriture

³¹³ Martin Heidegger, « Logos », dans *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 256. ; cité dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 216.

³¹⁴ Illustrée par le contrepoint des motifs du filage et de la rupture minérale (voir par exemple, « [l]a ligne infinie, cassée, renouée, infinie » issue « [d]une faille dans le roc » (« Tiré de soie », *Éch.* 116, 109), elle est notamment formulée par Jean-Pierre Richard : « le poème existe comme une suite signifiante de « saccades » [...], et comme la trame autrement signifiante, d'un accord — accord qui n'est rien d'autre [...] que la reprise globale de tous ces élans rompus, et que la découverte du sens transcendant, de la fécondité de leur rupture. » « Jacques Dupin », *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 359-360.

dupinienne s'inscrit ici explicitement dans le prolongement d'une rythmique générique du visible, où chaque être, en vertu d'une potentialité multiple de parcours et de relations signifiantes, à la teneur d'un « avant-signé³¹⁵ », tel que le poète le reconnaît dans les tableaux de Miró.

À partir de n'importe quel événement ou phénomène, des associations de réalités plus ou moins lointaines sont susceptibles de proliférer ainsi chez le percevant. Elles surgiront du paysage ou depuis le domaine poreux de sa vie psychique, en éclairant cette part im-perceptible de toute perception en laquelle consiste toute pensée. Comme une « Moisson » surprenante et impromptue, l'idée semblera parfois si étrangère à l'actualité avérée par les sens ou la conscience, qu'elle devra à cette latence son caractère métaphorique voilant en réalité la prévalence d'un lien de contiguïté enfoui mis en valeur notamment par Montague. Dans « Harvest », l'amant qui s'éveille et aperçoit les blondes lueurs de la lune submergeant le corps de sa promise est frappé par quatre associations subséquentes, dont trois se fondent sur le leitmotiv de la couleur : « — Danaé qu'inonda Zeus ? / Plutôt, la promesse de la jeunesse accomplie, / simple comme un champ de moisson / du Tyrone de mon enfance // [...] /chaque détail, comme je vais / par le chaume lunaire, / d'un crayon clair, tel / un livre à colorier d'enfant.³¹⁶ » (ME. 43). La première évocation, celle d'« un cerf surgissant d'un fourré humide³¹⁷ », rappelle la métamorphose subie par Actéon, témoin coupable de la baignade d'Artémis, et exprime le jaillissement inattendu des rapports poétiques accumulés comme un palimpseste d'or sur le percept originel. Puis la correspondance par contiguïté des visions rassemblées à la faveur de l'intersection d'une qualité sensible est enrichie et révélée par l'enchaînement d'un autre espace mondain : le « Tyrone » de l'« enfance », dont les « moisson[s] » dorées recourent aussi bien le mythe de Danaé (et d'Artémis, lus durant l'enfance ou, sinon, liés aux temps originaires) que la clarté du « livre à colorier ». Encore une fois donc, la force des images jaillissant à la conscience pour exprimer (et augmenter) la richesse du réel est tributaire d'un pli et de la concentration d'une étendue qui rendent sa profondeur encore plus vertigineuse. Annoncées par le vers médian stipulant qu'« une vieille fable remua³¹⁸ », ces visions intimes acroamatiques enracinées dans l'extériorité s'étaient ainsi en réalité sur un monde en lui-même fabuleux, puisqu'il ménage dans sa texture sensible l'espace inouï de son jeu et de ses proliférations

³¹⁵ Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, Paris, Galilée, 1982, p. 146. Significativement, ces « signe[s] vivant[s] » à demi enfouis dans le chaos des possibles émergent chez le peintre entre continuité et discontinuité : « Il [Miró] parvient à s'établir dans le même espace, avec une force de rayonnement accrue, par l'accord à des niveaux disjoints des éléments d'une écriture discontinue. » *Ibid.*, p. 146.

³¹⁶ « Danae deluged by Zeus ? / Rather, youth's promise fulfilled, / homely as a harvest field / from my Tyrone childhood // [...] each detail, as I wade / through the moonlit stubble, / crayon bright, as in / a child's colouring-book. »

³¹⁷ « a stag rising from a wet brake ».

³¹⁸ « an old fable stirred ».

sémantiques. En happant enfin le poète depuis la lumière du dehors où elles s'incarnent, les « idées » discrètes mises au jour et récoltées par la « moisson » poétique de l'extériorité révèlent leur terreau mondain. Celui-ci met en procès l'*individualité* du voyant à laquelle la sémantique des paysages substitue une subjectivité du dehors. Telle portée naturelle des « idées » visuelles de l'incarnation a notamment été théorisée par la description phénoménologique du narcissisme sauvage :

le voyant étant pris dans cela qu'il voit, c'est encore lui-même qu'il voit : il y a un narcissisme fondamental de toute vision ; [...] pour la même raison, la vision qu'il exerce, il la subit aussi de la part des choses, [...] comme l'on dit beaucoup de peintres, je me sens regardé par les choses, [...] — ce qui est le sens second et plus profond du narcissisme : non pas voir dans le dehors, comme les autres le voient, le contour d'un corps qu'on habite, mais surtout être vu par lui, exister en lui, émigrer en lui, être séduit capté, aliéné par le fantôme, de sorte [...] qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu.³¹⁹

C'est, sans surprise, à un même ébrèchement de l'intégrité du sujet que convie l'expérience dupinienne de la vision poétique. Mais le passage au dehors de la subjectivité éclaire chez lui une plus déchirante, abrupte et vaste altérité du voyant qui contraste avec les réconfortantes harmoniques ponctuelles de « Moisson » : « tout près sur la table de nuit / un continent s'ouvre les veines / je dérive / dans son sang /// entre nous l'éclat de l'autre » (*Cou.* 7) À la profondeur sémantique adjectivale donnant sa valeur rituelle (culturelle et cultuelle) à l'instant de grâce amoureuse, associé aux cycles des récoltes et des temporalités du mythe et de l'enfance, correspond une profondeur disjonctive, marquée par la dilapidation et la dissémination du sujet reflété par « l'éclat » du Tout Autre dans l'univers pourtant intime d'une chambre à coucher. À la familiarité et l'origine (re)nouée par les conjonctions des sèmes lumineux, répond l'errance et la « dérive » digressive et sacrificielle par tout un continent impersonnel où le moi est voué à la ruine. Ceci marque la distinction générale entre deux poétiques dont l'une, obsédée par la rêverie du retour, cherche à dire quelque chose de « lumineux » au moyen d'une « lente précision // Qui recrée l'expérience / En ritualisant ses détails ³²⁰ » (*CL.* 36) ; et dont l'autre se réclame de l'éclat tranchant d'une dérive et d'une divagation d'abord ontologique : « le truc c'est de bifurquer » ; « les mots sont à l'errance, à la perte » (*Cou.* 59, 19).

³¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 181. Une nouvelle fois, Dupin, qui fut si proche des peintres, retrouve au cœur du sensible les acquis de l'expérience phénoménologique : « je suis le singe crédule / des peintures qui me regardent » (*Cou.* 13).

³²⁰ « a slow exactness // Which recreates experience / By ritualizing its details ».

2.2.2 Idées synesthésiques

Le monde sensible, comme les poètes n'ont de cesse de l'illustrer par leur art, est loin d'être structuré par une juxtaposition de ses éléments : c'est un milieu dont les maîtres mots sont ceux d'osmose et de composition. Selon ce principe, l'entrelacs du sujet et de l'objet, de la conscience et de la nature, est apparu comme le modèle d'une double négation (plus concrètement, d'un croisement d'orbites) témoignant de l'interpénétration du percevant et du perçu. C'est de la même manière que les *visions* poétiques ont, comme les perceptions, pu se déployer « à partir de l'intérieur de la nature³²¹ » tout en organisant et en informant, telle une nature naturante, le sens de l'extériorité. Ces osmose étant prises en compte, on s'étonnera d'autant moins que les poètes contemporains soient sensibles aux configurations des horizons sensoriels qui fondent les divers phénomènes synesthésiques. Les poèmes de Dupin et de Montague le démontrent, qui, comme la phrase proustienne, au style si marqué par l'idéalité sensible, font emploi de l'hypallage, figure fidèle à l'insertion des percepts polarisés autour de l'unité du corps percevant. L'un des tout premiers poèmes de Montague, « Irish Street Scene, with Lovers » (« Scène de rue irlandaise, avec amants », *FE*. 2) fait par exemple mention du « cri gargouillant / D'un merle », donnant à entendre, avec un maximum d'économie, la confluence sonore du chant de l'oiseau et du bruit des gouttières sous la pluie. Il mêle de même à travers « la phrase réservée / de la pluie sur la chaussée de pierres grises³²² », le son de l'eau et la timide voix amoureuse. On trouve aussi chez Dupin l'attribution de qualités sensibles à des étants qui n'en sont pas la source. Conforme à la structure de l'hypallage qui consiste à « attribuer à certains mots d'une phrase ce qui appartient à d'autres mots de cette phrase³²³ », cette distribution a pour effet de faire primer les qualités sensibles du dehors sur la substantialité de ses êtres en brouillant leur *frontière*. Ceci pour faire surgir leur nature véritable qui relève d'une ontologie de la relation. Ainsi, contre leur discrimination postiche, dont le pouvoir d'illusion se mesure encore à l'étonnement que cette figure peut créer chez un lecteur³²⁴, elle s'appuie sur leur horizon en reconduisant sa structure sur le plan du langage :

³²¹ Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France, op. cit.* p. 159.

³²² « guttering cry / Of a robin » ; « the reserved statement / Of rain on the stone-grey pavement ».

³²³ C'est la définition qui apparaît dans le dictionnaire de Bernard Dupriez, *Les procédés littéraires*, Paris, Union Générale d'Édition (10/18), 1984, p. 235.

³²⁴ Ce caractère toujours insolite de l'hypallage donne une certaine idée de la lutte et des efforts d'attention et de disponibilité qu'a nécessité, après des siècles de conceptions abstraites qui ont trafiqué les modalités perceptives du « monde de vie » (*Lebenswelt*), l'émergence de la poésie de l'incarnation. Il ne s'agissait certainement pas de s'abandonner librement à l'expérience sensible, mais plutôt de s'ouvrir à l'exploration méthodique, et pleine d'embûches, de la densité du monde et du langage.

Musique éclatée ciel sifflant dans un verre
fraîcheur du soleil sous la brûlure de la peau

le même sifflement mais modulé
jusqu'au silence qui sourd
de tes plissements de granit
scintillante écriture le même sifflement

[...]

[...]

[...]

[...]

le livre ouvert sur tes reins / se consume avant d'être lu (*Em.* 123)

Ciel, verre, boisson, musique et soleil échangent ici leurs qualités intrinsèques à la faveur d'une transversalité sensorielle qui intègre jusqu'à la forme poétique de la « scintillante écriture ». Ouverte « sur [les] reins » d'un sujet qui est à la fois le lecteur, le poète et une tierce personne à qui il s'adresse, « le livre », assimilé au régime du et des corps³²⁵ où il se perd, « se consume », participe à l'osmose sensible jusqu'à hériter de la dureté du minéral. On peut lire en lui une sorte d'orologie dont les reliefs sont ceux des saillances esthétiques dont il est l'un des plis et la modulation, dans le régime du langage certes, mais au même titre que les divers champs perceptifs le sont l'un pour l'autre. Dans le « silence » « sourd » de ses « plissements », le poème rehausse en quelque sorte le paysage poétique, l'interpénétration d'où il surgit par déhiscence, sans couper le lien originel qui le relie, par la sériation musicale et les séries des paysages prosodique et sémantique, aux configurations sées de l'extériorité.

Un autre poème de Dupin éclaire de manière stupéfiante l'intégration de la *poiesis* aux réverbérations synesthésiques. Tiré de *Le grésil*, il mérite une attention particulière, car il indique nettement que la poétique de la surdité expressive communique la transversalité sensorielle en s'appuyant sur une écoute acousmatique du monde. En effet, pour retrouver « Les nuages disparus / qui sentaient bon sur ta peau », Dupin « écoute le caillou, le ciel / l'herbe noire » où « l'effacement / des traces » donne à entendre « une musique » qui est celle de tous : « la tienne, vive, la leur », offerte en partage dans le sensible. C'est à partir de cette dernière transmutation ou version sonore des percepts

³²⁵ Potentiellement posé sur les reins de tous, le livre paraît relever de l'intersubjectivité d'un Sensible en soi éclairé par la « chair du monde ».

visuels, olfactifs et tactiles (« Les nuages disparus ont fraîchi le sang / les choses ») que le poète attentif au dehors peut, gardien de la « musique » « sourde » en lui, « réencord[er] l'instrument » poétique apte à livrer par son travail sériel « le parfum des choses nommées / touchées respirées à l'infini / sur ta peau » (*Gré.* 313). L'amplification de ce continuum entendu à travers la filiation d'une subtilité sonore conduit à la description de la forme poétique comme une caisse de résonance qui fonctionne comme un sixième sens, c'est-à-dire, comme un révélateur de phénomènes (phonétiques et langagiers) qui lui sont directement associés, mais dont les orbites enjambent le champ respectif des divers organes de la perception. On notera par ailleurs que cette porosité esthétique du poème correspond à une rupture de l'identité du poète (et du lecteur), profondément mise en cause par la fine perception d'une musique « sourde en moi plus que mort // dont les yeux crevés la peur / l'animalité anxieuse // réencordent l'instrument ». Le retentissement sur les lieux du soi d'une altérité reposant, dans le monde ou dans le poème, sur l'écoute acousmatique, réactive enfin, ainsi qu'en témoignent le devenir-animal et l'allusion au châtement d'Œdipe, le motif dupinien de l'inceste actualisé à l'orée de l'osmose présymbolique et musicale avec la terre (mère).

Le poème montagusien traduit également, par son retentissement phonique et ses accentuations caractéristiques, la complexité et l'ampleur sensibles des tonalités synesthésiques du territoire. Comme la « Harpe de vent », instrument aux cordes mises en vibration par le souffle éolien abordé au premier chapitre, il est déterminé par la vie du dehors et module, çà et là, les sonorités acousmatiques du paysage, *transposées* selon diverses perceptions naturelles les prolongeant. Dans ce poème, « Les sons de l'Irlande, [...] / [...] filtrent des / buissons bas et de l'herbe, / des bruyères et fougères, / des tourbières ridées, / des branches d'arbres éraflantes ». Ils sont tout autant « course du nuage / soupir de la chasse ». Le vent, par essence acousmatique, qui en est manifestement l'une des sources, voit quant à lui ses sonorités transmues dans le registre du touché, ce que figure une métonymie³²⁶ les dépeignant comme « une main cardant / caressant incessamment / ce paysage, jusqu'à ce / que la vallée reluisse / poil du pelage / d'un poney de montagne.³²⁷ » (*SD.* 28). Cette musique de la terre se traduit par ailleurs non seulement en terme de visible ou de tangible, etc., elle se réverbère dans le régime d'une parole poétique insérée dans le réseau structuré par la transversalité des sens. C'est ce que permet d'affirmer l'effet notoire de ses modulations synesthésiques sur la matérialité sonore d'une parole qui s'en fait le

³²⁶ Le lien de contiguïté charnelle qu'élucide la transversalité sensorielle ne permet par ici de parler de figure métaphorique.

³²⁷ « The sounds of Ireland, / that restless whispering / [...] / [...], seeping out of / low bushes and grass, / heatherbells and fern, / wrinkling bog pools, / scraping tree branches, / light hunting cloud, / sound hounding sight, / a hand ceaselessly / combing and stroking / that landscape, till / the valley gleams / like the pile upon / a mountain pony's coat. »

creuset par une diversité d'échos qui peut renvoyer à la multiplicité sensorielle. Aux respirations des sourdes et longues voyelles nasales [aʊn] (oun), [ʊn] (un), [ɔn] (an), [ɒn] (on) et [ɔm] (om) (« sounds », « hunting », « hounding », « upon », « mountain », « Ireland », « branches », « hand », « landscape », « combing ») qui fait entendre la spectralité diffuse des sonorités profondes du territoire, fait contrepoint la plus claire réitération des « ing » (« whispering », « seeping », « wrinkling », « scraping », « hunting », « hounding », « combing », « stroking »), qui suggère, de par leur actualisation, par la forme active du participe présent, les manifestations ponctuelles des mêmes sonorités apprésentées dans des mouvements visibles. De même, le subtil sifflement des « s » (« sounds », « restless », « whispering », « seeping », « bushes », « grass », « heatherbells », « pools », « scraping », « branches », « sound », « sight », « ceaselessly », « stroking », « landscape », « gleams ») évoquant le liant du vent se résolvant dans la nuance des senteurs ou l'évanescence fluide d'une lumière reluisante, est relayé par l'âpreté et le saisissement consonantique des « c » (« scraping », « cloud », « combing », « stroking », « landscape », « coat ») qui exprime la discontinuité et la compacité du contact des rafales « cardant » et « caressant » le corps et le paysage.

Un autre poème d'*Une danse lente (A Slow Dance)* réverbère dans la douceur de son lacis assonancé et allitératif toute la clameur acousmatique d'un lieu rendue par une hypallage. Dans « Demeures I : chaumière familiale » (« Homes I : Family Cottage »), le poète en immersion dans l'environnement naturel « tombe sur une cabine » en ruine dont la désolation et l'abandon sont exprimés par une *idée* musicale. Elle est symbolisée par l'« absence » d'un ruisseau caché répandant sa tonalité dans l'espace. Tout le paysage vibre aux accents d'une « Douce flûte de l'absence ; / Au-dessus de la vallée de MacCrystal / Où l'or touffu des ajoncs / Surplombe un ruisseau caché³²⁸ » (SD. 22). Contrastant avec la raucité et le martèlement consonantique du verbe dupinien, les mêmes échos soupirants entendus dans « Harpe de vent » font résonner ici la mélancolie synesthésique flottant autour et au cœur de l'habitat traditionnel déserté. Car selon le sens que renferme l'hypallage, le son « de l'absence » entendu est indistinctement celui du ruisseau caché à l'horizon et de la « hutte » observée dans l'espace et dont les mélodées nostalgiques font renaître les vestiges du passé. Ainsi donc, l'examen des *idées* synesthésiques, tout en révélant le rapport d'appartenance liant le poème contemporain à l'expérience de la nature, met en relief le rôle central de la musicalité et de l'univers sonore dans la mise en résonance d'une extériorité multisensorielle à l'intérieur du corps tonal et sérié

³²⁸ « stumble upon a cabin » ; « Soft flute note of absence ; / Above MacCrystal's glen / Where shaggy gold of wind / Overhangs a hidden stream ».

des formes poétiques de l'incarnation³²⁹. En montrant que le travail phonique et figuratif de la poésie s'insérait du fait de sa nature sensible dans le réseau de *transpositions* et de prolongements qui caractérisent la transversalité des sens, les précédentes analyses ont permis de concevoir celle-ci comme un système de réverbération charnel hautement susceptible d'être pris en charge par l'ouïe et la musicalité du poème. « [T]out a un son³³⁰ », affirme Montague, donnant à percevoir cette prévalence de l'audible dans l'attention poétique au sensible. Et on trouve chez Dupin une strophe mettant en relief le coefficient musical de la transversalité sensoriel : « J'ai croisé dans la rue le rire d'un aveugle. Les nuages, les falaises, la mer, *serrés* contre sa poitrine. La musique commence dans les fenêtres... » (*As.* 363). Chez lui, de même, de l'éclatement esthésique « [d]es herbes et des nombres, blessés, la musique s'empare. » (*As.* 393)³³¹. Aussi puisque ces deux œuvres se révèlent, par leur univers sonore et l'écoute qui s'y joue, plus irrémédiablement déterminées par le dehors, convient-il à présent de se pencher sur leur fonction déterminante dans l'étiologie de leur poétique.

2.2.3 Fonction de l'audible

La vigilance incontestable de l'ouïe, requise par la genèse d'une parole poétique fondée sur le « travail du souffle / par [s]es linéaments et [s]a trame » (*D.* 281) et exploitant toutes les ressources de l'oralité³³², implique par ailleurs plusieurs modalités de traversées *du* dehors, c'est-à-dire de projections et d'introjections, qui éclairent une extériorité de la conscience poétique contemporaine. Cruciale chez Dupin comme chez Montague, l'écoute du langage et du dedans engage l'écoute profonde et complexe du monde et inversement. Leur poésie incarnée étant fondée sur un tel approfondissement de l'audition, il s'avère légitime de prolonger par l'acroamatique, qui en fait son objet primordial,

³²⁹ Cette description du poème comme corps tonal « pourrait [selon Michèle Finck] valoir pour la modernité poétique » (à tout le moins celle qui nous occupe). Elle est précisément formulée chez elle par Beckett présentant son « travail [comme] un corps de sons fondamentaux ». Voir, Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969, p. 158 ; cité dans Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 101. Mentionnons que l'approche « audiocritique » (*Ibid.*, p. 91) de l'auteur s'apparente fortement au dispositif d'analyse acroamatique déployé par Patrick Quillier dont nous nous inspirerons pour la suite du chapitre.

³³⁰ « everything has a sound ». *The Figure in the Cave and Other Essays*, *op. cit.*, p. 14.

³³¹ Comme dans cette notation : « Glissement de la couleur dans le spectre du vide. De l'écriture, par le crible de la mort. Coupures, dans l'épaisseur de mon pied. Je vous écoute, et je marche... » (*As.* 401).

³³² « Je crois fermement qu'un poème apparaît avec son propre rythme. [...] Mais je pense au poème comme à un être vivant, qu'on doit aider, et non tirer comme avec des forceps à sa naissance. Tel sentiment d'une nature organique du poème ne va pas sans la conviction que le rythme et la métrique devraient être basés sur la parole vivante » (« I believe very strongly that a poem appears with its own rhythm. [...] But I think of a poem as a living thing, which one must aid, not forceps-haul into birth. This sense of the organic nature of a poem goes with a conviction that rhythm and line-length should be based on living speech »). *Ibid.*, p. 48.

l'approche phénoménologique. Ce faisant, il s'agira moins d'infirmer la réflexion d'un Merleau-Ponty, pour qui « Le sentir qu'on sent, le voir qu'on voit, n'est pas pensée de voir ou de sentir, mais vision, sentir, expérience muette d'un sens muet³³³ », que de mettre en valeur la participation de l'expérience acroamatique à un tel monde sémiotique, en montrant que l'écoute poétique consiste bien souvent à ouvrir, à creuser et à approfondir ce « sens muet » des sens pour y débusquer les sonorités inouïes d'un univers dont les rumeurs et les rythmes retentissent par-delà l'intériorité et l'extériorité, la *phusis* et la *poiesis*. Réciproquement, l'attention fine aux polyphonies du dedans et du dehors ajoutent dans leur trame des espaces sonores aussi bien que tacites (réflexifs, imaginaires, représentatifs) dont le poème est le dépositaire et qu'il fait entendre selon ses modalités. Ce sont ces mondes et ces espaces multiples, qui dévoilent les potentialités poétique et naturante de la nature et du poème, dont il convient de faire apprécier le fracassant surgissement ou les subtils ébranlements, à même les vibrations, les accentuations et les tonalités de deux langues charnelles. Y parvenir nécessitera dûment que l'on préconise les notions acroamatiques déjà évoquées, d'acousmate et de résonance.

2.2.3.1 Dupin : les résonances de l'oreille tellurique.

Si, dans l'œuvre de Jacques Dupin, « [l]a musique commence dans les fenêtres », c'est, tout compte fait, et à considérer la langue musicale et heurtée qui la favorise, qu'il n'y a pas d'ouvertures et de sorties qui ne soient, chez lui, tributaires d'un travail général d'audition du phénomène sonore. C'est ce dont témoignent les deux premiers poèmes d'une section d'*Échanuré* qui, placée sous le signe de « L'écoute », permet d'associer, dans le second, l'audition et l'écriture au « passage » qui en est l'essence : « il n'y a pas de lieu propre à sauvegarder, à exclure, nous sommes tous les lieux, et aucun, nous sommes le passage d'un lieu à un autre, [...] le franchissement qui dévore [...] dès que nous marchons, que nous écrivons dehors, en avant de nous... » (*Éch.* 188). Mobilisée par une écoute vouant à toutes les traversées, la sortie poétique peut procéder également d'une intériorisation de l'extériorité, comme l'illustre le poème initial en figurant la page offerte à l'écrit comme l'un des « mur[s] » résonants d'une « chambre » d'« écho[s] » :

Une chambre après l'orage [...] : deux murs se font face, [...] éclairent [...] leur discordance [...]
la vibration de la rencontre se prolonge, se réfracte, et s'éteint sur les deux autres murs [...]

³³³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 298.

l'un étant la béance et la voix de l'éroulé, l'écho du vide, la fulgurance du dehors,

l'autre, [...] étant le mur de papier, le support de l'écriture, de la transparence grenue, — de l'attente répercutée... (*Éch.* 187)

Le « mur de papier » est en effet loin d'être opaque, qui réverbère sur son plan d'inscription la voix externe et charnelle du poète à même « la fulgurance du dehors » où elle jaillit et se diffuse³³⁴. Il enregistre aussi, en vertu d'une sensibilité extrême, sismographique, l'infime « vibration » d'un ailleurs contigu, mais extérieur à la « chair » sonore évoquée : celle des deux premiers murs inconnus, innommés, qui peuvent être conçus, en tant qu'horizon de la « chair », comme horizon infigurable de l'horizon. Or, si lointain et étranger soit le dehors dont elle ménage l'ouverture, notons que la double modalité de la sortie *entendue* dès l'abord de « L'écoute » est articulée dans un poème précédent du recueil, où l'acte d'écriture trouve son origine et sa finalité dans la mélodie d'un oiseau issu du monde référentiel :

Lui, le rossignol, [...] la perfection de son chant me tient en éveil, [...] et finit de me persuader de ne plus écrire, — ou de m'obstiner follement à écrire, l'un et l'autre [...] étant ressaisis par son chant, relancés par sa folie, le jaillissement de sa gorge touchant le silence... (*Éch.* 138)

Ravi dans les orbes de l'ouïe, le poète est conduit, en un apparent paradoxe, à sortir de l'intimité de l'espace textuel (« Lui, [...] finit de me persuader de ne plus écrire ») dont il désigne l'au-delà, alors même qu'il interiorise le dehors par l'écriture, le poème acroamatique s'accomplissant, tel un ostinato, dans une sujétion reconduite point par point au chant extérieur obstinant qui en est le principe et, ultimement, l'(in)achèvement. D'un dehors l'autre, pourrait-on dire, ou plutôt, d'une extériorité référentielle à l'autre en passant par un dehors interiorisé, le poème n'est possible qu'approchant son silence (et le silence de son sens : « m'obstiner follement à écrire, [...] relanc[é] par sa folie »³³⁵) pour s'ouvrir à « la musique du dehors » (*Éch.* 127), la double sortie occasionnée par l'écoute poétique

³³⁴ La page fait aussi résonner en l'« écho du vide », le silence qui sous-tend, comme l'invisible, le visible, tout univers sonore. Une identification dupinienne entre le vide, le blanc typographique et le silence valide cette assertion. On se reportera par exemple au texte « La difficulté du soleil. Pierre Reverdy », consacré à ce dernier : « Le vide... Il s'engouffre dans les blancs d'une typographie ouverte et dentelée. Il circule à travers les intervalles d'un texte fragmenté [...] dont il est le principe unificateur et comme la salubre énergie silencieuse » (*Ih.* 42-43).

³³⁵ On se référera aussi de nouveau au passage cité plus haut du « soleil substitué », section dont le titre théorise à lui seul la duplicité du dehors révélée par l'écoute : « Entendre, ou sentir... [...] // [...] ce qui était déjà, [...] et qui brûle en nous traversant, qui n'est souffert qu'en s'écrivant, et ne s'écrirait pas sans l'ouverture qu'un coup de folie fore dans l'opacité du réel. » (*D.* 224).

n'étant elle-même possible que parce que cette « musique » s'assimile à la « suffocation du souffle » (*Éch.* 127) et que le chant « touch[e] le silence... » C'est par le silence, parce qu'il touche le silence, que le chant du rossignol permet la sortie ou le passage, se fait passage entre le monde et le poème. Et ceci ne serait sans une écoute acousmatique qui, au creux du son et de la langue elle-même, parvient à entendre le silence. Ce silence qui abat toute frontière et abouche l'extrême du sonore avec l'extrême de la prosodie, comme le dit cet extrait souvent cité, mais jamais, à ma connaissance, jusqu'à la deuxième strophe, qui éclaire la transitivité dont la fine écoute de la langue est fonction : « Écrire : une écoute — une surdité, une absurdité — écrire pour atteindre le silence, jouir de la musique de la langue, extraire le silence du rythme et des syncopes de la langue, // dans l'écart creusé, par la garrigue et les labours, l'étendue vide, la nuit criblée. » (*Éch.* 124). Débusquer si loin dans le son (car il y a un horizon inaudible du sonore, au même titre qu'on parle d'horizon invisible et indéterminé à l'envers du visible³³⁶) « le signe, qui nous force à l'écouter hors de toute saisie » (*D.* 216) ne va pas à son tour sans faire jaillir de la profondeur inépuisable de l'écoute (comme le vide de l'horizon est le berceau intarissable de contrées nouvelles aussi bien physiques qu'imaginaires) l'infime frémissement d'une parole insolite : « l'aube / illisible et noire /// dont l'éloignement effile / le bord / et la trace // elle s'ouvre s'éloigne / au sommet de l'écoute //// dans le silence / le scintillement d'une langue / enfin demeurée » (*Con.* 82). C'est en vertu de l'émergence, ici, de ce « scintillement », donnant sourdement à entendre la vibration (quasi) tacite des lueurs et du silence de l'aube, que Patrick Quillier en vient à affirmer que la poésie dupinienne consiste, par la revendication de « sa propre *reductio ad absurdum*³³⁷ », à « faire émerger de la langue une autre langue, accordée sur l'écoute extrême dont [son oreille] est investie. » Et désignant les autres « *tremblement* » et « *vacillement* » fins de cette parole comme les « respirations originelles [...] de l'écriture à l'écoute, « au sommet de l'écoute »³³⁸ », il indique que son altérité, perçue comme ces « dialectes de l'abîme » entendus dès le « Point du jour » (*Em.* 105), doit son émanation à la plus profonde disponibilité au souffle, en tant qu'il est indissociablement lié au « tressaillir » d'un corps oscillant dans l'embrasure qui le voue au dehors le

³³⁶ C'est pourquoi dans cette œuvre le silence recoupe si naturellement le vide et, comme Michèle Finck le soulève, le blanc, dont elle fait l'un des « indicateurs de profondeurs silencieuses » du poème. Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 100. L'associant à l'invisible et à l'indicible, Michel Collot voit de son côté dans le vide typographique une manifestation (au sens d'avènement) de l'horizon du langage, qui réfère à l'indétermination ontologique de la matière et des mots, soit à cette part insaisissable de l'Être en eux qui les absente en les offrant à la saisie : « Le blanc matérialise sur la page cet indicible-invisible que mots et choses supposent pour être vus et entendus. Par ses blancs, le poème communique avec le silence intérieur au monde, il dit plus que les mots ne sauraient dire ». *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 184. Toutes ces assertions sont confirmées par la poésie dupinienne qui en un poème de *Contumace* fait mention d'un « quadratin de silence » et d'« un quadratin d'espace ouvert » (*Con.* 69).

³³⁷ À l'« absurdité » ou à la « surdité » pour reprendre le lien tissé par Dupin.

³³⁸ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 113.

plus imperceptible. « [L]e rôle [...] de la peau dans l'écoute du monde » s'en trouve par ailleurs « confirmé³³⁹ » par la « modulation de l'être » qu'implique le rayonnement ondulatoire de la « chair » la plus sourde du monde dans l'espace du poème : « La parole qui se décorpore dans l'écriture, pour un accroissement du souffle, une angoissée modulation de l'être, un tressaillement de la peau à l'approche de l'aube... /// elle attise le vide frais. » (*Éch.* 176). Accroître le « souffle » et attiser « le vide frais » comme le plus lointain du silence, cela n'est pas sans évoquer, à travers la récurrence des motifs de l'aube, associant son trait de lumière à cet embrasement³⁴⁰, l'embrasure vivifiante « d'une naissance libératrice » pratiquée dans la « gangue » du monde et du langage en même temps que dans le silence, comme le donne à penser Valéry Hugotte dans son étude d'*Une apparence de soupirail*³⁴¹. Or cette émancipation n'est atteinte que par l'affrontement d'une entrave délétère, selon le renversement de valeur bien relevé par Jean-Pierre Richard, lorsqu'il affirme que Dupin cherche à « [e]xtraire du non — c'est-à-dire du déchirement, de la chute, de l'étouffement, de la mort, du « malheur qui n'a pas de nom » — les principes générateurs d'un oui — c'est-à-dire d'une ouverture, d'un désir nouveau ». « [C]e vœu[, dit-il alors] engendre [...] une véritable alchimie cachée du mot et de l'image³⁴² » et il semble que l'écoute en soit en très forte partie garante. C'est du moins ce que donne à penser la traversée d'un silence qui, comme Michèle Finck le remarque, se décline en deux paradigmes contradictoires³⁴³. Certes, il fait advenir au sein de la « langue / enfin demeurée » (*Con.* 82) la force indicible et vivifiante de « son rayonnement d'énergie silencieuse » (*D.* 230), mais il requiert, pour ainsi faire surgir dans la voix le dehors, que le poète évolue dans l'axe d'un « assassinat silencieux », fût-il « différ[é] aussi longtemps que l'écriture nous parcourt » (*Em.* 149). Ces deux valeurs sont parfois associées en un seul poème, comme en cet extrait d'« Une écharde », dont le titre invoque à la fois la blessure et, comme en un scintillement de limailles, l'infime tremblement du « non-écrit qui rougeoit, qui enfonce ses échardes³⁴⁴ ». Mais tout s'en trouve amplifié, l'entaille comme l'onde, selon une modulation proprement acoustique (signalée par Quillier et Finck³⁴⁵) que manifeste, par une sorte d'anamorphose auditive, un constant passage de la douceur du murmure aux dynamiques

³³⁹ *Ibid.*, p. 115.

³⁴⁰ L'écart qui sépare le brasier du scintillement paraît se réduire souvent à une question de focalisation, dans cette poésie où, telle une énergie presque indécelable, « la foudre fait germer la pierre [...] // [...] Comme autant de torches mentales actives » (*Gra.* 28).

³⁴¹ Valéry Hugotte, « À l'écoute de l'intensité », postface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, *op. cit.*, p. 413. En reconnaissant « l'élan intact d'une naissance » réaffirmée sans cesse par la « fragmentation » de la forme, Hugotte désigne également une embrasure dans la tessiture du silence qu'il identifie lui aussi à une « intensité ». *Ibid.*, p. 419.

³⁴² Jean-Pierre Richard, « Jacques Dupin », dans *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 357.

³⁴³ Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 99.

³⁴⁴ Jacques Dupin, *Matière du souffle*, *op. cit.*, p. 36.

³⁴⁵ Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 97 ; Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 109-111.

envenimées du cri et des déflagrations³⁴⁶. C'est ainsi que, dans le silence d'une « chambre vide où repose un mourant », « converg[e] le flux d'une énergie spectrale illimitée [...], où s'étagent les plans simultanés d'une parole prismatique » (*Éch.* 217). Loin de référer à lui-même, le verbe dupinien fait résonner par ses oscillations et les accentuations presque inaudibles de ses scintillements, les flux et pulsations puisées dans les tempêtes indescriptibles de l'infinitésimal (« le vent se lève dans le cristal de roche », *Éch.* 217), à même la « source en amont [du dehors] qui décompose et irradie » (*Éch.* 218). Les tremblements quasi moléculaires du langage, émis par le battement des lettres, les trilles phonétiques et l'effervescence syllabique témoignent à cet égard de la fonction expressive du signifiant, qui connote par ses qualités sensibles les valeurs indicibles de la présence. Les « propriété[s] sensible[s] de l'objet » et la « disposition affective du poète » remué par la fine écoute sont indistinctement communiquées ou, plutôt, transfusées sur l'interface que constitue la matérialité de la parole³⁴⁷.

L'écriture acroamatique, plongeant aux confins du silence pour s'ajuster « [à] l'écoute de l'intensité » (*As.* 392), émerge en quelque sorte dans des orbes jusqu'alors inaccessibles, où elle est contrainte de recueillir « l'injonction silencieuse [qui] glisse à la surface des eaux, brille à la cime de l'herbe et affleure le mot quotidien. » (*Em.* 151) De cet affleurement de tensions, vives et irritantes, atterrantes et tonifiantes, le verbe de Dupin tire sa force et son emportement, son énergie suppliciante : un « surcroît de force » lié à « l'extrême fond de la faiblesse » dans « l'aggravation du silence » (*Éca.* 32). Car c'est cette « injonction » qui, par « l'élargissement d'une harpe de nerf », « travers[ant] la poitrine du dormeur // dont les nerfs inondés vibrent plus bas » dans « la proximité [de son] murmure » (*Em.* 140, 143, 141), active et remue le creuset du souffle et de la parole. On notera aussi que l'attribution à une instance externe des ressorts pulsationnels et de la « germination interstitielle » (*Éch.* 127) de la parole charnelle, résulte pour la conscience claire en l'épreuve d'une dépossession ruinante. Mais c'est un abattement auquel, encore une fois, correspond une puissance. Car cette expropriation est doublée par l'exhumation d'un corps tonal, livrant, devant l'intensité indicible, le verbe aux séries musiquées de poussées pulsionnelles, comme aux formidables productions d'une discursivité onirique, connotative, entée sur les jeux de signifiants eux-mêmes fondés sur toute une tessiture d'affects. Voué à l'inconnu et aux latences de corps communicants, le poème, — « chose

³⁴⁶ « La scansion de l'affreux murmure te dégrade » (*Gra.* 89).

³⁴⁷ Comme le dit Collot à l'encontre de la conception formaliste du langage, « la densité signifiante du message poétique peut donc être au service de la fonction référentielle ». *La poésie moderne et la structure d'horizon, op. cit.*, p. 177. On constate d'un même élan que le langage musiqué annihile, par ses propriétés pathiques, l'écart entre les mots et les choses véhiculé par la conception classique du signe.

écrite / par un sentier désaxé / désyntaxé — qui la hisse // d'une encre blanche inconnue // une obscénité bégayante / caressant, roulant cailloux // étranglant torrent / dans la gorge » (*Gré.* 290) —, ne se contient plus. Selon l'étranglement, le balbutiement qui répond « à la vibration et au scintillement inauguraux » aussi bien qu'aux accès d'une pulsion mobilisant le châtiment par la violence que ses vocalises et sa quête transgressive de l'indicible fait à la Loi³⁴⁸, l'écoute acousmatique de l'écriture donne à entendre une autre voix. À la fois celle du béni, qui recueille dans l'écoute du monde le mystère d'irisations inouïes, et celle du banni, voix d'un Prométhée que la subversion incestueuse des règnes condamne à souffrir, « dans l'effervescence [tellurique] des mots de la langue mère [...] // [, du] [...] « haut-mal, par la brûlure de la gorge, et la torsion de la voix » (*M.* 35). Nous touchons à travers cette modulation du béni et du banni, le paradoxe de cette « naissance de l'un adossée à l'agonie de l'autre » (*Éch.* 137) du « noyé roi » lié au « dilué pur » (*Éch.* 216), dont la voix profanatrice puise aux forces sacrées, mais interdites et atterrantes de la nature. Il n'est d'ailleurs dans cette œuvre d'autre langue que dans la mesure où, affectant le corps et exacerbant la physique du langage, elle fait surgir une autre voix. « [L]e mouvement [d'un] trouble [...] fait se déplacer la voix [...] [jusqu'à] l'émergence d'une autre voix³⁴⁹ » : « Je marche avec une autre voix. Bleue, striée de bleu. Touchée par la transhumance. Par l'effacement de sa prise... Voix de l'effraie, de l'aveugle, de la terre aveugle. » (*As.* 384). C'est donc en étant relayée par la polysémie d'une série ontologique recoupant la polyphonie des voix naturelles, qu'au plus près des forces indicibles et transformatrices du corps et de la *phusis*, « la part réservée au sens tend à s'amenuiser, plus exactement à s'opacifier, conséquence d'une complexification du chaos sonore en même temps que d'une réévaluation de la part strictement dévolue dans le poème à la musique et aux vibrations.³⁵⁰ » Avec ces métamorphoses de la voix, nous approchons, au cœur de l'écoute acousmatique du monde et de la langue, d'un phénomène qui mérite d'être plus amplement analysé à l'aide du concept de résonance.

Dans « L'oreille romane de Jacques Dupin », Patrick Quillier fait un portrait du poète en chanteur chrétien de l'époque romane, dont l'art vocal, non tempéré, exploitant les intervalles naturels de

³⁴⁸ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 115. Le trouble vocal qui, comme le remarque ici l'auteur, résulte du « saisissement devant l'imminence nombreuse des je-ne-sais-quoi » captés au « sommet de l'écoute », me semble indissociable de ce qui, synchroniquement, « jouit » et pâtit d'attenter au Sens dans l'exacerbation des « vocalises meurtrières » (*Em.* 117) mobilisées par l'ouïe. Telle réversibilité, sadomasochiste, induite par l'analité pulsionnelle a été mise en avant dans le premier chapitre et elle est aussi manifeste dans l'extrait suivant : « en ce sens, dans ce sang, étant le noyé roi, ou le dilué pur — dans la fange qui remue, dans la merde qui fermente — et d'où l'écriture jaillit, et jouit... et l'écume avec ses hoquets, ses sanglots, [...] et la lie, avec ses mères » (*Éch.* 216) Les « hoquets », « sanglots » et lallations participent à tout le moins d'une rupture jouissive et écrasante du sens.

³⁴⁹ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 117.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 110.

gammes anciennes produits par le corps et ses résonances, est entonné dans un rapport organique avec l'écho des pierres. Justifié par une notation où le poète fait mention de « la survie / d'une oreille romane dans la ruelle » (*Con.* 57), ce portrait n'a pas pour moindre avantage celui de favoriser la compréhension de nombreuses images énigmatiques qui identifient le souffle ou les sonorités du poème dupinien à ceux du minéral. En raison de leur récurrence, il y a lieu de leur donner le statut de motif. Parmi celles-ci, nous avons recensé entre autres, comme un révélateur de la transitivity charnelle du poème, ces vers d'*Une apparence de soupirail* : « je parle comme je respire. Je respire comme une pierre » (*As.* 374). Une autre exprime l'autoassignation d'une finalité poétique à travers la nécessité de « sonner comme une pierre / devenue aveugle / devenue / lumière errante » (*Gré.* 236). Si donc l'écoute est bel et bien au cœur de la sortie de la conscience dupinienne, ces figures doivent s'avérer plus que des images et recouvrir une réalité de l'expérience auditive, expérience qui, d'ailleurs, bien au-delà de la tradition romane, peut renouer, à travers la dimension acroamatique du minéral, avec une oreille plus archaïque, voire préhistorique. Voilà ce que de telles images appellent à faire valoir. Aussi, dans la mesure où l'hypothèse de la transitivity peut être à nouveau validée, seront-elles en mesure de faire entendre la tonalité affective du commerce avec la nature que la sensibilité de l'expérience auditive et la prosodie dupinienne permettent, autour d'elles, d'élucider.

En examinant la réversibilité de la « chair du monde » au premier chapitre, nous avons sciemment fait appel à la notion de résonance pour décrire la dimension diachronique de l'épreuve de l'entrelacs de la « chair » telle qu'elle se donnait à expérimenter dans les poèmes. Les procès de désobjectivation de la conscience ou du poème et de désobjectivation du monde et de la matière, relevés d'abord isolément, s'accompagnaient çà et là de processus contradictoires et complémentaires d'anthropomorphisation ou de naturalisation saisis comme des *échos* de la perception inaugurale. Loin d'être fortuit, ce recours à un terme appartenant au régime de l'audible — à savoir, la résonance — apparaissait justifié du fait que les deux processus opposés se livrent positivement à la conscience de l'oreille dans le phénomène de la réverbération tel qu'il est notamment actualisé par les *Chansons troglodytes*. Le retour manifesté par l'écho inscrit en effet une indivision de la subjectivité émettrice de la voix, et de l'objet qui la répercute. L'écoute de ses propres vocalises, altérées par le renvoi, faute d'être médiatisées par les vibrations qu'elles créent normalement à l'intérieur du crâne, inscrit tout à la fois un ensauvagement de la voix propre et une subjectivation des parois réflexives, ou de tout objet de l'univers sonore qui participe de manière plénière à la production. Cette réversibilité à laquelle doit se rendre sensible toute poétique fondée sur l'impératif de « sonner comme une pierre » (*Gré.* 236) ne relève pas cependant uniquement du champ de la catacoustique au sens strict. Comme modèle

exemplaire et révélateur (au sens photographique du terme) de la complexité de la « chair », ses enjeux sous-tendent plus ou moins discrètement tout le monde de l'audible que les poètes explorent. Dans cette mesure, la parole poétique de l'incarnation devrait intéresser toute catacoustique sérieuse, puisqu'elle exhume une quantité innombrable de rapports auditifs qui éclaircissent les résonances les plus tacites. L'écoute acousmatique du silence de la langue communicant les vibrations subliminaires du monde par la subtile irisation de la prosodie en est un exemple. On en trouve un autre aux sources mêmes de l'acte d'écriture, dans ce passage où tout l'espace de la création, tendu par l'attention, s'apprête à recueillir et répercuter l'expression du poète se penchant « sur la nudité du bois de la table, de la planche rabotée qui écoute — des quatre planches qui écoutent en se rapprochant... » (*Éch.* 124) et qui déjà font résonner le silence fondant le poème³⁵¹. Ce faisant, elles remplissent la fonction de l'ouïe qui est le premier réceptacle, en même temps que l'*outil* primordial de la forge poétique. Mais la résonance ne dépossède pas seulement la conscience dupinienne en extériorisant l'écoute du silence fondateur. Le monde entier s'avère ici une chambre d'échos qui reprend à son compte l'impulsion vocale du poète pour lui en faire entendre la nature étrangère. C'est ce que signifie clairement un titre comme *Chansons troglodytes*, qui attribue l'air le plus archaïque aux cavités naturelles et qui, accentuant ce lyrisme sauvage, identifie par une allusion phonétique la glotte à l'anfractuosité des grottes, selon une permutation que reconduisent dans l'œuvre de fréquentes métamorphoses fondées sur la double acception du mot « gorge³⁵² ». On trouve dans ce recueil, la section « Romance aveugle », où, selon la « passion du non-voir, [...] associée [chez Dupin aux puissances fécondes de] [...] la vie souterraine³⁵³ » est mis en lumière un versant inhumain des poussées créatrices de la voix, littéralement associée à la chaleur du sous-sol : « promets-moi de défaillir / dit la voix duplice dit l'intonation / dit la terre ouverte dit le bois / du plus profond // d'une torride chanson » (*Ct.* 37). Telle « sortie » poétique du chant, pour autant qu'elle repose sur une réalité charnelle, peut être élucidée par deux, ou plutôt trois voies : d'une part, par la parole qui, où qu'on la profère, se mue, se fond dans une certaine mesure en clameur impersonnelle, car elle est, dès lors qu'elle s'énonce, perçue d'un dehors qui influe sur ses qualités, notamment déterminées par ses propriétés catacoustiques ; d'autre part, par l'audition, qui

³⁵¹ Aire augurale, mais indéterminée constituant l'horizon d'émergence commun aux œuvres artistiques les plus diverses, une absence, un vide est au fondement des manifestations contemporaines de l'art : « De même que le pas du danseur, libéré de l'enchaînement, dévoile l'immobilité qui le cerne et lui donne naissance, de même le silence qui borde la musique est aussi ce qui la traverse et la fonde. » Plus que jamais, la création est *entamée* par ce qui la dépasse, la déborde, et la porte. Jacques Dupin, « Conjonction », dans *Par quelque biais vers quelque bord*, *op. cit.*, p. 42.

³⁵² On aura déjà lu dans ce sens le poème « Le règne minéral » (*Gra.* 28).

³⁵³ Jean-Pierre Richard, « Jacques Dupin », *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 350.

implique toujours une « tergiversation / de l'écoute » (*Con.* 19)³⁵⁴. En mettant en valeur son sens étymologique qui réfère à « tourner le dos, retourner³⁵⁵ » et qui n'est pas sans rappeler la réversibilité de la « chair », Patrick Quillier souligne ce qui, dans cette tergiversation auditive, se joue d'un subtil processus d'interprétation et de production sémantique et sémiotique, serait-il simplement celui des connexions synaptiques régissant l'agencement de phonèmes mentaux nécessaire au déchiffrement des signes entendus. Mais la voix naturelle peut aussi bien relever d'acousmates entrant dans la catégorie des « sons métaphysiques³⁵⁶ », en référence au *sermo in corde* d'Augustin. Elle consisterait alors en une hallucination fondée soit sur le déploiement d'une extériorité esthétique autour d'une image sonore eidétique (d'une netteté hallucinatoire) proche de celles du rêve, soit sur l'élaboration vocale ou phrastique d'un for intérieur, comme autant de pensées enracinées dans une « chair ». Ces hallucinations sont assurément loin d'être étrangères à cette « admirable faculté poétique³⁵⁷ » dont les merveilles ne cessent aujourd'hui de révéler la profondeur et la richesse d'un sensible prodigieux.

Or ces diverses modalités externes du chant lyrique ne sont pas sans altérer profondément l'idéalité qui a peu ou prou caractérisé l'expression romantique de la subjectivité. Émanant de l'obtusité ou déchirante opacité de la matière, les accents jadis mélodieux, éthérés, qui puisaient leur limpidité à celle des idéaux, des essences et de l'âme, se trouvent en quelque sorte obstrués, entravés par la genèse d'un « chant » troué, dilacéré, « qui est à soi-même sa faux » (*Gra.* 60) :

Je suis perdu dans le bois
dans la voix d'une étrangère
scabreuse et cassée comme si
une aiguille perçant la langue
habitait le cri perdu

coupe claire des images
musique en dessous déchirée
dans un emmêlement de sources
et de ronces tronçonnées
comme si j'étais sans voix. (*Ct.* 33)

³⁵⁴ La poétique dupinienne de l'incarnation rejoint ici une nouvelle fois la pensée phénoménologique de la « chair » : « Comme il y a réflexivité du toucher, de la vue et du système toucher-vision, il y a une réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe, ils ont leur inscription sonore, les vociférations ont en moi leur écho moteur. Cette nouvelle réversibilité et l'émergence de la chair comme expression sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence. » Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 188.

³⁵⁵ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 116.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 128.

³⁵⁷ C'est le mot de Baudelaire, prononcé dans une lettre à sa mère datée du « jeudi 20 décembre 1855 », dans *Correspondance*, t. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1973, p. 327.

Non seulement sa « faux », mais sa « tronçonn[euse]. C'est en quelque sorte ce à quoi préludait plus haut, pour la fine oreille, la rupture, la scansion acousmatique du chant du rossignol « touchant le silence », à laquelle répondait la coupure entre l'acte d'« écrire » et le non écrire (*Éch.* 138). Ceci déjà annonçait que le lyrisme sauvage se caractérise chez Dupin par une « cassure » de la mélodie qui « libère le rythme et l'accentuation ³⁵⁸ », une versification aux coupes asyntaxiques en même temps qu'un tressage elliptique des motifs à l'échelle de l'œuvre. Or ici, de manière plus nette, on observe qu'à la hachure abrupte du chant et de la parole poétique correspond un saccage du paysage romantique : « Dans la forêt nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire. Pas de contemplation innocente. Plus de hautes futaies traversées de rayons et de chants d'oiseaux, mais des stères de bois en puissance. » (*Em.* 165) C'est si vrai que, plongeant au dehors comme « dans la nuit du Logos, le poète se retrouv[e] au niveau où [...] se confondent les choses et les formulations ³⁵⁹ », la saillance des choses et la saillie de l'intonation poétique, qu'aux « Saccades » (*Gra.* 81) et aux ruptures du paysage correspond la « scansion explosée » (*D.* 305) d'une coupe créatrice dans le magma linguistique : « se souvient d'oublier d'écrire dès qu'il est dehors, [...] il lance sans précaution sa cognée dans la forêt des mots et le chaos des signes... » (*Éch.* 143). C'est ce qu'illustre implicitement cet extrait, où la contradiction de l'écrire et du non-écrire, de l'immersion paysagère et verbale, est ressaisie par la double négation de la voix et du milieu qui suggère leur cohésion phénoménale et leur « synthèse disjonctive » : « les images sont recluses / sur le point de se détruire / avant de regagner sans hâte /// la sauvagerie de la gorge / [...] / [...] / [...] /// c'en est fini de la rivière / c'en est fait de la chanson » (*Ct.* 34). On notera que, par la réverbération d'images dont elle est l'occasion (à la fois percepts et tropes au sens large), la voix émise et (rè)intégrée du dehors, sur le versant expressif de la « gorge » animale, est assimilable à l'écriture poétique dont elle indique l'excentrement, l'enracinement au sein des osmose qui marquent l'étendue du corps naturel. Par ces implications, la résonance manifeste l'enjeu ontologique des acousmates poétiques perçus aux confins du dehors et du for intérieur : elle se présente comme un modèle vivant et substantiel de la négativité transcendante décrite par le concept nordmannien d'« insuffisance ontologique à soi ³⁶⁰ ». Dépassant les dualités entre les êtres, la résonance voue en effet ce qu'elle englobe (l'objet vociférant et le sujet errant dans les « tergiversation[s] / de l'écoute ») à un état d'« inachèvement », où aucun des pôles du champ sonore « n'est [...] en mesure de rendre compte » de ce qu'il est ou contient à partir de lui-même. Ainsi peut-

³⁵⁸ Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.* p. 94.

³⁵⁹ C'est un extrait de l'épigramme de Francis Ponge qui figure dans *Le grésil* (*Gré.* 227).

³⁶⁰ Sophie Nordmann, *Phénoménologie de la transcendance*, *op. cit.*, p. 51.

elle exemplairement décrire le retentissement réciproque des séries phonétiques de la « musique » « déchirée » du discours et de celles des matières « tronçonnées » dans la *Chanson troglodyte* (Ct. 33) que nous avons analysée plus haut. Offrant le modèle d'une altérité irréductible, l'« insuffisance à soi » que nous rapportons à l'état de la résonance entre en outre significativement, chez Nordmann, sous la catégorie de la création, comme tout ce qui du verbe au monde, et *vice versa*, se réverbère dans les œuvres des poètes : « l'incrédulé peut *devenir* créé s'il se trouve à un moment donné *privé* de sa suffisance à soi ³⁶¹ ». On soulignera ici que, par la nuance particulière touchant son type d'hétérogénéité et la notion de devenir et de constructivité qu'on peut lui associer, la catégorie de création à laquelle se rapporte le concept d'« insuffisance ontologique à soi » évoque la logique deleuzienne du sens illustrée par la « synthèse disjonctive de résonance ». Rappelons que les unités distribuées dans les séries disjonctives se caractérisent aussi par une hétérogénéité qui n'est pas le contraire d'une ouverture transformatrice, ou créatrice, inhérente à leur altérité : « chaque chose s'ouvre à l'infini des prédicats par laquelle elle est passée, à condition de perdre son identité comme concept et comme moi. ³⁶² » En cela, sur le plan théorique, l'ontologie de la résonance permet d'articuler concrètement la phénoménologie et l'acousmatique ³⁶³ et peut rendre compte avec acuité de la complexité de l'épreuve poétique de l'incarnation de la parole, caractérisée par une « création » du monde, du soi et du langage, étayée sur des irisations, notamment sonores.

Parce qu'on peut le définir par ses enjeux, l'acousmate est, de son côté, une modalité de la résonance. En effet, « est créé » tout ce qui participe des phénomènes acousmatiques au fondement de l'hallucination poétique des œuvres de l'incarnation. Au plus intime d'elle-même, la conscience est créée, façonnée par l'extériorité esthétique qu'elle ouvre et qui l'excentre, la spatialise, et ménage sa latence, car elle l'empêche de se survoler et de se circonscrire sans reste. La conscience ne peut en

³⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

³⁶² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 344. Antérieurement, lors de la présentation de la « synthèse disjonctive », Deleuze aura mis l'accent sur la divergence radicale liant les séries mises en état de résonance. On remarque alors que, pour irréductibles qu'ils soient, les écarts touchant les séries sont l'occasion d'une démultiplication catacoustique fondée notamment sur leur « ramification » : « la forme sérielle se présente sous une forme irréductible aux précédentes : « synthèse *disjonctive* de séries hétérogènes, puisque les séries hétérogènes sont maintenant divergentes ; mais aussi bien *usage* positif et affirmatif (non plus négatif et limitatif) de la disjonction, puisque les séries divergentes *résonnent* en tant que telles ; et ramification continuée de ces séries ». *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 267.

³⁶³ Ce rapprochement a été initié au premier chapitre par l'interprétation de la réversibilité diachronique de l'entrelacs de la « chair » en terme de résonance. Notons de nouveau que le « rapport d'*incommensurabilité* » par lequel Nordmann introduit son concept de transcendance (*Phénoménologie de la transcendance*, *op. cit.*, p. 9) et, par suite, la notion d'« *insuffisance ontologique à soi* », n'est pas sans parenté avec le rapport qui régit la « synthèse disjonctive » de Deleuze : « la disjonction est affirmée pour elle-même sans cesser d'être une disjonction, la divergence ou la différence deviennent objet d'affirmation pure, le *ou bien* devient puissance d'affirmer. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 344.

rendre compte à partir d'elle-même, puisqu'en son cœur elle lui apparaît moins comme l'une de ses propriétés que la source ou le terreau de percepts immaîtrisables. Inversement, l'extériorité audible est créée, informée par l'intériorité qui lui donne sens, et une profondeur, en y traçant ou y creusant des trajectoires d'écoutes³⁶⁴. Cette altérité, ces marques d'étrangeté, ou de transcendance (au sens nordmannien) inhérentes à l'état « créé » des termes de la résonance et de l'acousmate, permet de comprendre en quoi la double entame « de la rivière » et « de la chanson »³⁶⁵ décrite plus haut, relève d'un rapport de « non-différence », terme que Merleau-Ponty préférera à celui d'identité pour rendre compte des interactions sensibles (entre le percevant et le perçu, les régimes sensoriels, le sens et le sensible, la pensée et le langage, etc.). Se préservant par là du péril idéaliste, à deux tranchants, de l'identité et de la dualité, il ménageait ainsi sur le plan théorique, la perspective médiane d'une séparation, d'une distinction ou d'une distance, d'un horizon indispensable à la sortie et à l'intersection. Ou, pour reprendre les mots de Dupin, d'une apparence de soupirail dont l'apparence même, comme modalité d'écart, est gage d'un passage et d'un retentissement de la résonance. Ainsi retrouvons-nous par la phénoménologie quelque chose du type d'hétérogénéité dont la « synthèse disjonctive » et l'ontologie de la résonance qu'elle implique sont fonction. Pour qu'il y ait non-différence par-delà identité et dualité, il faut qu'en chacun des termes d'une série passe le faisceau des orbites de tous les autres, et que les conditions d'une circulation transformatrice préservant le principe de disjonction soient ainsi assurées. Aucune réverbération ne se communique sans la résistance des parois qu'elle ébranle et fait vibrer. Ceci permet de comprendre pourquoi l'écoute de la musique dupinienne, parmi toutes les ouvertures dont elle est fonction, s'étaye exemplairement sur une entame du et des corps ébréchés par la résonance : « Une trace, un corps, le même / ou son substitut rageur // [...] // [...] / [...] / un grattement / de corde vive /// et l'allonge d'un couteau /// assumption de la trace / *jouissance* de la plaie » (*Gré.* 264)³⁶⁶. Par ailleurs, le rapprochement de la « synthèse disjonctive » et

³⁶⁴ Ces trajectoires reposent sur deux types d'écoute acousmatique qui peuvent s'articuler, se sérier. Ils s'appuient respectivement sur les horizons externes (objectifs) et internes (subjectifs) des phénomènes. Du premier type, Patrick Quillier relève un exemple trouvé dans *Le grésil* : « toute l'eau du ciel dans les / feuilles de la forêt, dans / la résonance des pierres » (*Gré.* 282). On y assiste à une concaténation de perceptions et d'aperceptions qui manifeste ce qu'il désigne comme une « interdépendance résonante ». Il s'en sert d'ailleurs pour élucider « un savoir infus dans la matière » proprement audible, ce qui n'est pas sans rappeler le sens de l'espace décrit par la « significabilité » heideggerienne. En effet, que ce soit dans le registre de l'audible ou du visible, l'« interdépendance résonante » et la « significabilité » nous font assister à la désignation de choses se traduisant les unes par les autres. Toutes deux s'appuient sur un sens généré par une mise en rapport qui manifeste l'horizon externe. Patrick Quillier, « l'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 104.

³⁶⁵ On en trouve un équivalent quelques pages plus loin, où de l'« humus des songes » à « la scansion de l'air » (*Ct.* 38) un « cri » naturel bruit par-delà le dedans et le dehors : « au-delà il y aurait / un cri d'effraie l'herbe blanche / [...] // [...] dehors autour de la maison / sans pouvoir entrer ni sortir » (*Ct.* 39).

³⁶⁶ On se reportera aussi à ces vers de *Dehors* rattachant expressément le vers (évoqué par le « boustrophédon [...] / [...] // retournant la nuit de l'arrière visage ») à l'oree d'une oreille attentive à la porosité d'un corps : « rien qui ne *jouisse* de la traversée d'un corps » (*D.*272).

du rapport de non-différence permet de donner une cohérence théorique au fait suivant : c'est, chez Dupin, au fondement du rapport charnel à l'extériorité que débute une poétique de la dissonance qui se décline selon diverses modalités de discorde, d'entropie et de rupture. Il s'agira maintenant de faire entendre autour de ce paradigme structurant et éclairant la tonalité principale de la résonance dupinienne, le rapport consonantique paradoxal entre la raucité de l'« énoncé musical par sa brisure » (*As.* 375) qui caractérise la prosodie, et la fracture du minéral, qui est son objet de réverbération et d'émancipation privilégié. Faisant aussi la part de l'énergie vitale et constructive produite par ces frictions et cassures, cet examen aura pour spécificité de symboliser un « vœu d'[...]ébranlement [général] du paysage [auquel] correspond naturellement le constat d'un éclatement du corps [et de la langue] qui se déchire[nt] dans un rapport direct et brutal avec le monde.³⁶⁷ »

Systematiquement, l'expérience dupinienne du langage poétique fait retour sur la scène d'un ravissement marqué par le dissociation de la subjectivité d'avec « une parole en avant de soi, à l'écart de nous, vertigineuse, ressassante... » (*Con.* 93) Cette division de la conscience poétique, dont *Contumace* semble avoir signé la défection, se précise dans *Échancré* comme le dédoublement d'une scission à la fois plus centrale et cruciale. C'est au sein d'une béance charnelle ménagée par l'écoute des résonances du corps que s'effectue le grand partage de « l'instant mortel nouveau-né » (*Con.* 93) qui va se répercuter, se moduler sur tous les paliers : oral, scriptural, mental, — du poème de l'incarnation : « Écrire loin de soi... écrire loin de soi signifiant qu'un masque, qu'une musique, qu'une rhétorique sauvage adhèrent à la peau d'un vivant, d'un visage ouvert — écrire hors de soi comme glisse un nœud coulant autour de la gorge, au-delà de la voix... » (*Éch.* 130). Le retour ici, sur un « visage ouvert », du faciès qui en est la doublure, la résonance ontologique étrangère (un « masque »), appelle à reconnaître qu'un rapport analogue relie cette « musique » et la discursivité « sauvage » au corps du sujet dont ils pratiquent la fine cisaille, l'ouverture, l'« Échancrure » bien nommée, l'entaille vivifiante et mortifère. Cette non-coïncidence, saisie au cœur d'une réverbération, donne à comprendre en quoi Dupin peut se sommer d'« Écrire en se gardant du spéculaire, du simulacre » : il s'agit moins d'un refus du visuel, d'ailleurs intégré dans la réverbération, que d'un refus du même, à laquelle le poète préfère « la traversée du souffle, l'impossible traversée... [écrire] étant l'impossible... » (*Éch.* 134) du passage en tant que celui-ci préserve la différence radicale qui en est la condition. Ainsi, chez Dupin, l'ouverture détonne, elle « sort du ton juste » et de toute forme d'unisson ontologique pour convier à une composition d'écart tendus et irréductibles : à « une

³⁶⁷ Valéry Hugotte, « À l'écoute de l'intensité », postface à Jacque Dupin, *Le corps clairvoyant, op. cit.*, p. 417.

ressemblance décalée, distordue, sans maître, une discordance augurale, / rassemblant les lointains dans l'écart qu'un seul trait négatif exaspère... » (*Con.* 98). En tant que telle, elle est la modalité même de la sortie révélatrice du corps et du langage : « note altérée tenue, subvertie, / — dissonance tirant le corps vers ce qui le jette hors de soi, et l'éclaire » ; discord livrant « le mot et le fruit dans la dissonance qui les révèlent... » (*Éch.* 170). On approche dès lors le rôle fécond rempli par ce qui semble de prime abord le plus hétérogène au langage dans l'étiologie poétique : à savoir le chaos de la matière obscure du monde (*hylè*).

En effet, dans la mesure où la négativité informe « est [ici] un noir exorcisé » (*Cv.* 20), « démentie par l'auto-expression³⁶⁸ » au sein de la résonance et sa « rhétorique sauvage » (*Éch.* 130), le chaos de la matière étaye, recoupe comme « un gisement d'images aveugles » (*Ct.* 84), la « non-écriture en activité dans le sous-sol de la langue » (*Ih.*38). C'est ce qu'illustre nettement ce passage de *Grésil*, où s'atteste une « immanence à l'irréfléchi[, non pas] des résultats de la réflexion³⁶⁹ », mais des prémisses du poème exhumé à l'état naissant : « une obscénité bégayante / caressant, roulant cailloux // étranglant torrent // dans la gorge // [...] // la dilapidation / d'une rime intérieure jetée / à la romance, aux orties // [...] // dictée de pierres / prédiction / pierrediction écroulée » (*Gré.* 291). Il donne en outre l'occasion d'observer et d'ouïr un rapprochement qu'insinuit déjà le choc de la dissonance, entre l'altérité détonnante de l'ouverture et la détonation corruptrice de la matière et du langage. La « dictée » de la « pierrediction » répercute ainsi en chaque consonne l'éboulement d'une écriture dont « la dilapidation » même est informante, puisqu'« elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion, — et comme soulevée par le souffle... » (*D.* 229). Tout comme si elle dégageait le grisou d'un pneuma impersonnel³⁷⁰ dans le magma terrestre, la voix dupinienne est, de la sorte, en proie aux forces disruptives et propulsives de « réverbérations meurtrières » désubjectivées et le plus souvent extraites du minéral.

³⁶⁸ Jean-Pierre Richard, « *Jacques Dupin* », dans *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 356.

³⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., 102-103.

³⁷⁰ Cette remarque est appuyée par la fine analyse d'Olivier Himy, qui démontre la nature impersonnelle du souffle, associé, chez Dupin, à une « énergie vitale » qui traverse la voix et le monde. Voir « Phénoménologie du corps et de la langue : *Le souffle dans « Matière du souffle »* », dans Dominique Viart (dir. publ.), *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin*, Paris, La Table Ronde, 1995, p. 127-129. Ainsi l'étrangeté de la parole de l'écart — « en avant de soi » (*Con.* 93) — de la résonance est-elle foncièrement hétérogène : « ...parole qui revient, sans être venue, / et s'écrit, en avant de nous et de soi, pulvérisant / la trajectoire qui l'occulte... » (*Con.* 95).

D'une part, à ces forces destructrices et fondatrices correspond le pullulement des points de suspension, qui mettent en valeur la plasticité ambiguë du matériau poétique. Celle-ci réfère à la fois à la dimension explosive d'une discursivité dont des pans entiers semblent s'être effondrés, et à la ductilité du magma verbal, dont l'« auto-organisation » est fondée sur le « rythme », conçu comme « forme improvisée, momentanée, modifiable », et qui, « par-delà les inconséquences syntaxiques et sémantiques, [...] instaure une continuité nouvelle qui inclut en elle la rupture³⁷¹ ». D'autre part, ces forces équivoques sont à lier à l'énergie entropique de la raucité vocale, que Finck autant que Quillier, ont associée à une « minéralisation [...] de la voix³⁷² ». Une notation d'*Échancre* mise en relief par les deux commentateurs démontre à cet effet, par sa structure chiasmatique, que « Le pneuma secoue le magma » (*Gré.* 268) dans l'exacte mesure où la matière tellurique ébranle, en la fissurant, la parole par sa puissance : « quoique rauque et friable, roche et voix » (*Éch.* 179)³⁷³. Ainsi, si la « réflexivité des mouvements de phonation et de l'ouïe » constitue « le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence³⁷⁴ », la raucité dupinienne désigne conséquemment, sur le versant du « chiasme / assourdissant » (*Con.* 79) duquel elle relève, le point d'insertion d'une énergétique ravageuse, érosive, « silencieuse » de la matière, et plus spécifiquement, du roc, dans le champ du langage. C'est ce qu'indiquent deux passages significatifs où les vociférations d'une poétique de l'âpreté relèvent expressément de l'assimilation d'une matérialité corrosive, mais dont l'effet ruinant indique une intégration d'énergie. Témoigne de ce fait le double emploi qui y est fait du verbe charger : « l'intonation de sa voix souterraine / charge d'acide, de gravier, de brouillard / les fissures, et la raucité, de ta langue, / la lumière, l'inachèvement de ta langue... » (*Con.* 95). Dans le second passage, l'aspérité des rauques vocalises fait entendre, — et voir, par l'hyperbole métonymique comparant leurs « fissures » aux crevasses d'une « gorge » minérale résonante —, la fine érosion de leur grain, qui donne à penser la tessiture vocale comme une membrane poreuse sur laquelle le « non-sens » de l'espace matériel du silence s'imisce dans la voix : « une voix crevassée de gorge nue, chargeant de non-sens ses fissures et sa raucité » (*Éch.* 196). Il faut en effet, chez Dupin, et bien que la raucité

³⁷¹ Michel Collot, « La musique du chaos », dans *La matière-émotion*, op. cit. p. 253-254. Collot emprunte la définition du rythme à Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, t. 1, op. cit., 1966, p. 333). Les points de suspension, tout comme les blancs typographiques, se présentent à cet égard comme les formes les plus patentes de la scansion. La raucité, comme la plus infinitésimale.

³⁷² Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », loc. cit., p. 110. Alors que la « minéralité de la « voix » » formulée par Finck (« L'univers sonore de Jacques Dupin », loc. cit., p. 98.) évoque le résultat de la résonance transformatrice, la « minéralisation » mise en avant par Quillier en saisit le processus.

³⁷³ *Écart* illustre explicitement cette réciprocity par un comparatif qui suggère la simultanéité : « Un tremblement de la langue comme on dit tremblement de terre. » (*Éca.* 50).

³⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 188.

s'aggrave en atteignant le volume des grondements, des grognements et du « râle³⁷⁵ », ajuster l'oreille à la plus douce rugosité de la voix qui, toujours selon « l'excès » (*Con.* 21) et « l'absence de sens » que communique « la cruauté de l'accord » (*Con.* 18) avec le dehors, rend audible le « crissement de la soie » (*Éch.* 118) ou « de la plume sur la feuille » (*Con.* 23). Par ailleurs, c'est selon une même amplification que l'écoute des acousmates accueillis au fond du silence, comme en toute « musique / [...] alluvionnaire » (*Con.* 80), permet d'identifier la raucité de la chaîne sonore aussi bien « à la torsion / d'une mèche qui se consume (*NJJ.* 14), qu'au « calme / musicalement érigé // [...] répercuté / contre le rocher » (*D.* 263), tel un écroulement surgissant des sourdes parois du minéral.

Ce qui entre en jeu dans la résonance par-delà ses diverses modalités acousmatiques³⁷⁶ demeure cependant l'intégration d'un *éclat* de non-sens (par excès de sens) actualisant une « fusion du signe et de la lumière » (*Éch.* 147), « des remous de l'air » (*D.* 263) de la voix et du monde, révélant une « tergiversation de l'écoute ». C'est en effet ici par les rauques vibrations de la langue (tordant leur douce chaleur jusqu'à l'abrupt étouffement, « l'enrouement par quoi les racines mêmes s'expriment » (*Em.* 126)) que se traduisent les déflagrations sourdes ou violentes, corrélatives aux ruptures d'un corps traversé par l'ouverture. D'un corps ravi. C'est ce qui a fait remarquer à Jean-Pierre Richard que « [l]a consonance interne du langage, [...] l'instrumentalité propre du poème resteront [...] toujours liés [...] à l'exigence d'une sorte d'anéantissement léger et ardent.³⁷⁷ »

Tout en ayant un fondement ontologique dans la résonance de la « synthèse disjonctive », cet anéantissement est intimement lié au vertige occasionné par une dissonance qui, comme Patrick Quillier le relève, « ne tend plus [...] vers la répétition d'une consonance, mais vers l'absence de note, vers le silence³⁷⁸ », ce que suggère cette juxtaposition : « la septième, le silence », liée à la figure du « corps » raréfié, « à peine écrit / dissipé », dans *Contumace* (*Con.* 38). Le « morfil » éraillé et éraillant « de l'impair » musical, privilégiant la septième (« la voilure du sept », *Gré.* 290) parmi tous les degrés de la gamme, abîme le sujet de l'écoute par la volute d'une logique spirale, asymptotique, creusant,

³⁷⁵ Il est par ailleurs signifiant qu'il soit associé à la « partition » des fines aspérités d'un mur : « ce haut mur lisse est une partition / de saillies, d'anfractuosités / [...] / un aveugle vous guiderait // et le râle du violoncelle qui prélude » (*D.* 239).

³⁷⁶ Qu'ils soient internes ou externes, les acousmates s'équivalent par la mise en résonance du corps tonal, c'est-à-dire affectif, ou notamment, des parois médianes du crâne : « ce qui tonne / et tourne / autour des tempes, et bourdonne // sans signification, et scintille / et que l'espace emporte / dans sa fraîche suffocation » (*D.* 263) ; « Tout ce qui roule entre mes tempes, de sécheresse et de cailloux, à les faire éclater, comme à travers un cirque de montagne qui amplifie son grondement, et roule, et déferle contre vos genoux... » (*Em.* 154).

³⁷⁷ Jean-Pierre Richard, « Jacques Dupin », dans *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 360.

³⁷⁸ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 122.

sans les résoudre, les accents altérés et altérant d'un « chant qui est à soi-même sa faux » (*Gra.* 60) : chant faux du bouc qui dramatise, par lequel s'extrait le sujet, « si près de devenir sa dénégation » (*Con.* 11), jusqu'en l'embrasement sans fond de « l'assassinat silencieux » (*Em.* 149). Le poète est, par cette verticalité de la sortie ménagée par la dissonance, projeté dans un exil sans échéance, plus vaste et plus insurmontable qu'« un millénaire [...] d'errance dans l'air musical ³⁷⁹ » (*D.* 312)³⁸⁰. Il s'abandonne en des méandres dignes d'un labyrinthe borgésien, sans solution : « on saute un fossé rieur / on chantourne un faux départ / pour un nomadisme / atterré // le non-écrit a pris peur / et replonge dans la flaque // le truc c'est de bifurquer » (*Cou.* 59). On notera au passage ce qui, de la fluidité mélodieuse d'un lyrisme déjà contesté, est ici mis en péril par l'abrupt travail de coupure — systématique, de la scansion rythmique à la « vibratoire / syncope du non-sens » (*Sm.* 58) d'un « rauque chemin » verbal (*M.* 35) — introduit, après le tressautement du rire, par le verbe « chantourner ». Surface oblique, biaisée, produite par la taille des arêtes d'une pierre ou d'une pièce de bois ou de métal, le « [c]hanfrein » (*Éch.* 167) avait inscrit similairement le vers dupinien sous le sceau d'une poétique de la rupture liée de manière suggestive à la dérive : celle, indéfinie, du rythme supplantant le phrasé déterminé de la mélodie et l'unité de sens. Ces types d'outils se présentant dans l'œuvre comme des instruments musicaux à part entière sont à appréhender à l'intérieur d'un univers sonore qui se déploie en préconisant le heurt du frein. Ils sont à ranger avec les autres instruments percussifs « dont le rôle fondateur » fait pendant aux instruments liés à la mélodie qui, eux, « ne produisent le plus souvent qu'une mélodie mise en crise³⁸¹ ». Et Finck d'énumérer tous ces instruments lyriques engoncés dans la terre : « orgues de basalte du second ravin / [dont] le souffle manque » (*D.* 264) ; « uncorde à l'horizon d'une viole ensevelie » (*Éch.* 118), etc. Comme s'ils étaient les représentants du battement ontologique éprouvé dans les résonances, véritable pulsation de l'être orchestrant la musique mélodique et vocale déchirée du sous-sol et un lyrisme vociférant fertilisé par l'énergie disruptive du silence. Tous deux, chant et sous-sol étant, selon de telles dislocations, modulés par un art poétique où « la terre écorche la voix » (*As.* 377)³⁸², voix au-delà de laquelle, au creux de

³⁷⁹ Dupin est catégorique quant au fond et à l'issue d'une telle plongée acoustique : « Il n'y a pas de fin, tout peut reprendre, s'écrire, s'enchaîner : le cri, le calme, le dehors... » (*D.* 312).

³⁸⁰ Un autre passage confère, en une sorte de formule initiatique ou alchimique, une dimension fabuleuse, mystique et libératrice à l'ouverture liée à la dysharmonie naturelle du chant des oiseaux : « désirant avec / les oiseaux d'avril / que le boitillement / du quatre / et du trois / fasse tourner la roue du sept — et brûle la cage du roi » (*Gré.* 325). Une autre révèle, par l'expression d'une attaque violente, la teneur dysphorique de la sortie libératrice propre à l'ontologie de la dissonance : « le trait, sept fois, le corps, battu, traversé, s'inscrit selon tel rayon de spirale // avec de la terre sur le vide, et du sang / contre le mur » (*D.* 266).

³⁸¹ Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 94.

³⁸² L'eau l'investira non moins par son propre excès, selon la structure même de l'entrelacs : « J'enfonce la porte. Je suis à l'écoute. Je tire sur l'archet [...] // Défaute de la parole, nœud d'une articulation négative... Le courant, les rapides de la rivière dans le tremblement de sa perte, le tremblement de sa crue... » (*As.* 400).

laquelle, et comme par une autre voix qui serait « l'inconnu de la voix » (*Éch.* 175), il demeurerait donné au poète, « [m]ême mort, [de] rester à l'écoute. Rester inhumain. À l'extérieur de la voix. Comme la bogue d'une châtaigne. La flamme du coquelicot... » (*As.* 385).

On ne saurait enfin conclure ce trop bref examen de l'écoute dupinienne sans envisager l'ouverture dont elle est fonction à l'intérieur de l'organisation sémantique du poème. Ouverture du sens linguistique, celle-là, selon les trajectoires de signifiants d'une « voix touchée par la transhumance » (*As.* 384) au sein du paysage sémantique. Tout comme « l'oreille romane » entend au creux du minéral la « pierre respirante / à l'aplomb de l'écriture // du vautour crépusculaire / dont j'exècre la jactance / [...] / [...] // [...] / [...] // (chassé l'arôme et la peur / de son chiasme / assourdissant) » (*Con.* 78-79), elle suit comme une « veine de nuit dans la voix... » (*As.* 405) une concaténation de mots ouïs au cœur des mots comme par une autogénération de vocables. La plasticité du chaos verbal, révélée à travers la ductilité d'un rythme explosé et modelé par l'exhumation détonante d'un « souffle magmatique », submerge maintenant la structure sémique et les formations lexicales, dont l'enchaînement sériel relève du même écho. « J'avais juré ne chanter // que bribes bavures et bourrasques » (*Con.* 67), affirme Dupin, comme exposant sa défection dans une gradation confessant l'emballement d'une parole proliférante, dont les syllabes sont emportées par l'assaut, l'engouffrement de forces élémentaires au sein de ses propres réverbérations. La *terminaison*, en ces répercussions altérantes, s'ouvre à sa propre « extériorité » sémantique, en fonction d'une énergie que capte, recèle la matière du langage poétique. Que cette force propulsive trouve ou non sa source dans le *retour* de l'écho, et permette ainsi d'attribuer la mise en série aux troubles et autres parasitages de la réverbération, selon le sens étymologique de la « tergiversation / de l'écoute » (*Con.* 19) (« retourner » est l'un des sens originaires de tergiverser avons-nous dit, tout comme « détourner », « tourner le dos » : une manière ou une autre de « chantourne[r] » (*Cou.* 59), si l'on nous permet cette association), elle relève moins d'une déssubjectivation au sens strict que d'une sortie de l'instance d'énonciation recoupant la dimension autogénérative du signifiant. C'est le constat qui s'impose à interpréter dans une perspective syntagmatique l'énoncé suivant : « je m'abstrais de toi, je vole au-delà, dit la voix duplice, dit la ligne, la corde maîtresse, dont la vibration s'amplifie » (*Éch.* 140). Mais il peut, au même instant, recelant « une voix duplice », se confondre avec ce qui précède toute parole. Abstraite, « absente »³⁸³, l'instance externe et informante s'identifie alors, en tant que ligne, du vers ou de la voix, latente et à venir, en tant

³⁸³ « Je n'écris que toi, dit la ligne absente, la ligne amoureuse, j'attends ton éveil... tu me tires, tu me traces, et tu me brises — tu me plies, tu m'entraves à l'infini... mon corps, mes bonds, ma voix... » (*Éch.* 140).

que parole d'horizon, au silence³⁸⁴. Mais surtout, la polysémie musiquée, affective, de cette « corde maîtresse » qui ne cesse de s'amplifier la relie à un silence vibratoire du sens « qui creuse son lit dans la parole » comme il se « loge dans le cœur bruyant » (*Em.* 166). Ce sont ces silences que libère et dont procède l'éclat du mot, rompu et sérié par leurs forces bouleversantes, qui nécessiteraient, pour leur lecture, une sémantique complexe des je-ne-sais-quoi et des affects. Un autre passage permet d'évoquer encore l'union de ces deux silences quand, par-delà tout jeu de signifiant, et comme s'il en recelait l'énergie, « [l]e moindre mot se charge de violence [...] la parole silencieusement irradie » (*Em.* 166)³⁸⁵. Les jeux paronymiques tendent à se présenter de même comme des amplifications d'irisations et de battements tonals imperceptibles dans le langage, les uns comme les autres étant captés par l'écoute acousmatique d'une sorte de discursivité latente et sérielle, engoncée dans le silence, et recelant en elle-même le silence. Ainsi, polysémiques (et polysémiques par polyphonie, car elles sont les concrétions de plusieurs strates de voix elles-mêmes sédimentées) les paronymies, les générations allitératives, les chaînes signifiantes se déploient en liant, par tous les *troubles* sémantiques qu'elles actualisent exemplairement, la « surdité » à l'« absurdité » de l'écoute³⁸⁶.

De part et d'autre de l'œuvre — de *Cendrier du voyage* à *Coudrier* qui en relance les dés —, des lignes, des lames signifiantes se trament qui menacent et bouleversent l'économie sémantique du code et l'unité du poème par leur logique associative. Elles éclairent de près ou de loin une « fêlure de la langue » (*Éch.* 140) par les torsions, les bifurcations sémantiques qu'opère l'exploitation de sa plasticité. Aussi est-ce selon la « précipitation vers la fête de la folie »³⁸⁷ relative à cette sériation, ce sens fuyant, fugué, filé de la « métaphore instrumentale » (*Éch.* 118) qu'« écrire est un jeu d'enfant » (*Retd.* 114), attestant une modulation de la construction et de la destruction, et que l'absurde, surgi d'une « surdité » plurivoque et troublante, renoue avec le « dissonant » qui est son sens

³⁸⁴ Cette structure d'horizon est nettement exprimée dans *Une apparence de soupirail* : « Écrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs : écroulés, dénudés, aspirés par le gouffre. Écrire *sans les mots*, comme si je naissais. » (*As.* 367).

³⁸⁵ La spectralité de jeux signifiants généralisés est affirmée dans *Contumace* : « sonore chaîne, aux maillons brisés / en chaque mot, clivage, blessure, gravière » (*Con.* 29)

³⁸⁶ On se rappellera « la théorie ventre à l'air » (*Éch.* 142) extraite de l'écriture charnelle : « Écrire : une écoute — une surdité, une absurdité — écrire pour [...] jouir de la musique de la langue » (*Éch.* 124).

³⁸⁷ « il faudrait dire encore les multiples subversions de la langue [...] : énoncés agrammaticaux, affolement du sens par le jeu des signifiants, dispersion des mots sur une page envahie par le blanc, affirmation contradictoire — jamais le poème n'autorise la ressaisie sensée qui substituerait une lecture assurée au poème incertain, jamais il ne se soumet à la loi de la langue ainsi qu'elle est. » Valéry Hugotte, « Croix de bois », dans *Europe : Jacques Dupin, op. cit.*, p. 135-136. Notons que par un change récurrent du signe verbal et de la lettre, les vociférations dupiniennes s'apparentent parfois à des verbigérations, voire à des fatrasies : « cran de sangle cri / de singe / à l'infini / guenille brûlée de guenon » (*Sm.* 77).

étymologique³⁸⁸. « Lise lisières liserons » (*Retd.* 89), suite initiale de *Rien encore tout déjà*, est, à titre d'exemple, un peu comme cette « corde maîtresse, dont la vibration s'amplifie » (*Éch.* 140) et s'excède, en excédant les limites, les « lisières » de l'univocité³⁸⁹. La triade prolifère en faisant détonner le mot, en le faisant « sortir du ton juste » et de ses gonds, procédé qui fissure le sens, le fait bourgeonner à partir d'une déhiscence phonématique.

Cette rupture créatrice souligne la dissension générale d'une oreille charnelle non tempérée envers l'autorité du code, à laquelle elle substitue le pouvoir et le sens autogénératif du chaos verbal. Non tempérée, cette oreille prend le parti d'une écoute emportée, sensible aux modalités naturelles d'un corps tonal qui transgresse et renouvelle les règles d'« écarts » qui régissent la juxtaposition discursive des mots. Aussi, ce n'est pas fortuit si cette forme de dissonance linguistique recoupe la discordance, étudiée ci-dessus, du rôle et des sourds grondements de la raucité, attestée dans le rapport catacoustique qui les relie à l'extériorité. Exacerbant tout autant la matérialité de la parole, cette dernière réverbérait, selon la disharmonie d'une « cruauté de l'accord », le chaos minéral « par une rauque translation de sens » (*D.* 269). Et, de fait, comme il s'agissait, selon l'économie énergétique du poème, de « charger d'acide, de gravier, [...] / les fissures et la raucité, de [s]a langue » (*Con.* 95), par une « tergiversation empierrée d'éclat » (*Con.* 99), la réverbération d'« une parole dont l'éclatement concentre la sonorité » (*Con.* 97), Dupin trouve dans le jeu des chaînes signifiantes, comme en « la rauque jubilation de l'espace » (*Gra.* 83), une manière d'augmenter « la charge d'humour / l'aigreur d'une langue désaffectée » (*Con.* 15). Ainsi, alors qu'elle rend compte d'une topologie mouvante, dynamique et profonde de la subjectivité poétique par les résonances du monde et du for intérieur informant « la musique du chaos » verbal, l'oreille dupinienne inscrit le poème au croisement des poussées affectives du corps et des forces telluriques qui « accro[issent] l'illisibilité de sa charge ». (*Con.* 97) L'osmose fondatrice des flux sismiques, cosmiques et corporels, pulsionnels et pulsationnels³⁹⁰, captée par l'écoute acousmatique des réverbérations explosives et croisées du souffle et du roc, achève de placer le « contre-chant disloqué » (*Éca.* 48) de Dupin à l'enseigne d'un lyrisme dépersonnalisé. Décrit de la

³⁸⁸ C'est la signification de la forme latine *absurdus*.

³⁸⁹ Encore une fois, la scansion sériée, saisie comme ouverture et silence du sens, est directement issue du silence, comme le démontre cette notation tirée, plusieurs décennies plus tôt, de *Gravir* : « le liseron du parapet se souvient-il d'un autre corps / Prostré sur le clavier du gouffre ? » (*Gra.* 94) Les deux premiers termes n'ont pas encore surgi de l'oubli.

³⁹⁰ Nous avons vu au premier chapitre que les pulsions et les pulsations étaient commensurables du fait de l'ouverture à l'extériorité et notamment en fonction du rapport à l'objet. Dans *Contumace*, elles *transitent* aussi au sein des réversibilités charnelles : « Par la seule pulsion traîtresse du double revendiqué » (*Con.* 84).

sorte, ce dernier s'oppose aux deux grands axes de l'idéologie musicale de l'expressivité symboliste relevés par Laurent Jenny : l'expression du moi et l'expression de la vie.

Il ne s'agit pas ici, selon les divers courants divergents et contradictoires qui ont nourri cette idéologie musicale, — des idéalismes inspirés de Schopenhauer ou de Bergson à leur « physiologisation » qui firent concevoir le vers comme le conducteur d'« une décharge nerveuse », ou d'un fluide vital³⁹¹, — de communiquer un strict état d'âme ou un simple courant de vie. À l'écoute des résonances du monde et du soi, et régulant l'émergence de la parole, l'oreille dupinienne offre une médiation et fait entendre la solidarité de ces deux projets. Elle dépasse à la fois toute forme de moi profond dont le poème manifesterait l'unicité et l'autoaffectation, et le matérialisme pur d'une transmission de flux ou de décharges impersonnels. À cet égard, la réverbération des parois pierreuses, véritable *ekplexis* lié à l'écroulement des mots constituant l'écriture, figure, sur le plan de l'imaginaire, le travail crucial des répercussions d'une ouïe charnelle dans le procès de création, et elle exemplifie, à ce titre, deux modalités contemporaines de l'extériorité de la subjectivité poétique. Elle invite à substituer à l'idée de l'unicité et de l'intériorité d'un moi profond, un décentrement ontologique fondamental : l'expérience ek-statique d'un moi divisé qui demeure, dans le monde et jusqu'au plus profond de lui-même, à l'écoute de sa voix et des résonances acousmatiques étrangères qui traversent son corps. Elle désigne ensuite la modulation des résonances du moi et du monde dans les orbes du langage esthétique par un travail d'écoute de la matière verbale précipitée dans l'espace expressif du poème. Si le poème dupinien peut élever la voix de l'être en rendant sa parole sensible aux résonances les plus subliminaires, c'est donc en vertu d'une « acousmatique du signe [qui] est cette écoute des interstices qui font jouer les éléments sémantiques, des pulsations qui redistribuent sans cesse les valeurs sémiotiques, des rythmes qui recomposent de façon déterminante la double articulation.³⁹²» Par sa prise en compte des effets complexes d'une extériorité charnelle, foncièrement auditive, ou prise en charge par l'audition proprioceptive, sur le langage, elle est, comme le stipule encore Patrick Quillier, « tout autant fonction de flux que de dispositif articulé³⁹³ », caractéristique pouvant être attribuée au discours intérieur informant le poème. Or maintenant, si l'écoute des vibrations, des

³⁹¹ On se reportera à la relecture de la philosophie de Schopenhauer par Jules de Gaultier dans la section « Physiologie du symbolisme » de Laurent Jenny, dans *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 27-30. Encouragée notamment par la nature indescriptible du moi bergsonien qui conduisit à un « glissement de la plus pure idiosyncrasie psychologique à l'anonymat total des contenus de conscience » (*Ibid.*, p. 26), « La « Volonté » est rebaptisée « la Vie » et perd ainsi son caractère métaphysique. » (*Ibid.*, p. 28).

³⁹² Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), *Hegel : Zur Sprache, Tübingen, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2002, p. 209.

³⁹³ *Ibid.*, p. 202.

irisations et des déflagrations du chaos tellurique, pneumatique et verbal a permis d'approcher la poésie de Jacques Dupin comme un travail acroamatique révélant la discorde dépossédante et ensauvageante de l'expérience naturelle, nous sommes appelés à approfondir les enjeux de « l'acousmatique du signe » en prêtant l'oreille à la prosodie de John Montague, si sensible aux univers sonores qui ouvrent des trajectoires d'appartenance au territoire et au cosmos.

2.2.3.2 John Montague et l'écoute des rythmes cosmiques

On ne saurait appréhender l'importance si cruciale de l'oreille dans l'œuvre de John Montague sans convoquer d'emblée le quatrième poème de la section initiale du *Champ rude*. L'art poétique lui-même y est présenté sous les auspices de la musique rurale traditionnelle dont il est l'héritier inespéré. Montague y parle du « crincrin » de son oncle, laissé dans les combles à la suite d'une déroute et de son exil sur le nouveau continent où « plus jamais [il] ne joua ». Mais de cet « art rural tu dans la discorde de Brooklyn » le poète allait s'emparer de la manière la plus inattendue :

J'assistai à ses funérailles à l'église de la Rédemption,
Puis, héritier improbable, renversai le temps
Pour retourner où il naquit.

Durant mes années d'école, le crincrin rouilla
(Le pont tomba, les cordes cassèrent)
Réduit à un jouet puant la colophane.

Les paysans me demandèrent si j'avais la musique
(Toute la famille l'avait eu) mais le crincrin fut en pièce
Et les chevrons refaits, avant que je découvre mon art.

Vingt années plus tard, j'ai vu l'église encore,
Et promis de me rappeler mon imposant parrain
Et son art rural, comme je le pouvais

Ainsi la succession passe, par les mains les plus étranges.³⁹⁴ (RF. 14)

³⁹⁴ « fiddle » ; « never played afterwards » ; « A rural art silenced in the discord of Brooklyn » ; « I attended his funeral in the Church of the Redemption. // Then, unexpected successor, reversed time / to return where he had been born. // During my schooldays the fiddle rusted / (The bridge fell away, the catgut snapped) / Reduced to a plaything, stinking of stale rosin. // The country people asked if I also had music / (All the family had had) but the fiddle was in pieces / And the rafters remade, before I discover my craft. // Twenty years afterwards, I saw the church again, / And promised to remember my craft, after this fashion : // So succession passes, through strangest hands. »

À bien y regarder, on trouvera plusieurs éléments caractéristiques de la poétique de Montague autour de ce legs déterminant, à commencer par la perte, le reste ou la réserve qui marque la passation. La mort de l'oncle entraîne en quelque sorte un devoir de mémoire pour restituer un savoir, une technique déjà engoncés dans l'oubli et intransmissibles dans leur intégralité en raison de la substitution du médium artistique. L'entrée en poésie est donc elle-même structurée par quelque chose de cet échec « à revenir » (RF. 83) et à faire renaître le passé, qui est à la fois la source de la complainte montagusienne du territoire (« Yet something mourns » (RF. 82), et la condition de ses incessantes traversées (« all my circling ³⁹⁵ », RF. 83) par le corps et le langage pour le raviver. Cependant, l'appel implicite à accorder son art au don musical du clan familial et la promesse de mémoire scellée par le poète à l'égard de l'oncle font miroiter la possibilité d'une transposition, d'une survie par-delà toute discontinuité. C'est ce que le déplacement inhérent à la succession indique aussi ultimement, désignant, au lieu du legs de l'instrument, la possibilité d'une adaptation de l'expression musicale à l'expression prosodique. De ce fait, la disparition des formes traditionnelles de la culture et des ancêtres du clan représentés par le violon paraît sujette à une modulation. Et ce d'autant que, comme « enfant » membre de la « famille tribale », le poète est à même d'assurer la survie du « clan » dont ces mots familiaux sont les significations gaélique et écossaise. Dans cette perspective, on comprend que chanter la famille rapprochée puisse être une manière choisie d'éveiller la tradition culturelle et collective la plus enfouie par-delà les clivages historiques et l'aliénation contemporaine. On ne s'étonnera donc pas de ce que, contre toute perspective binaire, le deuil recèle dans l'œuvre la possibilité même d'une reviviscence du révolu dont il est l'une des modalités privilégiées. Dans cette logique, l'errance spatiale et temporelle qui échoit à Montague comme un destin inéluctable est d'être une valeur strictement négative. Elle se révèle au contraire, et au sens fort, la condition *sine qua non* d'une *inventio* poétique de l'originaire à travers la prospection rétrospective du territoire du clan et au moyen de la forme poétique autochtone la plus vieille d'Europe, la poésie des lieux. À considérer aussi que le phénomène sonore ou musical est généralement au cœur de la résurgence du passé, on sera à même d'apprécier encore un dépassement des dualismes de l'absence et de la présence, du passé et de l'actuel, du mythe et du réel qui, plus spontanément qu'en tout autre régime sensoriel, s'opère au sein de l'audible chez les poètes de l'incarnation. En délivrant les valeurs, les êtres et les sèmes des anciens systèmes de croyances ou des modes de vie oubliés et révolus qui leur étaient liés, l'audible s'avère ici la voie par où est révélée au poète la possibilité d'habiter le territoire et de renouer avec le clan par-delà l'exil, les pérégrinations, le traumatisme politico-historique ou la défiguration des lieux. Le poème en ouvre et recueille les

³⁹⁵ Les extraits sont issus de l'« Épilogue » (« Epilogue ») : « a failure to return » ; « Pourtant une plainte résonne » ; « tous mes méandres ». La traduction est de Jacques Darras, *La langue greffée*, op. cit., p. 107, 109.

virtualités, les spectralités, comme les dernières braises que menace le monde contemporain par tous les déracinements et les assourdissements dont il est la cause. Tout en le démontrant, nous aurons l'occasion de constater en outre que l'expression des virtualités livrées par le foisonnement sonore et le « nomadisme de la voix » repose sur une modulation avant d'être proprement prise en charge par l'art poétique. Le surgissement des virtualités participe souvent, en effet, d'une écoute acousmatique qui en élève les résonances au fond du silence, ou en divers phénomènes auditifs, intérieurs ou extérieurs, lesquels réfèrent toujours à une forme d'intimité lointaine.

Un exemple assez représentatif de ce qui vient d'être avancé est fourni dans « In My Grandfather's Mansion » (« Dans la demeure de mon grand-père »), seconde section de *Speech Lessons (Leçons d'élocution)*, le dernier recueil du poète. À l'extrémité de son œuvre, au bout de sa longue pérégrination poétique pourrait-on dire, Montague revient sur les lieux de la demeure de son aïeul, qu'il n'a jamais connu et dont il partage le nom, à l'âge où il y habita, avec ses tantes paternelles, au retour d'Amérique. Ce lieu, étrangement familier s'il en est, est la scène des apparitions successives de son grand-père et de sa grand-mère, manifestations qu'on qualifierait volontiers de fantomatiques, si ce n'était qu'elles s'adressent à Montague avec la portée d'une voix qui ne peut être que de chair. Il s'agit donc d'acousmates entendus³⁹⁶ dans le for intérieur et, qui plus est, différés au-delà de leur première audition, puisque c'est le poète du vingt et unième siècle qui recueille et compose le dialogue intérieur. D'emblée, l'écoute acousmatique de Montague se révèle donc un dispositif de *nekuia*, ou d'invocation des morts, qui confère à l'œuvre une dimension fortement épique. Or, ce dispositif sonore a tôt fait de faire entendre sa complexité et sa singularité, car les ultimes évocations vocales des membres du clan se déploient ici par déhiscence à partir d'autres phénomènes auditifs auxquels elles sont reliées par concaténation. Cette ascendance les range dans la catégorie particulière des acousmates à laquelle appartiennent les sons entendus à l'intérieur d'autres sons. Ainsi, dans le « Prologue », qui se conclut par l'apparition cette fois visuelle du grand-père, le patriarche surgissant sur son cheval vient apostropher son petit-fils (« Mais John ! / Ce fut toujours *mon nom*³⁹⁷ » (*SL*. 38) suite à deux manifestations sonores entrelacées. C'est, d'une part, l'une des plus vieilles chansons d'Irlande, la

³⁹⁶ « Loin de s'estomper dans les lointains intérieurs, la voix acousmatique est fonction d'une écoute seconde, constituant une manière de circuit fait de boucles audiophonatoires [...] or, il y a bien une écoute du corps, et dans cette attention auditive dirigée sur soi nulle voix intérieure n'est sans oreille ou silencieuse dans le mutisme supérieur de l'auto-affectation. » Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), *Hegel : Zur Sprache, Tübingen, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens, op. cit.*, p. 205.

³⁹⁷ « 'But John ! / That was always my name' ».

berceuse *Castle of Dromore* que les tantes du petit Montague lui chantent très certainement³⁹⁸, et qu'il fredonne partout, « chantant dans le crépuscule d'été / quand le travail était fini », « chantant aux poules / juchés sur leurs perchoirs, / chantant pour le vieux Tim / trépigant dans l'écurie », « ménestrel solitaire / de rêves familiaux, avec / ma ménagerie privée / de fantômes et d'animaux³⁹⁹ » (*SL*. 37-38) ; et nous trouvons bien sûr ici la musique au cœur du destin poétique que cet extrait figure : préserver par le chant la matière des récits et des traditions collectifs autour desquels un peuple manifeste sa cohésion, sa vie et son identité.

D'autre part, il s'agit d'un phénomène strictement acousmatique, mais qui s'inscrit dans l'univers sonore aérien, à savoir le nom du grand-père, inscrit sur une pancarte de propriété et que le jeune Montague lit en passant tandis qu'il chante, ce qu'une très belle image, exprimant avec force le passage générationnel, suggère par l'intrusion de la berceuse dans le nom : « mon soprano intact de garçon / brisant la membrane du couchant, / ce signe de propriété / à mes pieds : JOHN MONTAGUE, PROP. // *Esprits terribles de Blackwater / fée sauvage du Clan d'Owen...*⁴⁰⁰ » C'est donc ces deux phénomènes vocaux (on parlera d'une voix intérieure pour le second) qui catalysent l'apparition de l'aïeul, tiré de la mort par la berceuse aux accents funestes qui évoquent les plaintes des vents d'octobre et la « fée » maléfique du « Clan d'Owen » (la banshee). Or, contre tout horizon d'attente, le patriarche, qui entonnera lui-même un couplet de la chanson dont il est la profondeur, recommande alors au jeune homme de continuer de chanter, lui apprenant finalement que l'être fantastique lié à Owen a toujours suivi la famille. Encore une fois, la musique et l'univers sonore apparaissent donc comme le médium ou l'élément propice à une forme de « succession ». Ils assurent une préservation du passé, rendant précisément possible, ici, un dialogue avec l'ancêtre, par-delà le deuil, et l'inscription dans une filiation inaugurale, ce qui se joue à travers la discrimination des identités au cœur de l'hétéronymie du poète et de l'aïeul, assurée par l'écoute acousmatique. C'est, en effet, par l'entremise du dialogue intérieur projeté dans le dehors à partir de l'intériorisation de l'homonyme « John Montague » qu'une identification différenciatrice est rendue possible (« 'But John ! / That was always *my* name' », et

³⁹⁸ C'est auprès d'elles en effet que le poète reçut la tendresse d'un amour maternel qui lui avait manqué en Amérique, comme il en fait mention dans *Le royaume mort (The Dead Kingdom)* en parlant du père : « So I found myself ship back / to his home [...] / transported to a previous century, / where is sisters restored me, / natural love flowering around me. » (« Alors je fus renvoyé par navire / chez lui [...] / transporté dans un siècle antérieur, / où ses sœurs me nourrissent, / un amour naturel fleurissant autour de moi. », *DK*. 91).

³⁹⁹ « Singing in the summer twilight / when the job was done », « singing to the hens / settling onto their roosts, / singing to old Tim / clopping in his stable : // [...] / [...] / [...] / [...] // A solitary minstrel / of family dreams, with / my private menagerie / of ghosts and animals ».

⁴⁰⁰ « my unbroken boy soprano / breaking the membrane of the gloaming, / that sign of ownership / at my feet : JOHN MONTAGUE, PROP. // *Dread spirits of the Blackwater, / Clann Owen's wild banshee...* »

éclaircit la double équivoque du prénom et du nom du clan. C'est à partir de cette filiation que la demeure ancestrale pourra, dans le reste de la suite poétique, être peu à peu habitée, que le lecteur sera invité à en parcourir les chambres et que le grand-père pourra à nouveau resurgir lorsque le petit Montague lira à haute voix son Ancien Testament, par exemple. On voit donc quels renvois structurants sont ménagés par l'écoute, non seulement entre le dedans et le dehors, jusqu'à l'expression de poèmes acousmatiques reposant sur l'écoute interne d'une mémoire esthétique, mais entre les sonorités elles-mêmes. Leur lien de contiguïté déploie une profondeur de résonances qui sont à la fois celles du corps et du lieu, laquelle finit par faire germer, ou se déployer, la voix du territoire, par cette aperception sonore qu'on nomme l'acousmate (précisément, ici, du type relevant de la catégorie des sons entendus en d'autres). Liés directement à une telle expression du lieu, la musique et l'univers sonore sont ultimement pris en charge par le poème qui en est le légataire, le « successeur » en quelque sorte, la caisse de résonance. Ainsi, sans même compter les chansons, dialogues et autres paroles qui pullulent dans cette œuvre par ailleurs marquée par l'oralité du style, la dernière suite permet d'apprécier en quoi l'écriture du territoire nécessite une profonde écoute des voix, et de la voix du poète lui-même : « Montague a compris que, tout comme il doit porter son attention aux rythmes du monde, il doit être attentif aux rythmes et aux énergies des mots, parlés aussi bien qu'écrits⁴⁰¹ ». La raison en est que les voix ne sont pas, à proprement parler, étrangères à ces rythmes naturels, mais que leurs modulations et leurs accentuations, comme une sorte de faisceau, en recèlent et communiquent les accents, au même titre que la voix de l'aïeul vocalisait dans ses tessitures diverses *sonorités* liées au territoire.

Parfois, bien qu'il puisse désigner les secousses les plus sourdes du sous-sol en vertu d'un lien originaire du poète avec la terre, le rythme de la nature est entièrement associé à celui du corps, comme c'est le cas dans « Cloaque : le poète à trois ans » (« Clabber : The Poet at Three Years »), un poème dont la traduction depuis l'original irlandais de Cathal Ó Searcaigh implique d'emblée une dimension acousmatique. À l'intérieur de ses vers, c'est le clapotis de la boue où patauge l'enfant qui est modulé par sa voix, mettant au jour la physique de la parole poétique. À cet égard, le dialogue en discours direct, accordé à la musique de la terre, apparaît comme l'archétype, où le noyau acousmatique à partir duquel se déploie la résonance prosodique :

⁴⁰¹ « Montague has understood that, just as he must attend to the world's rhythms, so too he must be alert to the rhythms and energies of words, spoken as well as written ». Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 226.

‘That’s clabber ! Clutching clabber
sucks caddies down’, said my father harshly
while I was stomping happily
in the ditch on the side of the road.
‘Climb out of that clabber pit
before you catch your death of it !’

But I went on splattering and splashing,
And scattering whoops of joy :
‘Clabber ! Clabber ! I belong to it,’
although the word meant nothing to me
until I heard a squelch in my wellies
and felt through every fibre of my duds
the cold tremors of awakening knowledge.

O elected clabber, you chilled me to the bone.⁴⁰² (DS. 34)

En effet, les éclaboussures phonétiques qui aspergent littéralement les strophes par la réitération du phonème [k] apparaissent comme des échos du phénomène acousmatique qui résonne à l’intérieur du doublon : « Clabber ! Clabber ! » Et tous manifestent, répercutent une sorte de dispersion de la boue dans l’air autour du choc d’un pas dans l’eau (on pense bien sûr à « cold », « catch », mais surtout à des termes comme « climb », « squelch » ou scattering »). Le poème est également traversé par d’autres échos sonores qui, selon le schème concentrique du jaillissement, paraissent directement informés par ces deux premiers phénomènes phonétiques aux sources de la modulation acousmatique qui s’opère dans le langage. On pourrait évoquer d’abord le léger clinamen qui fait passer de « squelch » à « wellies » comme on s’excentrerait d’un orbe et qui fait entendre le son de l’eau dans les bottes ; mais c’est également la répétition parallèle de « splattering and splashing », sortes de sauts à deux pieds, ou le battement ternaire de « in the ditch on the side of the road » qui peut être assimilé au rythme éclaboussant des pas joyeux dans le fossé. Par toutes ces significations suggérées, parmi d’autres, par le rythme ou la couleur phonétique, un poème comme « Clabber » se donne à penser comme une modulation langagière qui prolonge, dans un continuum de résonance, la réverbération acousmatique d’une expérience auditive. Il n’est pas, en cela, régi par une finalité mimétique, au sens où il faudrait

⁴⁰² « C’est un cloaque ! Le cloaque s’accroche / et aspire les coquins », dit mon père sévèrement / comme je trépisnais joyeux / dans le fossé au bord de la route. / « Sors de la flaque souillée / avant que la mort vienne te chercher ! » // Mais je continuai éclaboussant et fusant, / faisant gicler des cris de joie : / « Cloaque ! Cloaque ! Je lui appartiens, » / même si ce mot ne signifiait rien / jusqu’à ce que j’entende un flic flac dans mes bottes / et sente à travers chaque fibre de mes vêtements / les frissons froids de la connaissance. // O cloaque élu, tu m’as gelé jusqu’aux os. » « Clabber », qui signifie d’ordinaire « lait caillé » en anglais, réfère à la boue dans le patois de la province d’Ulster d’où proviennent les deux poètes. Nous le traduisons évidemment par « cloaque » pour être fidèles à leur musique.

imiter le phénomène entendu au fond de soi : il se comprend comme une série, une succession d'adaptations interprétatives d'ordre musical, qui inscrivent le phénomène dans le réseau des orbes sonores, aériennes et acousmatiques, qui l'enrichissent et déjà l'ont transformé. La voix poétique au sens large est ici concernée et, contre toute idée de mimétisme, sa participation créatrice à l'acousmate est circonscrite par la notion de « nomadisme de la voix » à l'intérieur de l'acousmatique de Patrick Quillier. Ainsi dit-il :

Le nomadisme de la voix est inséparable de l'acousmatique du signe et c'est pourquoi l'intonation [au même titre que les procédés] n'est pas que le simple coloriage d'une forme qui porterait le sens à elle seule, mais elle module cette forme pour la parachever, dans un mouvement incessant.⁴⁰³

Ce travail d'adaptation participe intrinsèquement du type d'écoute acousmatique dont relève la traduction, qui en passe par l'intériorisation, par la voix interne, du poème original. Le fait est que les « traductions » de Montague, tout comme certains de ses propres poèmes repris et modifiés d'une version à l'autre, ou différemment interprétés selon le sens compositionnel que leur confèrent les divers recueils où ils s'insèrent, ne sont pas des traductions conventionnelles. Tous ces textes contiennent une part de création explicitement avouée. Certes, à défaut de lire l'irlandais, on ne pourra témoigner de la part d'adaptation inhérente à l'élaboration de « Clabber », mais c'est très certainement en s'appuyant sur le « nomadisme de la voix » et de l'écoute que, dans « The Plain of Adoration » (« La Plaine d'adoration »), reprise d'un poème du onzième siècle, Montague confère à Cromm Crúaich, l'idole sacrificielle antique des Celtes, « sa forme crochue jusqu'à ce que / gros et étincelant comme un orgue de cinéma / il s'enfonce dans sa tanière.⁴⁰⁴ » (SD. 30).

Que ceci soit par ailleurs l'occasion de mettre en relief un autre apport majeur et plus systématique des modulations vocales au phénomène acousmatique. Il est d'autant plus signifiant de l'intégrer à l'analyse de « Clabber » qu'il est, d'une part, lié ici au travail de la traduction, et que, d'autre part, il révèle une dimension foncièrement culturelle du rapport intime et fondateur avec la terre qui y est figuré. La parole montagusienne est en effet ici structurée par certains traits formels de versification de la tradition gaélique⁴⁰⁵. L'un de ces procédés consiste en la rime vocalique d'un vers avec la

⁴⁰³ Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), *Hegel : Zur Sprache, Tübingen, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens, op. cit.*, p. 207-208.

⁴⁰⁴ « his crooked shape until / gross and glittering as a cinema organ / he sank back into his earth. »

⁴⁰⁵ Pour l'illustration qui suit, nous puisons à la présentation de certains de ces traits par Gregory A. Schirmer « "A Richly Ambiguous Position" : Re-viewing *Poisoned Lands, A Chosen Light, and Tides* », dans Thomas

pénultième syllabe d'un autre vers, ce qu'on observe à deux reprises, soit entre les deux occurrences de « clabber » au premier et au cinquième vers, et entre « harshly » et « happily » du second au troisième. Aussi, de nombreuses assonances, figures constituant la principale modalité de la consonance gaélique, sont dispersées en diverses positions à l'intérieur des vers, tissant l'une de ces « formes musicales particulièrement complexes⁴⁰⁶ » qui caractérisent la poésie irlandaise (on aura relevé, à titre d'exemple, celles liant « ditch » et « pit » du quatrième vers au cinquième, « sucks » et « duds » du deuxième au douzième, ou « squelech » et « knowledge », du onzième au treizième). Une troisième réminiscence formelle peut enfin être désignée à travers l'emploi d'une rime qui s'apparente à la rime battelée, laquelle consiste, en poésie classique, à faire rimer le dernier phonème d'un vers avec celui de la césure médiane du suivant. Or même si dans la tradition gaélique ce procédé prosodique ne s'appuie pas nécessairement sur la rime comme telle, la consonance entre le dernier phonème du septième vers (« splashing ») et le quatrième pied du suivant (« scattering ») rappelle une structure assonancée courante dans la poésie irlandaise. Ainsi donc, comme les résonances dupiniennes l'ont attesté, l'écoute du monde, qu'elle s'attache à un objet désigné, ou relève de l'oreille acousmatique qui fournit une matière première si précieuse à l'élaboration poétique, est indissociablement liée chez Montague à celle du langage. Affirmer cela ne consiste pas à associer ces écoutes par un lien factice ou d'analogie en fonction d'une simple nécessité opératoire inhérente au médium langagier de l'art poétique. Au contraire, comme le montre l'œuvre des deux poètes, ces écoutes sont intriquées. L'acousmate s'y présente comme le dénominateur commun de l'écoute du monde (dont la source sonore, interne ou externe, est appréhendée) et de l'écoute du langage (manifestant sa dimension acousmatique à travers tout acte de lecture ou d'écriture). L'acousmate est « un autre terme entre musique et poésie, écrit et oral, phonocentrisme et grammatologie.⁴⁰⁷ » Lorsque, dans sa suite consacrée aux « Éléments du Lubéron » (« Elements of the Luberon »), le poète, immergé dans la nature et dans sa méditation contemplative, recense : « Mont Ventoux, cette montagne calme, / éclairé par la pâleur d'un coup de

Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 91-92. L'auteur y souligne avec pertinence que « [l]a présence de la tradition irlandaise, qui est presque un modèle, derrière la poésie de Montague est une voie subtile mais majeure de médiation entre l'« irlandicité » et le modernisme, permettant à Montague de créer sur le plan formel la fusion entre l'indigène et le cosmopolite qui est l'essence même de sa vision en tant que poète irlandais contemporain. » (« The presence of the Irish-language tradition, almost like a blueprint, behind Montague's poetry provides a subtle but important path of negotiation between Irishness and modernism, enabling Montague to create on a formal level the fusion between the local and the cosmopolitan that is the substance of his vision as a contemporary Irish poet. »).

⁴⁰⁶ « intricate forms of music ». *Ibid.*, p. 91.

⁴⁰⁷ Patrick Quillier, « Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy : Quelques réflexions sur la « fine écoute » », dans Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone (comp.), *Littérature et musique dans la France contemporaine : Actes du colloque* (Paris, 20-22 mars 1999), Strasbourg, Presses Universitaire de Strasbourg, 2001, p. 189.

tonnerre ; / *L'éclair gouverne l'univers !*⁴⁰⁸» (DS. 41), il rassemble par son oreille acousmatique le surgissement du tonnerre, indirectement perçu à travers la lueur de la foudre sur la montagne, et l'éclat de l'énoncé d'Héraclite, fulgurant dans les tréfonds de sa chair secouée par les forces naturelles⁴⁰⁹. L'italique suggère ici, autant l'intensité d'une parole embrasée, générée par la fulguration, que sa résonance interne et sourde, qui la désigne comme l'envers imperceptible du perçu, pensée advenant à une « chair ». Étant informé de la sorte par la complexité et la profondeur de l'acousmate, creuset auditif et préexpressif du dedans et du dehors, le poème ne peut donc pas être dissocié d'une production naturelle, qui relève tant de la vie élémentaire que des modalités charnelles, hautement sémiotiques, du corps esthétique.

On comprend aussi que, tout désigné qu'il est pour rendre compte des résonances réciproques de l'environnement et des formes poétiques au sein d'œuvres acousmatiques, le concept d'acousmate ait été laissé pour compte par « une modernité forgée aux concepts binaires de la linguistique (son/sens, langage/parole, langue/discours, écrit/oral⁴¹⁰», fonction poétique / fonction référentielle). Tout en dépassant ces oppositions, il désigne le lien affectif et constitutif qui relit l'écriture poétique à son dehors. Sans évoquer les voix métaphysiques ouïes au creux de l'oreille et du cœur auxquelles il renvoyait chez les Pères de l'Église avant le changement de paradigme opéré par Apollinaire, il force à réhabiliter au sein des théories du signe, ces principes dont on s'est longtemps défié que sont l'émotion, « l'inspiration » ou « l'enthousiasme », ou toute autre notion faisant du poète un être habité par une instance qui le dépasse, [...] douteuse et du point de vue épistémologique et du point de vue simplement opératoire.⁴¹¹ » À l'encontre de ce refoulement, qui servit à affermir la « clôture » du texte et qui favorisa, toutes partielles qu'elles furent, le développement des connaissances de la

⁴⁰⁸ « Mont Ventoux, that still mountain, / lit by the pallor of a thunder clap ; / *lightning governs the universe !* »

⁴⁰⁹ D'autres intertextes doivent assurément être inclus dans la *matière* acousmatique du poème. *L'ascension du mont Ventoux* de Pétrarque doit très certainement y prendre part. Le fait que l'amour et la muse montaguisienne aient une dimension cosmique, comme nous le verrons, force, en effet, à le penser. On ajoutera à cette matière détonante certains poèmes de René Char, connu de Montague, dont la poétique de la foudre est marquée par l'influence d'Héraclite et des présocratiques. Ceci est d'autant justifié que des poèmes comme « Le visage nuptial », « Le Thor », « Sept parcelles de Lubéron » ou « Dansons aux Baronnie » situent explicitement la parole poétique, ou furent en partie écrits sur le mont Ventoux et dans ses environs. Voir, dans l'ordre, *Fureur et mystère*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard 1962 [1948], p. 55-62, 153 ; et *Le nu perdu*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1978 [1971], p. 11-13, 25.

⁴¹⁰ Patrick Quillier, « Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy : Quelques réflexions sur la « fine écoute » », dans Jean-Louis Backès, Claude Coste et Danièle Pistone (comp.), *Littérature et musique dans la France contemporaine*, op. cit. p. 184.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 185. L'auteur démontre qu'Apollinaire a fait entrer le terme d'acousmate dans la modernité en lui donnant un sens profane dans deux poèmes qui en portent le titre (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1967, p. 513, 671).

littérarité, les poèmes de l'incarnation comparés jusqu'ici désignent, par leur ampleur acroamatique, la phénoménalité de la vie naturelle comme cette instance extérieure, aujourd'hui assumée, après des décennies d'abstraction moderniste, par tout un pan de l'époque contemporaine.

D'autres exemples abondent encore où, par l'intermédiaire de l'élaboration poétique, « l'intellect et l'univers / [sont] brièvement tenus en harmonie ⁴¹²» (DS. 18) dans les faisceaux d'une écoute sensible. Dans « The Hag's Cove » (« L'anse de la sorcière ») la voix de Montague s'accorde au bombinement des mouches au bord de la mer pour communiquer, grâce au fin parasitage d'une combinaison de phonèmes (« f », « s », « j », « k ») allitérés, le « chant des choses se désintégrant » :

Over the steeped, heaped seaweed
the flies, shimmering blue-black
and gold, sing their song of harvesting,
of dissolution, the necessary process
of putrefaction, decay's deadly drone.

Thick dragons' tails of wrack
frilled flutter of dulse,
a song of things breaking down,
other things feeding upon them,
a compost of heap of dissolving forms,
a psalm, a threnody of decomposition. ⁴¹³ (DS. 14)

Cette germination phonétique inhérente à l'écoute de la nature inscrit la musicalité du poème au carrefour des forces de vie et d'entropie qu'il met en scène. En effet, son pullulement de résonance prosodique, sorte de génération spontanée fondée sur l'acousmate, « laisse affleurer à la surface de l'écriture une sorte de chaos verbal sous-jacent ». « Le poète régresse en deçà de l'état construit de la langue, pour explorer ses possibilités enfouies, ses « naissances latentes ⁴¹⁴ ». Ce que dit Collot ici à propos de la poétique dupinienne s'applique point pour point au travail de Montague, dont l'expression trouve, sinon dans l'atteinte au code, du moins par l'érosion des frontières lexicales, ébréchées par la résonance d'un sourd grésillement, une voie par où s'accorder aux riches nuances du registre sémiotique de l'acousmate. Aussi *Le Marin ivre* (*Druken Sailor*), pour évoquer le poète à travers la

⁴¹² « Intellect and universe / held briefly in tune ».

⁴¹³ « Sur les algues entassées, détrempées / les mouches, miroitant le bleu-noir / et l'or, chantent leur chant de récolte, / de dissolution, le nécessaire procès / de putréfaction, bourdon mortel de la carie. // Queues grasses de dragons du goémon, flottement frangé des dulses, / un chant de choses se désintégrant / d'autres choses se nourrissant d'elles / un compost d'amas de formes dissolvantes / un psaume, un thrène de décomposition. »

⁴¹⁴ Michel Collot, « La musique du chaos », dans *La matière-émotion*, op. cit., p. 252.

figure tutélaire du recueil présente à la fin de « l'Anse », est-il celui qui, « balançant au bord de la falaise / comme l'esprit au bout de sa longe s'effilochant », s'enivre par son œuvre d'une subtile et heureuse déliquescence du langage et de l'économie sémantique du code, pour « Se permettre d'être avalé encore, / réabsorbé par l'épaisse douceur de la nature / (*Sur les algues entassés, détrempés / les mouches chantent leur chant de récolte / ce scintillement frénétique du déclin, / ce labeur vorace de la création*⁴¹⁵ » (DS. 15). Et c'est ainsi que l'écoute acousmatique des rythmes et des autres musiques naturelles, reconduite à travers la prosodie (si on en croit ici la reprise en italique des vers des deux premières strophes qui illustre un assujettissement à la nature⁴¹⁶), finit par recouper celle du rythme ambigu de la vie elle-même, dont les proliférations et l'avancée créatrice, organiques ou esthétiques, participent d'une dissolution transformatrice des êtres et des formes. D'une « mort infinie / naissance incessante⁴¹⁷ », comme le dit l'« Ermite » (« Hermit ») à l'écoute des célestes « structures de la nuits essaim- / ant autour de la mansarde » (DS. 18). Or nous touchons là, au plus près de ce mouvement vital paradoxal, un motif primordial de la poésie montagusienne. L'attention esthétique à la *phusis* croise en effet le rituel universel d'un rythme de la vie, tel que de multiples cosmologies mystiques ont pu l'hypostasier en tant que principe originaire et fondateur. Permettant de relier une société modernisée à sa culture native tout en affiliant celle-ci aux grands systèmes de croyances universelles, la reconnaissance et l'expression de la rythmique fondatrice a pour effet d'ouvrir une société aliénée, recluse et déchirée de luttes intestines à ses racines, à ses horizons transnationaux et à une perspective d'harmonie entre les peuples⁴¹⁸. Or, l'écoute du rythme cosmique se décline dans l'œuvre en diverses modalités, dont les implications peuvent cependant être rassemblées à travers le souci général « de décrire les rituels qui donnent forme [et sens] aux détails de la vie.⁴¹⁹ » L'écoute des grouillements de la décomposition sur la rive de « l'Anse de la sorcière » est certes emblématique d'une telle volonté. Mais elle permet en outre de diriger notre attention vers deux autres modalités de la rythmique primordiale.

D'abord, elle est investie par le rythme transcendant du principe féminin, lié aux rites de la fertilité et de la mort, dont le va-et-vient de la houle est le symbole et l'expression. Or, mis à part le

⁴¹⁵ « To allow oneself to be swallowed again, / repossessed by nature's thick sweetness / (*Over the steeped, heaped seaweed / the flies sing their song of harvesting*) / that hectic glitter of decay, / that gluttonous moil of creation »

⁴¹⁶ L'état de « non-suffisance à soi » du poème.

⁴¹⁷ « endless death, ceaseless birth » ; « night structures swarm- / ing around this attic room »

⁴¹⁸ Significatif à cet égard, est ce témoignage de Montague, rapporté par Kersnowki, à propos des divisions irlandaises : « Peut-être que [...] les vieilles célébrations annuelles en viendront à favoriser une compréhension mutuelle menant à l'unité. » (« Perhaps [...] the ancient celebration of the year will come to provide a common understanding leading to unity. ») Frank Kersnowski, *John Montague, op. cit.*, p. 62.

⁴¹⁹ « Montague's verse [...] is essentially concerned with describing the rituals giving form to the details of life. » *Ibid.*, p. 47.

foisonnement prosodique lié à celui de la pourriture qui inscrit un horizon de vie dans la mort, il se présente plutôt dans son versant négatif par l'évocation du naufrage d'un capitaine qu'on devine causé par la sorcière à la malignité légendaire. Or, l'apparente binarité de ce qui semble ici relever d'un battement dialectique doit être ressaisie par la description d'une rythmique complexe et ondulatoire. Celle-ci s'impose en effet dans l'analyse de la figure transversale du principe féminin, lequel articule les grandes dichotomies et autres champs de forces de l'œuvre, des tensions d'Éros et de Thanatos à celles des répulsions et des attractions amoureuses, en passant par le passé et le présent, le mythe et le réel et, croyons-nous, les créations poétique et naturelle. La figure mythique centrale et récurrente de la *Cailleach*, à la fois sorcière et déesse matricielle, est, par exemple, très souvent présentée dans sa plus touchante humanité. Elle se révèle dans « L'églantine sauvage » (« The Wild Dog Rose ») une vieille femme victime des légendes populaires. Avant de tendre l'oreille à son histoire, le poète va vers elle en traversant les illusions : « Derechef m'étreint / l'ancienne peur sacrée, la frayeur enfantine / à la vue du large nez crochu, des joues / [...] / des yeux dans leurs orbites, [...] / [...] // mais cette fois soutiens / retourne son regard, par salut, vers elle / qui me salue, d'un air d'amitié. ⁴²⁰ » (T. 16) Entité maléfique et païenne, elle est, au terme de la rencontre de son humanité souffrante, *édifiée* par une association avec la Vierge, rendue possible par l'interposition du symbole de l'églantine dont elle parle et à laquelle Montague l'identifie. C'est à travers la même attention à sa parole que la *Cailleach* se trouve humanisée dans « The Hag of Beare » (« La sorcière de Beare »), le poème qui suit « The Wild Dog Rose », mais pour relier l'époque contemporaine au passé le plus reculé, puisque les vers sont une adaptation d'un poème irlandais du neuvième siècle. La voix qui les entonne à la première personne est celle d'une ancienne courtisane qui, voyant un terme au déclin de la vie, la compare à une marée (« J'ai à peine une demeure / Aujourd'hui, sur cette terre. / Où fut le flux vital / Tout est reflux. ⁴²¹ », T. 22), mais dont le mouvement accomplit la synthèse de l'ascension et du jusant, car c'est le passé que son regard rétrospectif met au-devant d'elle et recrée par sa profération : « les rares cheveux gris sont mieux / assombris par un voile. // Pourquoi m'en ferais-je ? / Nombreuses sont les claires écharpes / qui ornèrent mes cheveux / à l'époque / où je buvais avec les nobles. » (T. 20) Ainsi l'inexorable reflux est dans la course de sa cause perdue, parsemé de perspectives sur le temps du *flux* qui culmine avec l'affirmation d'une pérennité naturelle et sociale : « Aucune tempête n'a renversé / la royale pierre

⁴²⁰ « And I feel again / that ancient awe, the terror of a child / before the great hooked nose, the cheeks / [...] / [...] the sunken eyes, [...] / [...] // but now hold / and return her gaze, to greet her, / as she greets me, in friendliness. » La traduction est de Jacques Darras. *La langue greffée, op. cit.*, p. 99.

⁴²¹ « I have hardly a dwelling / Today, on this earth. / Where once was life's flood / All is ebb. » ; « Scant grey hair is best / Shadowed by a veil. // Why should I care ? / Many's the bright scarf / Adorned my hair in the days / When I drank with the gentry. » ; « No storm has overthrown / The royal standing stone. / Every year the fertile plain / Bears its crop of yellow grain. »

dressée / Chaque an la fertile plaine / produit sa crue dorée de graines. » (T. 21) C'est d'ailleurs sur cette faculté de poser devant soi l'horizon du passé pour le retrouver, le recréer dans le monde et dans le poème, à la mesure des temps et des styles actuels (notamment la forme libre) que repose, pour une grande part, la rhétorique montagusienne. Nous aurons maintes fois l'occasion de revenir, au chapitre suivant, sur cette orientation singulière du regard rétrospectif épousant la prospection du territoire. Notons pour l'instant que c'est par une articulation qui emprunte sa structure au modèle ondulatoire des rythmes de la vie et de la mort, du passé et du présent, que l'amour et la colère s'allient en dépassant la dualité du battement dialectique dans cette œuvre. La souplesse inhérente à la notion de modulation doit donc, dans ce domaine encore, la faire préférer à la dialectique, qui polarise trop drastiquement ses termes, étant marquée, d'ailleurs, par l'histoire de la métaphysique, tandis que la première décrit des formes, conceptuelles ou non, qui relèvent de l'osmose et de l'anamorphose.

Montague est versé dans une poésie amoureuse qui puise consciemment aux sources intarissables de la tradition troubadouresque. Si elle s'en distingue par une certaine contemporanéité des mœurs inhérente à son cadre référentiel, elle renoue par-delà les époques, avec les tensions irréductibles et simultanées marquant le rite d'amour courtois, et même au-delà, avec ce qui se laisse appréhender comme un rythme immémorial de la passion. Ainsi, dans le poème éponyme « Tides » (« Marées »), dernier de la section « Summer Storm » (« Tempête d'été »), qui explore le thème majeur de la discorde des amants⁴²², l'ambivalence du désir fait retentir sa rythmique motrice cosmique à travers l'écoute simultanée des poussées complémentaires d'attraction et de répulsion :

The window blown
open, that summer
night, a full moon

occupying the sky
with a pressure of
underwater light

[...]

[...]

[...]

⁴²² On se reportera plus attentivement à *The Great Cloak* qui fait du divorce et du ressentiment lié à l'échec amoureux son principal leitmotiv, comme le signifie cet exergue de la section « Separation » (« Séparation »), où se fait entendre l'écho où s'unissent littéralement les voix du dépit : « *Your mistake, my mistake. / Small heads writhing, / a basket of snakes.* » (« *Ta faute, ma faute. / Petites têtes sifflantes, / un panier de serpents.* », GC. 21).

[...]
 [...]
 after long separation,

we begin to make
 love quietly, bodies
 turning like fish

in obedience to
 the pull & tug
 of your great tides.⁴²³ (T. 14)

La forte dynamique sonore de la fenêtre brisée, associée aux cris de la rupture et de la répulsion, se superpose ici à la douceur subliminaire d'une « pression » lunaire dont on sait l'effet d'attraction sur les eaux. Dans cette mesure, si la figure de la marée recouvre une connotation érotique dans la dernière strophe, où les amants semblent s'abandonner aux seules forces gravitationnelles de l'amour, l'écoute du grand principe rythmique féminin nous incite à l'associer plus fortement à la composition d'un champ de forces contradictoires, complémentaires et universelles qui structurent le désir. Celui-ci ne se donne à comprendre en effet qu'à travers la double résistance qui nuance et, à la fois, permet l'expression de l'amour et de la haine (ou de la colère) par l'opposition d'un principe contradictoire. En mettant de l'avant cette complexité rythmique du désir, le poème nous dit encore que le poète, à travers le modèle de l'amant se soumettant aux forces d'attraction et de répulsion dont l'amante est dépositaire, est celui qui s'accorde aux mouvements du principe cosmique de la déesse mère qu'elle incarne. C'est ce que l'identification, fréquente dans la littérature mythique, comme dans *Tides*, du corps féminin et de la mer permet d'avancer, et que la personnification de la terre mythique dans *A Slow Dance (Une danse lente)* laissait présager. Relisons dans cette perspective, les premiers vers de « Message » où nous avons décrit le rapport charnel sous-jacent à l'anthropomorphisation de la Terre mère : « With a body / heavy as earth / she begins to speak⁴²⁴ » (SD. 10). Rappelons qu'il appartenait, dans le poème précédent, au danseur de faire surgir cette parole de la terre (« Then the dance begins [...] the earth begins to speak ») par l'abandon érotique à une transe extatique (« Totally absent, [...] the branch of the penis lifting, the cage of the ribs whistling »). Celle-ci permettait la canalisation physique de l'énergie tellurique (« the rythm spreads upwards [...] to pass down the arms like electricity along a wire ») à la faveur d'un aveuglement mental et visuel (« the head lolls, empty, [...]

⁴²³ « La fenêtre é- / clatée, cette nuit / d'été, une pleine lune // occupant le ciel / d'une pression de / leurs sous-marines // [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / après une longue séparation, // nous commençons à faire / l'amour en silence, nos corps / virant comme des poissons / par obédience à / l'influence l'attraction / de tes grandes marées. »

⁴²⁴ « Avec un corps / lourd comme la terre / elle commence à parler ».

The sight has [...] faded from your eyes ») lié à l'écoute intime des pulsations d'un corps (« Your ears buzz a little before they retreat to where the heart pulses ») identifié à la nature. La renaissance corrélative à cet assujettissement transformateur à la Terre mère (« In wet and darkness you are reborn, the rain falling on your face as it would on a mossy trunk ») permettait encore d'identifier la danse d'un corps naturalisé à celle d'un verbe charnel et musiqué, fortement accentué, bouleversant la discursivité par un mélange du souffle poétique et des « exhalaisons » d'une nature divinisée (« your breath mingling with the exhalaisons of the earth, that eternal smell of humous and mould. ⁴²⁵ ») (*SD*. 9) On aura noté au même instant l'anéantissement de la conscience claire dont cette renaissance est fonction, éclairant la mystique du Rythme de la féminité cosmique.

Son caractère ondulatoire se manifeste dans le champ amoureux avec un maximum d'économie dans une strophe, traduite du neuvième siècle, intitulée « A Meeting » (« Une rencontre »). La figure d'une jeune fille y est liée, par l'expression d'une ambiguïté parfaite, à la vie et la mort, au familier et à l'étranger, à la positivité et à la négativité du désir : « Le fils du roi de Moy / rencontra une fille dans les bois verts à la Saint-Jean : / elle lui donna les fruits noirs des buissons d'épines / et tout ce que pouvait contenir ses bras / de fraises, où ils s'étendirent. ⁴²⁶ » (*T*. 35) On reconnaîtra ici la bivalence du cadeau offert, poison ou élixir, enivrant ou délétère, qui correspond à la valeur traditionnellement équivoque de la fête du solstice d'été, dont le rituel est indissociable du plein essor et du déclin de la lumière, comme des motifs qui lui sont subordonnées. Cette condensation maximum de vertus et de forces complémentaires hypostasiées à l'intérieur de la mystique du rythme est de nouveau versée à l'oreille dans le poème suivant « Love, a Greeting » (« L'amour, un salut »), qui s'inscrit dans la tradition troubadouresque de l'hommage, tout en intégrant la dualité d'une féminité essentiellement identifiée à la vie et de la mort. Toute la douceur et l'attrait érotique, esthétique, voire ontologique, que la femme représente pour le poète se laissent mesurer à l'aune de la mort à laquelle ils offrent une « réponse ». Cette polarisation incontournable, fatale, de toutes les valeurs vitales est modélisée par le paradoxe d'une rime dissonante, donnée à entendre dans la dernière strophe :

⁴²⁵ « Alors la danse commence [...] la terre commence à parler » ; « Totalement absent, [...] la branche du pénis se levant, la cage des côtes sifflant » ; « le rythme se répand vers le haut [...] et passe dans tes bras comme l'électricité le long d'un câble » ; « La tête pendille, vide, [...] La vue s'est [...] évanouie dans tes yeux » ; « Tes oreilles bourdonnent un peu avant de retraire là où le cœur bat » ; « Dans la moiteur et l'obscurité tu renais, la pluie coulant sur ton visage comme sur l'écorce moussue d'un arbre » ; « ton souffle mêlé aux exhalaisons de la terre, cette odeur éternelle d'humus et de moisissure. »

⁴²⁶ « The son of the King of the Moy / met a girl in green woods on mid-summer's day : / she gave him black fruit from thorns / & the full of his arms / of strawberries, where they lay. »

L'amour, un salut
dans la nuit, une
bonté passagère,
l'humide odeur de feuille
des cheveux, de la peau

ou la lutte d'une
vie pour échanger
avec l'étrange
chose habitant une femme —
visage,
seins, fesses,
sac de miel
de la chatte —

attirant pour oublier,
engendrer, une forme d'art
ou (la rime finale
sonnant son demi-ton)
une réponse à la mort.⁴²⁷ (T. 38)

C'est la parole poétique fondée sur l'écoute acousmatique des mots qui parvient ici explicitement à faire résonner sur le plan harmonique la contradiction subsumée par le Rythme du Principe féminin. Entre la matrice et la tombe, que l'anglais unit par la rime de « womb » et de « tomb », en signifiant leur rapport à la mort avec laquelle elles font communiquer, la femme se présente pour le poète comme la source et le médium d'un désir et d'un mystère vital et créateur, mais qui ne prennent sens que par opposition avec leur fatale destruction, par un néant qui marque l'origine et est désigné par son corps. Ainsi, d'une part, le bref écart face à la mort, représenté par les forces de vie et de création liées à l'amour de la femme, est l'occasion pour le poète de parvenir à sa réalisation poétique et à la connaissance de lui-même par l'allégeance vouée à sa muse. Ceci est indiqué par notre traduction de « truth » par l'« art », qui est une manifestation de la « vérité » qu'engendre la femme selon le sens littéral. Mais, d'autre part, malgré la parenthèse qu'il symbolise entre les deux néants de l'origine et de la mort, l'écart signifié par la femme et le poème est entouré et traversé par eux. Au risque de nous

⁴²⁷ « Love, a greeting / in the night, a / passing kindness, / wet leaf smell / of hair, skin // or a lifetime's / struggle to exchange / with the strange thing inhabiting / a woman — / face, / breasts, buttocks, / the honey sac / of the cunt — // luring us to forget, / beget, a form of truth / or (the last rhyme / tolls its half tone) / an answer to death. » Nous avons bien sûr traduit « truth » par « art » par souci de conformité avec le sens prosodique du texte originale qui doit faire retentir une rime décontenancée : qui ne se contient plus dans les limites de la consonance. Ce faisant le statut ambigu du verbe poétique, saisi comme « vérité » du poète, peut-être entendu à travers la fine dissonance d'une « mort », à la fois écartée et rapprochée par l'hommage rendu à la muse.

répéter, il ne pense qu'en fonction d'eux. Ce que signifie donc, sur le plan acroamatique, le demi-ton de la rime décontenancée, c'est que les vertus de la femme et du verbe lyrique sont une « réponse » à la mort dans l'exacte mesure où cette réponse implique un « dialogue » ou un rapport contaminant avec elle, et que celle-ci leur communique une valeur mortifère. Cette apparente dualité confère leur sens à la rime dissonante, et à la parenthèse qui l'annonce et met en abîme sa modalité de rapport sur le plan du discours : toutes deux, en réalité, donnent tout à la fois à penser la coïncidence et la différence entre, d'un côté, la vie, l'amour, la tendresse, l'art et, de l'autre, l'anéantissement et la perte. À cette forme prosodique de la « synthèse disjonctive » répond la scission unificatrice du poème en deux paires de strophes dont la première évoque la vertu et le mystère de la femme et, la seconde, par un choc analogue à celui que crée le demi-ton, les attributs sexuels qui permettent son accès et le charme qu'elle opère à des fins procréatrices, autant de valeurs *negatives* aux yeux de la tradition chrétienne, mais qu'ont mieux intégrés les systèmes de croyances païens, comme en témoigne la figure duelle de la *Cailleach*. Rappelons que, dans son effort d'enracinement dans le territoire, Montague est appelé à reconnaître son appartenance historique à ces deux traditions, et que leur divergence et leur convergence, précisément autour de la figure éternellement ambiguë de la femme, peuvent donner la mesure de l'harmonie trouble et détonante livrée par l'acousmate. Or, son sens étant intimement rattaché à l'écoute des modulations du Rythme du principe cosmique féminin, la valeur du demi-ton doit être interprétée simultanément de manière positive. Ainsi seulement peut-il être compris pleinement comme modalité tonale de la « synthèse disjonctive ».

Selon le point de vue adopté, c'est au champ de la vie ou de la mort que peut être associée la dissonance harmonique. Elle peut symboliser une positivité globale des valeurs de la féminité et de l'art qu'elle suscite, entrevus comme un temps, ou un *écart* vital, à l'intérieur de la rythmique cosmique qui les résout et dont le cycle fait la part. Se profile alors quelque chose d'une perspective païenne qui intègre dans sa vision de l'univers les valeurs de vie et de mort⁴²⁸. Puis, dans la perspective

⁴²⁸ On se reportera à « The Pale Light » (« La lumière pâle ») pour s'en donner la preuve. Par un mouvement inverse à celui observé dans « Love, A Greeting », la femme diabolisée comme une créature païenne y est associée à la naissance par la médiation d'un rythme associé, comme dans « Tides » (« Marées »), aux corps silencieux entremêlés dans l'amour. « Again she appears, The putrid fleshed woman / Whose breath is ashes, / Hair a writhing net of snakes ! / Her presence strikes gashes / Of light into the skull / Rear the genitals // Tears away all / I had so carefully built — / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // All night we turn / Towards an unsounded rhythm / Deeper, more fluent than breathing. / In the pale light of morning / Her body relaxes : the hiss of seed / Into the mawlike womb / Is the whimper of death being born. » (« De nouveau elle apparaît, La femme à la chair putride / Dont le souffle est cendre, / les cheveux, nid de serpents sifflant ! / Sa présence creuse des entailles / De lumière dans le crâne / Soulève le sexe // Déchire tout / ce que j'avais prudemment bâti — / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // Toute la nuit nous tournons / vers un rythme insonore / Plus profond, plus fluide que la respiration. / Dans la pâle lumière matinale / Son corps repose : la semence sifflante / dans la gueule matricielle / Est le

opposée et complémentaire, le demi-ton représente la négativité du Rythme ou de l'Être : il hérite des significations les plus mortifères d'une féminité liée au sensible et à la mort, et condamnée comme telle par les visions judéo-chrétiennes qui les rejette, comme le résume à lui seul le célèbre impératif du *Deutéronome* (30, 19) : « tu choisiras la vie ». Quoi qu'il en soit, malgré les nuances et les précisions qu'il faudrait apporter sur ce vaste sujet qui réclame à lui seul une enquête de fond, l'harmonie prosodique de « Love, A Greeting » nous intéresse en ce qu'elle révèle de nouveau une continuité entre le Rythme cosmique et l'expression poétique. Et, comme c'était le cas dans « l'Anse de la sorcière », où elle était orientée spécifiquement vers le monde naturel, c'est l'écoute acousmatique qui s'avère le creuset de sa modulation dans le langage. Le premier cas de figure consistait en une audition des notions de création et de déclin⁴²⁹ entée sur celle du vrombissement des mouches sur l'eau, lequel inscrivait un enracinement phénoménal de la notion transcendante du rythme, identifiée à l'effet de grouillement créé par le jeu de la matière prosodique. Dans le second cas de figure, le Rythme hypostasié est donné à entendre à travers l'écoute poétique du silence amoureux dans lequel le poète trouve son inspiration. Ceci doit être entendu de manière concrète, et non seulement dans la perspective d'un lyrisme qui, à travers la vénération du principe féminin, trouve en une figure divinisée la source magique de l'inspiration poétique. En fait, le silence des amants consommant leur union se confond intimement à l'écoute d'acousmates réflexifs et du langage, c'est-à-dire du souffle (« Une lumière pâle »), d'une harmonie (« L'amour, un salut »), ou d'une forme, comme l'attestent les six tercets de « Tides » et l'effet de houle qu'ils créent, lequel évoque moins le bercement que le clapotis des marées en raison de l'absence de rime et de l'accentuation du rythmique consonantique. Il faudra également, en raison de la figure de la sorcière donnant son nom à l'anse, inclure l'ensemble des résonances prosodiques aux autres phénomènes captés par la fine écoute du poète. Nous sommes d'autant autorisés à le faire que, dans *Tides*, le principe féminin auquel Montague rend hommage est, comme dans *A Slow Dance*, identifié à la nature. Aussi, la dernière partie du recueil, où Montague se met à l'écoute, acousmatique s'il en est, des mouvements sous-marins, s'avère particulièrement éclairante, car elle fait la synthèse de tous les cas de figure mis en avant jusqu'ici, tout en laissant apprécier une

gémissement de la mort qui naît. », *T*. 27). On notera que le rythme, associé ici au souffle le plus sourd, comme il l'était à la rime dissonante, marque à nouveau un continuum entre la cosmologie naturelle métaphysique et la création poétique qui en passe par l'écoute acousmatique de sa résonance.

⁴²⁹ Spécifions que Patrick Quillier désigne, parmi les autres phénomènes qui relèvent de l'écoute intérieure, une telle dimension acousmatique de la pensée : « Nous entendons par « dimension acousmatique de la réflexion » la résonance intérieure de la pensée, là même où une oreille intime entend une voix jusque dans l'émission des abstractions les plus sophistiquées, mais une voix qui ne scelle pas le soliloque grandiose de l'esprit s'auto-affectant, une voix qui peut-être plurielle [...] et qu'on peut entendre comme une étrangère en soi. » Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), *Hegel : Zur Sprache, Tübingen, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, op. cit., p. 202.

participation plénière du verbe, littéralement emporté depuis les confins du silence, au Rythme des anciennes cosmologies auxquelles Montague est sensible. Deux exemples tirés de « Sea Changes » (« Changements profonds ») retiendront donc notre attention.

« Remous » et « Lame des fonds » décrivent, par le mouvement d'une tempête verbale formelle et prosodique, le déclenchement d'un tourbillon sous-marin qui absorbe le lecteur, tel Jonas dans sa baleine, au cœur du Principe féminin. Selon la fluidité ondulatoire de son rythme, sa puissance cosmique se déploie brusquement, mais au terme d'un progrès subtil que les êtres immergés dans le paysage distinguent par leur fine écoute : « Ce degré de turbulence à partir d'où le danger croit : // Le marin, le go- / éland ressent tout / changement, / la saute du vent / [...] / [...] / un calme inhabituel // un tremblement des algues / avant que la mer elle-même se mette à tourner⁴³⁰ » (T. 62). Or cette écoute est celle-là même dont fait preuve le poète à l'égard d'un langage dont l'essor est déterminé par les prémises analogues de « remous » subliminaires. En effet (et l'ouïe du poète révèle ici sa filiation avec celle du *fin amor*, car il lui faut chanter, en consentant au risque, les mouvements et « marées » de l'hypostase féminine), la métrique des trois strophes initiales épouse tour à tour le plat silence, la subtile effervescence des signes auguraux, et la lente et vaste giration qui s'engendre dans la mer. Les longs vers encadrant les courtes secousses vibratoires du sizain médian, et le premier du distique, sorte de point de non-retour, « de turbulence » du « tremblement des algues » à partir duquel tout s'enchaîne, témoignent de la fusion qui se noue dans l'oreille intérieure entre les petites perceptions du fond marin et la fluctuation des acousmates linguistiques qui concourent à la précipitation du poème. Cette solidarité est confirmée par la fin du poème. Quand le poète s'engage, avec le marin, dans le maelström figuré par l'abrupt resserrement métrique de la strophe finale (« le bateau — / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] s'enfonçant plus bas / dans la graduelle intensification de la tourmente, / lente giration bleue et blanche / du furieux tourbillon / de l'eau.⁴³¹»), c'est, plus qu'à un jeu d'analogie fondé sur une velléité créatrice, à un lien charnel proprement acousmatique entre la *phusis* et la *poiesis* qu'il s'abandonne et donne son attention. Seuls les « Remous » acousmatiques et proprioceptifs, des plus nets aux plus sourds, permettent en effet de décrire par un lien de résonances réciproques, un rapport autrement nécessaire entre les mouvements du fond appréhendé de l'océan et de la forme poétique, si l'on veut qu'ils soient ainsi l'image l'un de l'autre. Or c'est bel et bien cet horizon intérieur creusé par

⁴³⁰ « A point of unrest from which danger grows : // The seamen, sea- / gulls sense a change, / a shift in the wind / [...] / [...] / an unusual calm // a trembling of algae / before the sea itself starts to swirl ». Les traductions de « Remous » et de « Lame de Fond » se trouvent dans l'anthologie de la poésie américaine d'Antoine Boissclair (dir.), *États des Lieux*, op. cit., p. 59-61.

⁴³¹ « the boat — / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] settling deeper / into the gradually increasing whirl / and spin of the blue-white / furiously gyring / water. »

l'écoute charnelle des é-motions les plus enfouies que vise le poète pour accorder le rythme et les sonorités mouvantes et émouvantes de la forme poétique à ceux des forces cosmogoniques régissant et animant la nature. C'est ce qu'illustre la descente progressive vers la « *lame de fond* » du poème suivant où, sur le plancher marin, « tout sombre en la naissance ». Tout se présente là comme si Montague mobilisait notre attention, au plus lointain de l'écoute acousmatique, vers ce degré zéro de l'écriture de l'incarnation, où le sens linguistique se perd dans l'indicibilité esthétique, « cette accalmie dansante / [...] / De l'ondoyant silencieux » qui, informant l'irisation sonore du ballet prosodique, est l'horizon sans fond, indéterminé, mais inépuisable, d'où jaillit le possible du poème :

Nothing is ever still.
 Descend into the harsh
 Emerald of the sea depths.
 Frond and mollusc,
 Coral and seahorse,
 Surely this balletic lull
 Is the final nursery
 Of sway in silence
 Where the fish break the
 Glass of an element
 As by magic.

But

Nothing is ever still.
 The crab's metallic arm
 Creaks from the stone
 The transparent shrimp
 Scuttles beneath rain-
 Bow shoals, fleeing before
 The curving predators,
 Part of the slow, perpetual
 Fall of small things
 Down to the rising
 Aggregate of the seabed.
 Die or devour ! But
 Everything dies into birth.
 On the clambering vacuum
 Of the sea floor, something
 Grows, begins to spread,
 A ceaseless, blind
 Flickering, rain
 Turning to snow
 Drifting to sleet,
 A veil of movemet
 That accumulates, melts
 Into one relentlessly
 Converging lathe of power-

ful motion : the menace
of the *lame de fond* !⁴³² (T. 63)

Nous pouvons nous faire une idée nette du miroitement phonétique dont il est question en tendant l'oreille aux fines modulations fournies, dans la seule première strophe du poème, par les phonèmes vocaliques « ʌ » (« mollusc ») « a » (« harsh ») « ɔ : » (« horse ») « ʊə » (« surely », « nursery ») « ɒ » (« frond ») qui composent un tissu musical extrêmement nuancé. Comme si la matière verbale, en vertu du travail auditif régissant l'organisation prosodique, arrivait à prendre en charge quelque chose de la diversité infinie des êtres, des espèces et des phénomènes du monde naturel, alors que la profondeur de la fine écoute la trouve elle-même immergée aux frontières du sens, roulant dans l'innommable ondoisement de la phénoménalité acousmatique où la nature accède à la signification.

C'est ainsi aux confins du sujet — comme la nature onirique de l'océan, affirmée dans « La mer vineuse » (« Wine Dark Sea », T. 64) le dévoile à la fin des *Marées*⁴³³ — que se profile l'autre modulation caractérisant la rythmique cosmique, entre la puissance de la parole et celles des éléments. Un verbe puisant et libérant ses forces y fusionne avec une *phusis* qui insémine les germes du sens. L'idée d'une descente auditive vers ce degré zéro où se consomme l'union du poète et de la nature féminine hypostasiée est corroborée par la spatialité formelle des strophes, qui figurent par leur clinamen la torsion originaire d'un tourbillon chaotique verbal autant que naturel. Comme si nous étions situés en ce point indéterminé où « une chose / S'accroît, commence à s'étendre », à travers l'« inexorable / Torsion de forces con- / vergeantes » aperçue dans l'ouverture sans-fond où engage l'écoute acousmatique de l'intériorité. Et, à considérer ce que, d'un tel entrelacs avec le dehors, éclaire le précipité de signes poétiques participant de la « Chute des petits êtres / Sur l'agrégat grim pant / Des fonds marins », on comprend la « menace » que représente l'appréhension de l'œil génésiaque d'un rythme amorçant sa création, sa pulsation par-delà nature et culture. « L'anse de la sorcière » évoquait le risque d'une absorption du sujet par la nature dans l'écoute poétique des rythmes du monde. Ici, à l'origine du sens, « [t]out sombre en la naissance », parce tout est voué à la « *lame de fond* » d'un

⁴³² « Rien n'est jamais immobile. / Descendre par la rude / Émeraude des profondeurs. / Fronde et mollusque, / Corail, hippocampes : / Sans doute cette accalmie dansante / Est-elle le dernier asile / De l'ondoyant silencieux / Là où le poisson casse / Le verre de l'élément / Comme par magie. / Mais / Rien n'est jamais immobile. / La patte métallique du crabe / Crisse sur la pierre, / La crevette translucide / File sous les bancs / Multicolores, fuyant / Les prédateurs en chasse, / Part de la lente, perpétuelle / Chute des petits êtres / Sur l'agrégat grim pant / Des fonds marins. / Dévore ou meurs ! Mais / Tout sombre en la naissance. / Sur le vide grim pant / De l'abysse, une chose / S'accroît, commence à s'étendre / Incessante, aveugle / Pluie oscillante / Devenue neige / Muée en grêle, / Voile de mouvements / Qui s'accroissent, fondent / En une inexorable / Torsion de forces con- / vergeantes : la menace / D'une *lame de fond* ! »

⁴³³ « Car il n'y a nulle mer / mais un rêve » (« For there is no sea / it is all a dream », T. 64).

chaos qui broie dans son « [v]oile de mouvements » toute différenciation « [s]ur le vide grimant / [d]e l'abysse ». S'abandonner au rythme cosmique de la déesse-mère pour lui rendre l'hommage poétique revient ainsi, chez Montague, à lui tendre une oreille invoquante et périlleuse, car elle est fécondée dans la subtilité du silence par l'ordre de forces immaîtrisables et ambiguës, créatrices et destructrices (comme la *Cailleach*), qui menacent d'engloutir le sujet en anéantissant la parole et son sens. Et, de fait, au plus près de l'union rituelle qui se joue dans l'écoute, ces forces bouleversent la discursivité et les facultés rationnelles de la conscience identitaire, pour leur substituer la sémiotique dynamique et affective du corps dansant et de vocalises prosodiques musiquées. Nous avons vu que, fondée sur une expérience pathique, cette sémiotique impliquait, comme « The Dance » (« La danse », *SD*. 9) ou « Clabber : the poet at tree years » (« Cloaque : le poète a trois ans », *DS*. 34) l'ont démontré sous une modalité heureuse, une fusion présymbolique et antéprédicative du sujet avec la terre. Or, dans la mesure où les forces cosmiques opèrent ainsi un retour à l'origine du sens et du langage par le biais du poème, elles conduisent, si l'on se veut se fier à l'association archétypale assumée par Montague, à mettre en valeur ce que l'acousmatique du signe transmet, à même les séismes vocaux et autres pulsations de la nature et des fonds terrestres, d'un désir frémissant de la voix maternelle primitive. Ce faisant, elles permettent de comprendre les ressorts d'une autre rythmique ondulatoire caractéristique de l'hypostase du principe féminin : celle qui, sous la forme de l'écoute du silence fondateur de la parole, s'offre comme l'abîme génésiaque du poème et des résonances de l'origine.

Dans la quête des sources soutenant l'exploration poétique du pays ancestral, Montague trouve au fond des rumeurs du silence la ressource inouïe d'une « matrice sonore originelle, aux possibilités phonétiques inépuisables » : celles « que l'infans explorait par son babil et auxquelles il a dû renoncer ensuite pour s'inscrire dans un code linguistique fondé sur une série limitée de phonèmes.⁴³⁴ » C'est ce temps où l'oreille de l'enfant était submergée par les vocalises maternelles et son propre babil, période « marquée par l'absence d'opération de différenciation, tant sur le plan des sons produits que sur celui de la constitution du moi⁴³⁵ », dont « *Lame de fond* » révèle aussi la nostalgie. Tout comme dans « *Le puits rêve* » (« *The Well Dreams* », *DK*. 38), l'exploration de « l'ondoyant silencieux » et des « spasmes de silence », liée au jaillissement d'un bouillonnement phonique infiniment nuancé (sous la forme de l'« [i]ncessante, aveugle / [p]luie oscillante » des phonèmes ou du « rire caché de la terre », *DK*. 40), évoque la quête jouissive des premières expériences de la voix et de l'enveloppe sonore qui

⁴³⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 125.

⁴³⁵ Patrick Quillier, « Babil, binarisme et volubilité : *logos* et *psychè* chez Iván Fónagy », dans *Revue d'Études Françaises : Actes du colloque : Linguistiques, poétiques, musicales : Rencontres en marge de l'œuvre d'Iván Fónagy et en hommage en son travail*, op. cit., p. 82.

entourait l'enfant, à travers « l'écoute d'un chant primitif sous les mots de la langue et au-delà des bruits du monde⁴³⁶ ». Dès lors, la menace existentielle qui plane à la fin de *Marées*, et qu'on retrouve dans « A Slow Dance » (« Une danse lente », *SD*. 7-13.) sous le mode d'un anéantissement de la rationalité discursive liée à une renaissance métamorphique, se comprend dans la perspective d'une fusion avec la nature. S'y entend, en effet, quelque chose d'un retour à l'origine marquée par l'indistinction vocale et l'indivision ontologique avec le corps maternel qui précèdent l'émergence du langage et de la subjectivité. C'est un écueil qu'épargnait, par sa structure d'horizon, « Le puits rêve », en raison de l'irréductible mise à l'écart de l'objet mythique perdu, eau du puits dont le courant « *de fond* » demeurerait enfoui dans le sous-sol. Même si la perspective d'une renaissance causée par l'union avec les forces divines s'offrait à travers la régénérescence vitale de l'incessant jaillissement pulsationnel, entendu comme l'inépuisable « rire » d'une vocalise affective, sériee, pulsionnelle, faisant foi, par-delà vie et mort, sens et non-sens, d'une mémoire et d'une survie de l'origine.

La rythmique de la déesse mère se laisse donc appréhender à travers le régime poétique comme un mouvement ondulatoire où s'accomplit la modulation de la vie et de la mort, du sens et du non-sens, par le biais d'une intégration du silence qui est aussi le silence du sens. C'est ceci qu'immédiatement après « Retour » (« Back »), poème liminaire de *A Slow Dance*, où le poète annonçait : « Obscurité, goutte / rupestre matrice de la terre // nous revenons lentement vers nos origines⁴³⁷ » (*SD*. 7), signifie la figure de la roue sur laquelle se clôt « Sweeney », le second poème : « Entame une danse / lente, levant / un pied, plantant / une cheville pour célébrer // la verdure, l'écla- / boussure de la pluie sur la peau, / l'humide attraction / de la terre. / Le monde entier / tournant dans la moiteur / et le silence, une / roue de moulin humide.⁴³⁸ » On aura noté que cette roue symbolise et régit en quelque sorte le mouvement subséquent de la danse mythique transformatrice, qui mène à l'union avec la nature hypostasiée analysée dans les poèmes suivants (« The Dance » et « Message », *SD*. 10-11). Aussi est-ce selon l'*immersion* dans le « silence humide⁴³⁹ » (*SD*. 8) où entraîne sa giration que les corps extatique et phonatoire du danseur et du poème sont, livrés à son rythme, ravis aux limites de la conscience et de la discursivité, au cœur d'un procès partiel de métamorphose. Ces seuils peuvent donc être pensés de l'intérieur de la rythmique cosmique : l'identité annihilante n'étant qu'une de ses *phases*, son mouvement circulaire, ondulatoire implique une scansion ou une pulsation de l'origine qui n'est jamais

⁴³⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit. p., 125.

⁴³⁷ « Darkness, cave / drip, earth womb // we move slowly / back to our origins ».

⁴³⁸ « start a slow / dance lifting / a foot, planting / a heel to celebrate // greeness, rain / spatter on skin, / the humid pull / of the earth. // the whole world / turning in wet / and silence, a / damp mill wheel. »

⁴³⁹ « wet silence. »

pure adéquation. C'est ainsi qu'entre la fusion et « la célébration » [distanciée du poète en témoin de la danse, il rend possible la] *mise en œuvre* du « rythme du monde ou des forces vitales ⁴⁴⁰».

C'est parce qu'elles obéissent à cette pulsation de l'origine que les figures du passé surgissent, à travers l'écoute, selon une modalité de présence inscrite par-delà apparition et disparition, qui trouve dans l'acousmate sa plus juste expression. Un vers de « For the Hillmother » (« Pour la Colline mère »), lieu de culte immémorial hypostasié célébré par le poète, résume à cet égard le pouvoir de présentification reconnu au silence. Amorçant une litanie païenne invoquant la divinité en une forme qui rappelle les appels et les réponses de la liturgie chrétienne, le poète commande : « Hinge of silence / creak for us ». Cette prière qui désigne par l'isotopie de la porte qui s'ouvre, une scansion de la présence, dévoile, au dernier vers, l'originaire comme ce qui pulsera en résonnant dans l'acousmate : « Gate of birth / open for us ⁴⁴¹ » (*SD*. 12). « The Hill of Silence » (« Colline du silence ») est, conformément à cette ontologie de l'oreille montagusienne, le lieu où, dans un Eden partagé par l'homme et les bêtes, survient une *revenance* en l'espèce d'un guerrier qui se guérit sur ces hauteurs. Cette *nekuia* attestée sur la cime silence manifeste de nouveau la teneur épique de l'acroamatique de Montague. Or, la figure étant d'abord visuelle, elle force à ressaisir la structure d'horizon phénoménologique en terme de modulation en raison de sa dépendance à l'univers sonore. En effet, sur le sommet où le poète s'aventure, l'être pulsant soudainement dans l'audition silencieuse n'est plus le simple au-delà du visible perçant à travers la distribution dichotomique de la ligne d'horizon. La « chair » de l'audible où il s'offre semble être un élément lui assurant une sur-vie plus pérenne, plus positive en quelque sorte, que ne le fait la virtualité aperceptive ou le clignotement psychique des pensées ou des hallucinations advenant au visible. Preuve en est que le promeneur peut l'incarner pour communier, dans le silence, comme le guerrier jadis, avec une nature salvatrice :

This is the hill of silence.
This is the winds' fortress.
[...]
[...]

⁴⁴⁰ Nous référons ici à un commentaire de Brian John : « In Montague's "Sweeney" the dance goes beyond celebration to enactment of the world's rhythm or vital-life-force. » « Dans le poème « Sweeney » de Montague, la danse, au-delà de la célébration, représente le rythme du monde ou des forces vitales. « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 215.

⁴⁴¹ « Charnière du silence / grince pour nous » ; « Porte de la naissance / ouvre-toi pour nous ».

VI

[...]

[...]

on these plains below
a battle flowed and ebbed

and the gored, spent warrior
was ferried up here

where water and herbs
might staunch his wounds.

VII

Let us also lay ourselves
down in this silence

let us also be healed
wounds closed, sensed cleansed⁴⁴² (*ME.* 74)

En même temps que l'exploration acousmatique du silence préserve de la sorte les conditions de réactualisation des sèmes mythiques dans le paysage sémantique, comme l'indique l'image de la « forteresse », elle est ici liée à la réinstauration d'un rapport traditionnel avec une nature salutaire dont l'efficacité s'offre aux soins de l'homme. Or l'osmose dont relève l'assimilation physique de ses vertus marque également le rapport psychique que le poète noue avec elle par son travail créateur.

Tandis qu'il se hisse vers le sommet, l'écoute des pensées poétiques révèle en effet un rapport de détermination réciproque remarquable avec celle du paysage. La suite des pierres entrechoquées sur le chemin ne fait plus qu'un avec l'enchaînement prosodique des phonèmes, dont les consonnes, heurtées par le rythme, répercutent le bruit : « As one thought leads / to another, so one lich- / ened snout of stone / still leads one on, / beckons to a final one.⁴⁴³ » (*ME.* 73). Nous abordons là un rapport d'identification général avec le dehors qui se noue dans l'oreille du poète livrée au silence, au point de faire entendre son nom, Montague, à travers celui du lieu qu'il investit par sa « chair » et son verbe :

⁴⁴² « Colline du silence, / Forteresse des vents, / [...] / [...] // VI // [...] // ces plaines en bas / le flux et le jusant de la bataille // et le guerrier à bout, décousu / fut hissé jusqu'ici // où les eaux et les herbes / étancheraient ses plaies. // VII // Et nous aussi allongeons-nous / au fond de ce silence // soyons par nous guéris / blessures fermées, sens purifiés » La traduction est de Michel Deguy, dans *La langue greffée, op. cit.*, p. 177.

⁴⁴³ « comme une pensée mène / à l'autre, ainsi sous le lichen / un groin de pierre / encore nous entraîne, / en indique une dernière. » *Ibid.*, p. 175.

« *Mount Eagle*⁴⁴⁴ » (« Mont Aigle »). Le silence apparaît en effet, à suivre la trajectoire analytique brillamment tracée par Brian John, comme « La seule manière de dire quelque chose / aussi lumineusement que possible » par « une lente exactitude // Qui recrée l'expérience en ritualisant ses détails⁴⁴⁵ » (CL. 36). C'est donc le ressort principal d'une poétique de la « chair » cherchant par son expressivité à faire justice à l'épreuve plénière du monde et de ses êtres. À cet égard, la « ritualisation [d]es détails » de la vie ne manque pas de pointer à nouveau vers une certaine dimension mythique de l'audible par-delà la seule sacralisation du quotidien. Ainsi, sur l'autre cime du « Mont Aigle », l'oiseau emblématique répond à l'appel sourd de la montagne pour devenir son gardien et préserver la langue cosmique que l'on n'entend plus. Tandis que « [c]ontente était la vie au plus à l'aise de sa forme » quand il plongeait « contre les vents [...] // [...] qu'il saluait par tous les noms », il n'est plus que l'un des derniers dépositaires d'un idiome acousmatique, car il meurt dans le silence et ses dernier mots on peut-être déjà été prononcés :

Mais maintenant il devait pénétrer la montagne
 [...]

Le monde entier changeait ; une
 langue mourait, la deuxième gagnait,
 clinquante de gadgets, de cris d'enfants.
 [...]

et la région réclamait un Gardien
 c'est ce que la montagne lui avait dit. Et
 un destin différent s'ouvrait devant lui :
 être l'esprit de cette montagne.⁴⁴⁶ (ME. 68-69)

Pourtant l'écoute acousmatique en préserve les infimes résonances, comme les gardiens du feu protégeaient les tisons. C'est ce qui disparaît, ou ce qu'on croyait éteint que la voix s'attache à faire resurgir, à moduler par son nomadisme et son éthique fondés sur l'écoute fine des voix assourdies.

⁴⁴⁴ On comprendra conséquemment pourquoi nous devons renoncer à la traduction du titre de ce recueil proposée par Michel Deguy. Voir « Aigle Mont », *ibid.*, p. 157.

⁴⁴⁵ « The only way of saying something / Luminously as possible. » ; « a slow exactness // Which recreates experience / By ritualizing its details ». Par un rapprochement de cet extrait de « A Bright Day » (« Un jour clair ») avec « A Chosen Light » (CL. 46) (« Une lumière choisie »), où le silence est décrit comme étant « lumineusement exact » (« luminously exact »), il est possible de lui attribuer les propriétés rhétoriques essentielles que nous venons d'énumérer. Voir Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 213.

⁴⁴⁶ « Content was life in its easiest form » ; « against the [...] winds, // [...] whom he knew by their names » ; « But now he had to enter the moutain. / [...] / The whole world was changing, with one / language dying, and another encroaching, // bright with buckets, cries of children. / [...] // and the region needed a guardian — / so the mountain had told him. And // a different destiny lay before him : / to be the spirit of that moutain. » Michel Deguy signe la traduction. *La langue greffée, op. cit.*, p. 157, 159.

Voix d'origine, voix des rites et du pays, voix des gens, voix chères du clan qui se sont tués et qui résonnent depuis l'oubli. Un dernier exemple de sons recueillis et défendus au fond du silence confirme, dans l'œuvre, la prégnance d'une acroamatique du signe. « Semiotics » (« Sémiotiques ») présente « [l]a plus bruyante de nos manifestations lorsque / Le Club des Sourds-Muets d'Irlande se rassemble / pour honorer un frère, abattu / par une balle en plastique », car il ne pouvait répondre au loin que par des signes à l'officier qui l'interpellait. L'oreille montagusienne amplifie ainsi la colère et la solidarité exprimées à tue-tête et à « tête tue » par des mains retentissantes, soustraites aux menaces du silence et à l'indifférence : « le porte-parole des Sourds-Muets / fait un discours fougueux, fervent / en langage des signes. Violent applaudissement. / Ce que les fonctionnaires épient par les fenêtres / de confortables chambres géorgiennes, / est un vacillant sémaphore de doigts, / puis un tourbillon furieux de paumes.⁴⁴⁷ » (ME. 21). Cette dimension charnelle d'une acroamatique sondant la sémiotique de la gestuelle nous amène maintenant à orienter l'attention vers un régime particulier de l'écoute acousmatique, caractérisé par la sensibilité aux petites perceptions et aux bruissements sourds du corps.

Une remarquable série de poèmes se fonde sur une telle écoute dans *Le champ rude* (*The Rough Field*). Son originalité réside en ceci qu'elle fait entendre acousmatiquement la blessure d'un corps transgénérationnel et collectif qui caractérise le rapport au territoire. Une plaie est, donc, du côté du père exilé à Brooklyn, représentative d'un déracinement. Il arrive à Montague de descendre « dans un métro ou un souterrain » et de l'entendre battre jusqu'en sa propre parole marquée ici par une fluide scansion des « b » : « I see his bald head behind / the bars of the small booth ; / the mark of an old car / accident beating on his / ghostly forehead. » Bien sûr, nous retrouvons ici, en la sur-vie du père, les traits principaux d'une poétique acousmatique de la résurgence. Mais le bruit de sa plaie fait autrement entendre la résonance d'un lien natif, originaire avec le pays, bien qu'il se laisse ici appréhender dans sa pure négativité. Le poème, qui s'appelle symptomatiquement « La cage » (« The Cage ») en référence au lieu où travaillait le père, fait communiquer dans la fine écoute, la palpitation de sa balafre et les vibrations du sous-sol, comme le laisse entendre l'initiale acclimatation du visage au terne environnement : « Mon père, l'homme le moins / heureux que j'ai connu. Sa face / retint la pâleur / de ceux qui travaillent sous terre : les années perdues à Brooklyn / à écouter le métro / faire trembler la terre. » La blessure fait donc retentir à travers l'écho d'un autre sol, l'expatriation existentielle de celui qui, dépossédé jusqu'à la pauvreté la plus radicale, « buvait du whisky sec jusqu'à ce qu'il / atteigne le

⁴⁴⁷ « Loudest of all our protests when / the Deaf Mute Club of Ireland gather / to honour a brother, slammed down / by a plastic bullet » ; « the spokesman of the Deaf Mutes / makes an impassioned, fiery speech / in sign language. Fierce applause. / What officials spy through windows / of those comfortable Georgian rooms / is a flickering semaphore of fingers, / then an angry swirl of palms. »

seul élément / où il se sentait dorénavant / chez lui : une brute torpeur.⁴⁴⁸» (RF. 45-46). Or tout en signifiant le déracinement, elle apparaît liée plus directement à la terre ancestrale à travers le corps du poète. Car victime d'un coup du sort qui semble d'abord fortuit (un autre accident de voiture), il en hérite en fait par un atavisme qui se révèle, plus profondément, être celui de la colère :

Quand je suis fâché, malade ou fatigué
 Une ligne pulse sur mon front,
 La ligne sur ma tempe gauche
 Ouverte par un vieil accident de voiture.
 Mon père avait la même marque
 Au même endroit, comme si
 La même faille nous parcourait
 Tous les deux : colère, impatience,
 Un stress né de la violence.⁴⁴⁹ (RF. 44)

L'irritation du clan est en réalité collective, ce qui est signifié par la position du poème à l'intérieur d'un recueil dont l'envergure historique et la dimension épique rappellent l'ambition des *Maximus Poems* de Charles Olson. Son titre, « Faille » (« Fault »), qui reprend celui de la section centrale du *Champ rude* où s'insèrent les deux poèmes, donnent à ses vers une portée collective, et à la blessure des Montague le sens d'une fracture nationale incarnée par les habitants d'Irlande ou le corps d'un clan emblématique. La balafre prend la proportion d'un territoire qu'elle fait entendre de deux manières complémentaires et acousmatiques, à travers ses sourdes pulsations : d'abord sous le mode négatif de l'exil ou de la séparation physique auxquels la faille réfère comme schème en exprimant la douleur ; puis par la résonance des divisions et des guerres nationales qu'elle incorpore dans la chair et le verbe de ses natifs. Ainsi l'acousmate reposant sur les bruits sourds du corps s'offre-t-il à travers la blessure des Montague comme un espace sonore, soit une surface dotée d'une profondeur, car on peut entrer dans sa palpitation pour y entendre la violence, mais aussi la gloire, les douceurs, les âmes et les légendes de l'Irlande séculaire qui façonnèrent l'histoire du clan, et que le recueil rassemble autour de cette plaie qui les module, en les faisant proliférer depuis la « faille » centrale et structurante qu'elle incarne au cœur du livre. Bien sûr, le poème lui-même participe à cet emboîtement d'espaces et de sons dans les sons, articulés comme les couches d'une poupée gigogne inversée puisque sa profondeur

⁴⁴⁸ « into a subway or underground » ; « Je vois sa tête chauve derrière / les barreaux de la petite cabine ; la marque d'un vieil accident de voiture pulsant sur son / front spectral. » ; « My father, the least happy / man I have known. His face / retained the pallor / of those who work underground : / the lost years in Brooklyn / listening to a subway / shudder the earth. »

⁴⁴⁹ « When I am angry, sick or tired / A line on my forehead pulses, / The line on my left temple / Opened by an old car accident. / My father had the same scar / In the same place, as if / The same fault ran through / Us both : anger, impatience, / A stress born of violence. »

ouvre l'immensité. Il ne témoigne pas uniquement de ce que contient et de ce qui rompt la plaie au plus près du corps ajouré par l'écoute, par sa dimension charnelle, comme caisse de résonance amplifiant des réverbérations échelonnées en profondeur qui vibrent à la surface des mots, il est lui-même cette plaie livrant par sa pulsation les rythmes de l'extériorité spatio-temporelle la plus lointaine. C'est ce qu'illustre la triple identification du corps, du poème et du violon (déjà engagée par la prise en charge poétique de l'art musical de l'oncle) opérée dans le « Son d'une blessure » (« Sound of a Wound ») :

Qui sait
 le son qu'une blessure fait ?
 La cicatrice
 peut déchirer, la vieille plaie
 s'ouvrir comme
 le torse du crinclin
 grince pour
 chanter juste, porter
 la douleur
 d'un (lents troupeaux de bétails
 errant sur
 le doux pré, l'obscur terre tourbeuse)
 rythme pastoral perdu.

J'affirme
 qu'une civilisation mourut ici ;
 elle tremble
 sous mes pieds gravissant ces
 petites, tristes collines ⁴⁵⁰ (RF. 44)

Situé exactement entre « La cage » et « La faille », ce poème communique au creux de sa fêlure prosodique, blessure ou plaie sonore ouverte par les grincements d'une raucité analogue à celle du crinclin, un monde aboli. Il est délivré à même le « rythme pastoral », lui-même disparu, du bétail, ou ne tremblant plus que d'un écho s'amointrissant, sous la terre martelée par le pas du poète, et pourtant, dans l'expression même de sa perte, ce monde est ravivé. Par l'effcience d'une musique rituelle, identifiée au corps collectif dont elle fait retentir la douleur.

Entre « La cage » et « La faille », l'ouverture et l'approfondissement de la plaie creusée par la fine écoute permettent l'émancipation du poète avec celle des rites ruraux, des rythmes ancestraux. Leur

⁴⁵⁰ « Who knows / the sound a wound makes ? / Scar tissue / can rend, the old hurt / tear open as / the torso of the fiddle / groans to / carry the tune, to carry / the pain of / a lost (slow herds of cattle / roving over / soft meadow, dark bogland) / pastoral rhythm. // I assert / a civilisation died here ; / it trembles / underfoot where I walk these / small, sad hills »

disparition est *pensée*, réparée, surmontée par le travail sonore d'un poème dont les grincement prolongent les accents du crincrin. Selon la fonction que remplit indistinctement ici le corps affectif et musiqué, faisant vibrer le dehors à même ses acousmates, et un art poétique ou musical foncièrement charnel, informé par une physique de l'écoute, l'acroamatique montagusienne réalise une modulation de l'absence et de la présence qui implique celle de l'enracinement et du déracinement. Cette modulation est dotée d'une modalité d'expression scripturale idoine en l'emploi des parenthèses qui, à la fois, présentent et appréhendent le bétail en marche. Le motif de « la faille » qui structure le *Champ rude* symbolise, de manière aussi adéquate, tant la séparation que la réunion de l'actuel et du révolu, du dedans et du dehors, du territoire épique et du poète, à travers la rupture et la réparation des tissus. Paradoxalement, c'est lorsque la blessure est rouverte que la possibilité d'habiter authentiquement le corps mythique du territoire est possible, avec une guérison dont la plainte est le médium. Comme modèle figuratif de ce qui s'accomplit dans le phénomène acoustique et l'expression sonore ou phonétique, ce motif témoigne ainsi d'une médiation plus immédiate, fluide, que la dialectique. En vertu de son pouvoir de dépasser le binarisme, il serait pertinent de l'intégrer au Principe féminin comme l'un de ses schèmes exemplaires. Comme l'alchimie de son Rythme le laissait présager en subsumant les valeurs opposées de vie et de mort, les mouvements et les significations antinomiques de la *Cailleach* et des marées, ou l'identité annihilatrice et l'autonomie relative de la conscience poétique et de la *phusis*⁴⁵¹, la perte trouve à travers l'écoute des failles que représente le phénomène acousmatique (dont la source est aveugle), l'élément propice à sa transmutation dans la plénitude d'une présence. Mais ce qui s'offre dans cette écoute reste marqué du sceau de la perte, ou de la *revengeance*, pour être fidèle à la modulation de l'absence et de la présence propre à l'ontologie de la résonance.

Décrivant une véritable pulsation de l'originaire, la *revengeance* découlant de cette modulation se laisse apprécier avec un maximum de clarté dans le premier poème de la section « Patriotic Suite » (« Suite patriotique »). Consacrée au grand Seán Ó Riada qui marqua l'époque contemporaine par des compositions puisant leurs influences dans l'univers traditionnel de la musique irlandaise, la partie débute comme il se doit, en célébrant l'expressivité musicale de la culture native. Le violon et le *bodhrán* (tambour traditionnel) délivrent simultanément, par leur « plainte », les émois épistolaires des

⁴⁵¹ Représentant généralement ces tendances prises isolément, on retrouve, d'un côté, les poèmes comme « The Dance » ou « Lame de Fond » qui s'aventurent au plus près des pulsations transmises par l'expressivité extatique, adiscursive du poème ; de l'autre, ceux dont la narrativité dénotative tend à objectiver le dehors. Entre ces pôles pourraient être rangés les poèmes du type de ceux analysés dans « La faille ». Ils rendent plus explicitement compte d'une médiation du corps conscient, repérable à travers la prise en charge d'un dehors acousmatique, révélée par la prosodie et le paysage sémantique.

révolutionnaires de l'*Easter Rising*, l'extériorité acousmatique du territoire (le son sourd et intériorisé de la pluie, du cirque ou de l'oiseau) et les êtres mythiques évanouis qui s'y sont naturalisés :

Encore cette note ! filante
 mélancolie, comme un oiseau croisant
 la lande ;
 pâle glace d'un cirque
 au cœur creusé, silencieuse harpe
 de la pluie :
 le pathos des
 dernières lettres dans la chambre de
 1916, « Mère, je remercie... »
 [...]

 [...]

 [...]

 Ce point
 où le peuple et l'art se touchent, murmure
 [...] quand
 La plainte d'une
 flûte gravit le crincrin et
 Le *bodhrán* commence —
 cri perdu
 du butor jaune !⁴⁵² (RF. 64)

Si la harpe peut être aisément identifiée à cette dernière catégorie, tandis qu'elle révèle sa *revenge* par le biais d'une image (« harpe de pluie ») la délivrant de la profondeur acousmatique du paysage, il en va autrement pour le « butor jaune », dont la signification mythique est loin d'être aussi connue. Cette image constitue pourtant le titre d'une des complaintes qui compta parmi les plus célèbres d'Irlande au cours des derniers siècles. Elle fut forgée par Cathal Buí Mac Giolla Ghunna (1680-1756) dans le poème de qui l'oiseau mort représente la condition misérable du barde qui est la sienne depuis la Fuite des comtes d'Irlande qui mit un terme au vieil ordre. « Le cri perdu / du butor jaune » entendu au cœur de la musique traditionnelle se donne donc à entendre comme *revenge*, puisque l'oiseau qu'actualise « la plainte » du « crincrin » invoque, par la modulation artistique de son cri, la renaissance de toute une ère mythique révoquée par la conquête à travers celle du barde ancestral. En cette sur-vie de l'oiseau, dont le cri acousmatique perce lui-même comme un spectre le voile sonore de

⁴⁵² « Again that note ! / A weaving / melancholy, like a bird crossing / moorland ; / pale ice on a corrie / opening inward, soundless harp- / strings of rain : / the pathos / of last letters in the 1916 Room, / 'Mother, I thank...' / [...] / [...] / [...] / That point / where folk and art meet, murmurs / [...] as / the wail of tin / whistle climbs against fiddle and / the *bodhrán* begins — / lost cry / of the yellow bittern ! »

la musique, l'origine disparue s'éveille en frémissant, donnant sa pleine signification et sa fonction à une forme d'expression ritualisée dont nous avons déjà vu qu'elle est le modèle du poème.

C'est en faisant montre d'une même éthique de l'écoute s'affinant pour se rendre sensible aux *revenances* acousmatiques que le poète explore les significations sémiotiques et étymologiques légendaires de la musique toponymique qui fait résonner la contrée familiale du comté de Tyrone. « Dernier voyage » (« Last Journey ») désigne dans cette perspective par son titre, et le « soupir » nostalgique et mourant que filtrent leurs syllabes, le devoir de mémoire qui s'accomplit dans la réverbération poétique des noms du pays : « And we leave, waving / a plume of black smoke / over the rushy meadows / small hills and hidden villages — Beragh, Carrickmore, / Pomeroy, Fintona — / placenames that sigh / like a pressed melodeon / across this forgotten / Northern landscape.⁴⁵³ » (*DK*. 74-75) Ils sont, dans le poème où ils expirent toujours, par le souffle d'un verbe en attisant les braises, les dernières voix d'une terre « dépassé[e] et mourant[e]⁴⁵⁴ » (*RF*. 44), que déserte même celui qui les perpétue dans la sienne par une transfusion d'air, une substitution de corps pneumatiques. Réminiscence de la fonction mnésique du catalogue de la tradition épique, l'énumération des toponymes est donc l'occasion de faire entendre et revivre l'écologie organique et linguistique (signifiante) perdue entre le sujet lyrique et le territoire qu'il habite par son art et de toute sa « chair ».

C'est, similairement, comme les « tessons d'une tradition perdue » et d'un monde en éclats, que le poète rassemble, dans « La tête tranchée » (« A Severed Head »), quatrième section du *Champ Rude*, les significations ravivées des toponymes que les habitants ne savent plus déchiffrer (« Du Champ rude j'allais à l'école / Dans la Vallée des noisetiers. Près de / L'évêché de la Pierre d'or⁴⁵⁵ », *RF*. 34) ni prononcer⁴⁵⁶, car elles sont murées dans des syllabes étrangères. Montague les entonne pour les faire retentir. Cheminant par « [l]e paysage entier un manuscrit / [q]ue nous ne savons plus lire », il éveille

⁴⁵³ « Et nous partons, agitant / une plume de fumée noire / au-dessus de prés garnis d'ajoncs / de petites collines et de villages cachés — Beragh, Carrickmore, / Pomeroy, Fintona — des noms de lieux qui soupirent / comme un mélodéon pressé / à travers ce paysage / oublié du Nord. »

⁴⁵⁴ À la fin du premier poème de la section « The Fault » (« La faille »), Montague justifie l'exil de son père à Brooklyn en décrivant la province de Tyrone, ancien fief mythique des O'Neill, comme un « endroit dépassé et mourant. » (« by-passed and dying place. », *RF*. 44).

⁴⁵⁵ « From the Rough Field I went to school / In the Glen of the Hazels. Close by / Was the bishopric of the Golden Stone ». Le « Champ rude », « la Vallée des noisetiers » et « la Pierre d'or » sont les sens littéraux des toponymes celtes correspondant aujourd'hui à Garvaghey, lieu où fut élevé Montague, Glencull et Clogher.

⁴⁵⁶ « Le dernier à parler gaélique dans la paroisse / Quand je bégayais mon irlandais d'école / Un dimanche après la messe, fit bruire / une litanie de louanges rouillées : *Tá an Ghaeilge againn arís...* » (Nous avons l'irlandais de nouveau) (« The last Gaelic speaker in the parish / When I stammered my school Irish / One Sunday after mass, crinkled / A rusty litany of praise : *Tá an Ghaeilge againn arís...* »).

les voix de « *Tír Eoghain* : Terre d'Owen⁴⁵⁷ » et « Dun Geanainn » (RF. 35) (Dungannon et Tyrone) comme s'il greffait à son peuple, pour panser sa décollation linguistique, historique, politique, une tête pour les entendre, une langue pour les hausser. Il est un devoir du chant qui se fait ainsi plus impérieux autour des « [r]oyaume[s] mort[s] » où le poème accomplit sa fonction rituelle de deuil et de mémoire : « So sing a song for / things that are gone, / minute and great, / celebrated, unknown.⁴⁵⁸ » (DK. 19).

En cela, il est manifeste que Montague « attribue aux chansons une responsabilité sociale autant qu'esthétique⁴⁵⁹ », ce qui confère encore une dimension épique à l'expressivité lyrique de sa poésie. Mais cette responsabilité recouvre, par-delà la simple réminiscence du monde traditionnel, une dimension culturelle qui lui permet d'évoquer, voire d'épouser par son office assumant la mort, les renversements du Rythme cosmique immémorial. À la fin de « Gone » (« Parti »), plus que la mémoire d'êtres disparus, notamment ces « Grandes Forêts d'Irlande » ravagées, et dont la nature est d'ailleurs hypostasiée par l'emploi de la capitale, c'est au Principe féminin de la transformation que le poète rend hommage : « Spenser grondant, je chante pourtant / la déesse Mutabilité, / sombre Dame des Mouvements, / notre Reine dévorante.⁴⁶⁰ » (DK. 19). La référence finale à Spenser, premier grand poète épique anglais de la Renaissance, appuie cette interprétation mythique de la mort qui met en relief une mystique du chant montagusien. Mais celle-ci éclaire en fait une mystique plus générale de l'art dont l'efficiace consiste à transcender les forces néantisantes de l'univers en catalysant le pouvoir cosmique de l'harmonie liée aux valeurs positives assurant la consolidation du lien social.

Dans cette optique, « Procès » (« Process ») attribuée à l'œuvre, toutes disciplines confondues, ce pouvoir de transcender l'« oubli » en le relativisant comme le « procès » transitoire d'un mouvement universel plus global. Pour cela, il faut, d'une part, accorder celle-ci à l'harmonie des sphères et de l'ordre cosmique, ce qu'évoque l'image de l'échelle permettant à ceux qu'inspirent les lois universelles de la création de s'élever par-dessus celles, secondaires, qui régissent l'en bas et conduisent à la perte. D'autre part, comme le démontre le chant par son rapport essentiel à une communauté soudée par l'écoute et la sur-vie des résonances du passé collectif, l'ouverture à l'éternité cosmique est rendue possible par l'affirmation de la fonction sociale de l'art. L'œuvre d'« amour » et d'« amitié » est ici au

⁴⁵⁷ « *Tír Eoghain* : Land of Owen ».

⁴⁵⁸ « Alors chante une chanson pour / les choses qui sont parties / petites ou grandes / célébrées, inconnues. »

⁴⁵⁹ « attributes to song a social as well as aesthetic responsibility » Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 219.

⁴⁶⁰ « Great Forests / of Ireland » ; « Chiding Spenser, I yet sing / of the goddess Mutability, / dark Lady of Process, / our devouring Queen. »

cœur du « procès » esthétique et constitutive de sa dimension mythique. Elle le détermine et en est le modèle, ses valeurs représentant elles-mêmes une discipline fondée sur une quête de l'harmonie : « seuls l'amour et l'amitié, / une discipline absorbante (harmonie qui guérit / de la musique, de la peinture, du poème) / sont des échelles ondulant / au-dessus de l'oubli fumant / alors que le globe tourne, / et que les étoiles tournent, et / que les grands cercles luisent, / d'or et d'argent, // soleil et lune. ⁴⁶¹ » (DK. 18). C'est aussi grâce aux puissances d'accord et de solidarité manifestées par l'amour et l'amitié que le poème atteint ici l'harmonie esthétique des « formes typiquement circulaires de la musique irlandaise traditionnelle⁴⁶² », comme le font entendre les circonvolutions du rythme, relancé par la scansion du verbe tourner (« turn »), et la reprise de la conjonction, jusqu'au resserrement ultime et abrupt des girations titanesques des astres, rendues par la scansion de brefs parallélismes et par les esperluettes⁴⁶³. Nous voici donc de nouveau confrontés, par l'entremise de la forme autant que du lien et du contrat social que questionne cette poésie, à l'harmonie circulaire ou ondulatoire du rythme cosmique, actualisé notamment par celle de l'*alètheia* et de l'oubli. Et c'est elle encore qui, à travers une autre invitation poétique au chant⁴⁶⁴, permet de comprendre par sa structure « la synthèse disjonctive de résonance » liant l'absence et la présence, la mort et la sur-vie, l'enracinement et le déracinement⁴⁶⁵, mais aussi les concordes et les dissensions au fondement de la musique de Montague :

⁴⁶¹ « only love and friendship, / an absorbing discipline / (the healing harmony / of music, painting, poem) / as swaying ropeladders / across fuming oblivion / while the globe turns, / and the great circles shine, / gold & silver, // sun & moon. »

⁴⁶² « characteristically circular forms of traditional Irish music ». Brian John, « The Montague Music : “Everything has a sound” », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams*, op. cit., p. 222.

⁴⁶³ Qu'on les trouve aux côtés des conjonctions prouve que les esperluettes n'ont pas la même valeur. Elles signifient ici par leur motif figural l'accroissement de la tension circulaire cosmique véhiculé par la forme.

⁴⁶⁴ Trois poèmes du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*) assument de telle manière la fonction rituelle et sociale qui incombait à la musique traditionnelle et au chant du barde. Outre « Gone » (« Parti ») et « The Locket » (« Le médaillon ») que nous convoquerons, « Red Branch (A blessing) » (« La branche rouge (une bénédiction) ») est structuré par une reprise anaphorique de l'impératif « chante » au début de chaque strophe. Significativement, ce qui doit être chanté a une dimension collective (La branche est d'ailleurs un symbole d'Ulster). Ainsi donc, en plus des deux occurrences déjà citées, le poète interpelle le lecteur en ces termes : « Chante une chanson pour les gens » (« Sing a song for the people ») ; « Chante une chanson pour la branche qui craque » (« Sing a song for the creaking Branch ») ; « Chante une fin du sectarisme » (« Sing an end to sectarianism ») ; « Chante notre faible espoir alors — » (« Sing our forlorn hope then — », DK. 50-51).

⁴⁶⁵ Antoinette Quinn note qu'un long recueil épique comme *Le Champs Rude* (*The Rough Field*) est, dans son effort même d'appropriation du territoire et de son histoire (par l'assomption de la tradition bardique, ou l'envergure du regard analogue à celle des grands récits médiévaux), marqué par l'impossibilité de s'y inscrire : « The Rough Field, for all its nationalist sympathies, is ultimately a regretful and resentful exploration of his own displacement, as much as an outcry against technological change as against tribal disinheritance. » (« Le Champ rude, malgré toutes ses sympathies nationalistes, est ultimement une exploration amère et pleine de regret de son propre déplacement, autant qu'une protestation contre les progrès technologiques et contre le déshéritement de la tribu. ») « “The Well-beloved” : Montague and the muse », loc. cit., p. 29-30.

Sing a song for the broken
towns of old Tyrone :
Omagh, Dungannon, Strabane,
jagged walls and windows,
slowly falling down.

Sing a song for the homes
or owners that were here today
and tomorrow are gone ;
Irish Street in Dungannon,
my friend, Jim Devlin.⁴⁶⁶ (DK. 50)

La *revenge* s'y offre comme ce qui n'en finit plus de mourir. Elle est synonyme d'une *mourance*, mode d'être qu'exemplifie la résurgence du barde dépossédé à travers le « cri perdu / du « butor jaune ». Bien que ravivé, il rappelle fatalement la disparition inhérente à cette naturalisation du poète (bien qu'elle assure sa pérennité) et l'oiseau mort du poème de Mac Giolla Ghunna. Or, bien sûr, cette logique se renverse, car la *mourance* de tout ce qui vient expirer, soupirer comme de grands appels d'air soulevant le souffle et donnant son impulsion à l'inspiration-fleuve, élégiaque ou épique de Montague, est, par le pouvoir du verbe et le régime acousmatique de l'écoute où elle perdure, gardée du maléfice de la mort : « A new love, a new / litany of place names ; [...] Cork / [...] / [...] / [...] Roche's Point [...] / [...] / [...] / the shrouded shapes / of Mounts Brandon, / Sybil Head and Gabriel ; / powers made manifest, *amulets against loneliness*, talisman for work : a flowering presence ?⁴⁶⁷ » (DK. 95) Un toponyme quel qu'il soit, celui de la ville ou du village en ruine, de l'étendue menacée, même entendu au fond du silence — peut-être même davantage s'il est tiré du silence⁴⁶⁸ —, distille dans le poème des vertus qui doivent compter parmi ses propriétés inhérentes : la protection contre la solitude, donc contre l'oubli, et une certaine efficacité assurant le travail et la création, c'est-à-dire une vitalité. Conséquemment, l'interrogation finale doit moins être interprétée comme une mise en doute du pouvoir de la nomination à préserver la présence que comme le signe d'une nécessité obscurément

⁴⁶⁶ « Chante une chanson pour les villes / brisées du vieux Tyrone : / Omagh, Dungannon, Strabane, / murs et fenêtres déchiétés / qui s'effondrent lentement. // Chante une chanson pour les maisons / ou les habitants qui étaient ici aujourd'hui / et demain sont partis : / la Irish Street de Dungannon, mon ami Jim Devlin. »

⁴⁶⁷ « Un nouvel amour, une nouvelle / litanie de noms de lieux ; / [...] Cork / [...] / [...] / [...] Roche's Point [...] / [...] / [...] / la silhouette brumeuse / des Monts Brandon, / Sybil Head and Gabriel ; / forces manifestes, *amulettes contre la solitude*, talisman pour le travail : une présence florissante ? »

⁴⁶⁸ Les quatre premiers vers du poème « A New Litany » (« Une nouvelle litanie ») associent de manière révélatrice pour l'étude des enjeux de l'acousmate, l'énonciation des toponymes à cette qualité de justesse ou « d'exactitude » précédemment attribuée au silence et à son pouvoir de recréer l'expérience (CL. 36, 46). « The impulse in love / to name the place as / protection and solace ; / an exact tenderness. » (« L'impulsion en amour / de nommer le lieu comme / protection et réconfort ; une tendresse exacte. », DK. 94). Dans cette perspective, la « tendresse exacte » du nom proféré peut être associée à l'écoute silencieuse qu'il sous-tend, véritable talisman recelant, jusqu'en ses lettres qui les cryptent et les délivre, les résonances acousmatiques du territoire.

ressentie de lui substituer la *mourance*. Ce passage fait d'ailleurs écho à la mère défunte, désignée comme « Une absence florissante⁴⁶⁹ » (*DK*. 89) dans un poème du milieu de la section, où Montague revient douloureusement sur son sentiment d'abandon et sur les événements qui concoururent à l'apparition de son trouble illocutoire. À la faveur de ces rapprochements, on peut donc avancer cette interprétation : en interrogeant la « présence florissante », il s'agit de savoir dans quelle mesure la *revenance* du territoire et de son terreau légendaire soulevée dans le nom de pays, peut restaurer la présence maternelle perdue ou ce foyer réel autant que symbolique, dont Montague n'a cessé d'exprimer le deuil et le désir, et qui fut la matrice d'une quête poétique interminable.

Dans son étude sur les muses montagusienne, Antoinette Quinn a situé la figure maternelle à la source de la fascination du poète pour la *Cailleach*, qui est protéiforme et ambiguë dans l'œuvre, à la fois sorcière, déesse mère⁴⁷⁰ et l'une ou l'autre de ses vieilles femmes isolées d'un autre temps auxquelles Montague s'identifie et tend une oreille pleine d'humanité, en traversant « la terreur d'un enfant » (*RF*. 78) abandonné comme elle. Nous avons quant à nous été témoins de diverses identifications de la *Cailleach* et de la terre. C'est donc sans forcer une assimilation somme toute archétypale que l'exploration poétique du territoire ancestral et des « mythes souterrains de l'inconscient racial⁴⁷¹ » — toutes quêtes des sources conduisant Montague autour de l'obscurité des puits, pour prélever une mémoire légendaire ou le « rire de la terre⁴⁷² » (*DK*. 40) — peut être considérée comme le pendant d'une « tendresse exacte⁴⁷³ » (*DK*. 94), sans cesse reconvoquée et toujours différée, du maternel. Le poète ne reconnaît-il pas lui-même, au terme de sa traversée funèbre du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*) accomplie pour veiller sa défunte mère : « All roads wind backward to it. / An unwanted child, a primal hurt.⁴⁷⁴ » (*DK*. 91). C'est ainsi que le chant local des *dinnseanchas* entonné par Montague, comme « le violoneux s'installe dans son jeu », « jusqu'à ce que le son s'étende / dans la lente montée d'une complainte / [...] / [...] pour honorer / une perte

⁴⁶⁹ « A flowering absence ».

⁴⁷⁰ Voir Antoinette Quinn, « “The Well-beloved” : Montague and the muse », *loc. cit.*, p. 31. « She may also appear as a manifestation of the mythological Irish hag who ensured the sovereignty of the prospective king if he drank libation from her well and mated with her. » « Elle peut aussi apparaître comme une manifestation de la sorcière irlandaise mythologique qui assurait la souveraineté du futur roi s'il buvait une libation de son puits et s'accouplait à elle. » La sorcière peut se présenter ainsi comme une personnification de l'Irlande.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁷² « the [...] laughter of earth ».

⁴⁷³ « an exact tenderness ». Au début d'« Une nouvelle litanie » (« A New Litany »), Montague définit ainsi le fait de nommer les lieux dans le transport amoureux pour une femme maternelle d'ailleurs comparée à la mère.

⁴⁷⁴ « Toutes les routes virent et vont vers ça / Un enfant non voulu, une blessure primaire. »

communale », « calmer comme un poème bardique une peine tribale ⁴⁷⁵ » (RF. 38), dévoile ultimement au cœur de l'écoute profonde du territoire, celle d'une mère absente, mais active, qui est l'une des figures fécondes et charnières de l'œuvre : « Chante une dernière chanson / pour la dame qui est partie / source fertile de culpabilité et de douleur. ⁴⁷⁶ » (DK. 92) Achevant de brouiller les frontières entre le dedans et le dehors, la *revenance* d'une mère à qui est conférée l'efficience talismanique des toponymes, révèle la nature fantasmatique de l'écoute acousmatique de l'extériorité.

Nous aimerions pour terminer faire entendre ce qui s'actualise de cette présence au sein d'une autre écoute, celle du bégaiement créateur qui l'invoque, entre *revenance* et *mourance*, par la réactualisation du premier environnement sonore de l'enfant. Bien sûr, il est connu que « chanter, bien que peu mélodieusement, est possible pour le bègue ⁴⁷⁷ » (TA. 35) et Montague, à la toute fin d'« Une absence florissante » (« A flowering absence »), dit bien que « les douces huiles de la poésie » adoucissent le « gond rouillé ⁴⁷⁸ » (DK. 91) de sa langue. Toutefois, force est de reconnaître ce que le bégaiement a de structurant à l'intérieur d'une poétique du silence dont les ressorts acousmatiques reposent principalement sur l'effet produit par la formule ouvrant la prière « Pour la Colline mère » (« For the Hillmother ») : « Gond du silence / grince pour nous ⁴⁷⁹ » (SD. 12). En fait, si le bégaiement est associé au déracinement linguistique lié à l'imposition d'une autre langue (le poète évoque les railleries d'une maîtresse d'école moquant l'accent américain dans « A flowering absence », l'anglicisation du grand-père dans « Une langue greffée » (« A Grafted Tongue ») : « Dumb, / bloodied, the severed / head now choke to / speak another tongue ⁴⁸⁰ », RF. 39), on note, avec Antoinette Quinn, qu'il prend son sens dans le sillage d'une présence maternelle absente : « ce défaut d'élocution se manifesta pour la première fois, dans l'année où sa mère l'abandonna pour de bon. ⁴⁸¹ » Ainsi, le bégaiement peut être

⁴⁷⁵ « The fiddler settles in / to his playing » ; « till the sound expands / in the slow climb of a lament / [...] / [...] to honour / a communal loss » ; « assuaging like a bardic poem, / our tribal pain — ». Ce poème décrit exemplairement une expérience d'écoute acousmatique. Dans les replis des sons du violon, « une procession brisée / de souffrances anonymes / défile dans le cerveau : / maisons brûlées, fermes pillées / une province en flammes. » (« a shattered procession / of anonymous suffering / files through the brain : / burnt houses, pillaged farms, / a province in flames. ») Ces sèmes historiques délivrés par la musique et auxquels réfère la « perte communale » appartiennent à la conquête anglaise et à la Fuite des comtes d'Irlande qui s'en suivit.

⁴⁷⁶ « Sing a last song / for the lady who has gone, / fertile source of guilt and pain. »

⁴⁷⁷ « to sing, / albeit tunelessly, is possible to the stammering. »

⁴⁷⁸ « the sweet oils of poetry » ; « a rusted hinge. »

⁴⁷⁹ « Hinge of silence / creak for us ».

⁴⁸⁰ « (Mulette / décapitée sanguinolente / la tête s'étrangle pour / parler une autre langue — : » La traduction est de Michel Deguy, *La langue greffée*, op. cit., p. 63.

⁴⁸¹ « this speech impediment first manifested itself in the year after his mother had finally deserted him. » Antoinette Quinn, « “The Well-beloved” : Montague and the muse », loc. cit., p. 27. Notre interprétation se base sur l'association causale de l'abandon maternel et du défaut d'élocution qui constituent les deux thèmes principaux de « A Flowering Absence » (DK. 89-91).

saisi comme la prolifération (verbale) d'« [u]ne absence florissante » dont l'objet principal et diffus est la figure de la mère telle que peuvent la représenter divers avatars linguistique : le gazouillis infantile, la langue ancestrale, la parole musiquée de la Terre mère, etc. Sur le plan formel, on peut le déceler à travers la réminiscence des rythmes hautement assonancés et allitératifs de la poésie gaélique (et anglaise) et d'autres régimes musiqués du langage : l'ébullition riante des sources et de la nature (« Le Puits rêve » (« The Well Dreams », *DK*. 38-40)), le babil et les bruits saccadés du corps de l'enfant (« Le matin de Sibylle⁴⁸² » (« Sibylle's Morning », *ME*. 49)) et les « salutations rituelles » que profère la *Cailleach* en gaélique au visiteur de « La réponse » (« The Answer »), « invocation de puissances » (*CL*. 37) n'ayant d'égal que l'effcience de la musique toponymique, et qui, véhiculant une signification connotative, affective, inhérente au signifiant ou au son, partagent le statut langagier de la parole oraculaire de la Sibylle⁴⁸³. Constituant en soi une véritable poétique, le bégaiement montagusien peut donc être ressaisi globalement comme le nomadisme proprement verbal enté sur une écoute acousmatique où résonne la survivance des langages et des temps primordiaux. *Mourance* ou *revenance* de la présence maternelle et de ses avatars territoriaux et ancestraux, il s'énonce par le fait même à la jonction de l'enracinement et du déracinement. Il en accomplit la modulation, et participe, à ce titre encore, de l'écoute du Rythme cosmique qui structure la poétique de Montague.

On le constatera dans le lien physique que le bégaiement entretient avec un langage ancestral naturalisé, c'est-à-dire, passé du côté d'une nature mythique et recelant des significations indéterminées. C'est un rapport qui sera loin de nous étonner si on regroupe, avec Collot, le bégaiement parmi les autres « modalités de la parole soustraites à la signification : glossolalie, babil, écholalie, et même à l'articulation : cris et chuchotements, jusqu'aux parages de l'animalité : croassement, râles, feulements...⁴⁸⁴ » Tous mettent en effet en relief la matière première d'un chaos verbal à partir de laquelle s'opère l'organisation sémantique et syntaxique⁴⁸⁵. En outre, le rapport que l'on vient de dégager entre le bégaiement et la parole originare préfigure en quelque sorte son

⁴⁸² « sœur du sifflet des premiers trains, le refrain bouillonnant de l'aube le long / des glycines de Grattan Hill », le corps de la fille de Montague est source d'une effervescence jubilatoire qui rappelle celle du puits : « Ma fille, mange, avec tes poings comme fougères / se déployant, jusqu'à la joie élémentaire ! / Petite, tu n'es maintenant / rien d'autre que la longue musique des tripes, / un tiraillement de vie, avec haltes / pour souffler, l'estomac gonflé. » (« sister to the early train whistle, / the bubbling dawn chorus along / the wisteria of Grattan hill. » ; « Daughter, dig in, with fists like ferns / unfurling, to basic happiness ! / Little one, you are now / nothing but the long music of the gut, / a tug of life, with halts / for breathing, stomach swelling. »)

⁴⁸³ Déesse magicienne liée aux éléments et dotée de pouvoirs surnaturels, la *Cailleach* se rapproche à bien des égards, notamment linguistique, de la Sibylle, dont le don divinatoire manifeste une communication avec le divin.

⁴⁸⁴ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁸⁵ L'exploitation des ressources sémiotiques du langage sera examinée plus en détail dans le quatrième chapitre, consacré à la physique de la parole.

identification avec le monde naturel qui est le berceau de l'humanité. Voyons donc comment le bégaiement, signe, s'il en est, d'une incapacité et d'une impuissance, appert être une modalité d'exhumation de la langue ancestrale mythifiée et naturalisée, ce en quoi il manifeste une puissance poétique de la parole. Il est vrai que lorsque Montague témoigne de l'apparition de son défaut d'élocution, il le figure comme une entrave à la marche qui est sans aucun doute la voie royale d'accès la plus simple et la plus commune aux paysages : « Stammer, impediment, stutter : / [...] / [...] soon I could no longer utter / those magical words I had begun / to love, to dolphin delight in. // And not for two stumbling decades / would I manage to speak straight again. / Grounded for the second time / my tongue became a rusted hinge / until the sweet oils of poetry // eased it and light flooded in.⁴⁸⁶» (DK. 91) Or, force est de constater par le pouvoir de suggestion de l'image que ces faux pas de la langue sont la modalité même d'accès aux revenances spectrales d'une nature fortement culturalisées. En effet, malgré la valeur négative attribuée au défaut illocutoire qui dépossède le jeune Montague de la fluidité de sa langue maternelle, nous avons vu qu'il faisait surgir acousmatiquement certains langages associés au passé et au territoire. C'est dans la même logique que l'entrave à la marche est identifiée à la fois à l'effacement et au surgissement des significations évanouies du paysage local. Dans « La langue greffée » (« A Grafted Tongue »), locution où se nouent les valeurs antagonistes d'enracinement et de déracinement, le grand-père forcé d'apprendre l'anglais fait d'abord face à un processus de désaffiliation qui le coupe de toute possibilité d'habiter les lieux du clan : « To slur and stumble // In shame / the altered syllables / of your own name ; / to stray sadly home // And find / the turf cured width / of your parent's hearth / growing slowly alien // In cabin / and field, they still / speak the old tongue. / You may greet no one.⁴⁸⁷» C'est toutefois par un trébuchement analogue que le petit-fils, quelques années plus tard, bute « sur des syllabes / perdues d'un ancien règne », ce qui peut bien sûr être interprété à nouveau comme une entrave, mais évoque également la saillance le jaillissement inattendu et soudain d'une scansion ou d'une pulsation de l'origine : « Decades later / that child's grandchild's / speech stumbles over lost / syllables of an old order.⁴⁸⁸» (RF. 39) Mentionnons que cette dernière interprétation est également permise par la polysémie du verbe « stumble » qui peut signifier autant *trébucher* que *tomber sur quelque chose*. Dans cette perspective le bégaiement n'est pas étranger

⁴⁸⁶ « Bégaiement, bafouillage, balbutiement : / [...] bientôt je ne pourrais plus proférer / ces mots magiques que j'avais commencé / à aimer, m'y baignant comme un dauphin. // Et pour deux décennies chancelantes / je ne serais plus capable de parler droit. // mise en terre pour la seconde fois / ma langue devint un gond rouillé / jusqu'à ce que les douces huiles de la poésie // l'adoucissent et que la lumière afflue. »

⁴⁸⁷ « Confondre et trébucher // Honte, / les syllabes altérées / de ton propre nom : / rentrer vague et triste à la maison // pour trouver / l'accueil entretenu de tourbe / l'être des parents : / lente maturation d'étrangeté // Dans la hutte / et les champs, toujours / ils parlent la vieille langue. On ne salue personne. » La traduction est de Michel Deguy, dans *La langue greffée*, *op. cit.*, p. 63, 65.

⁴⁸⁸ « Des années plus tard / voici que du fils du petit-fils / la parole trébucher sur des syllabes / perdues d'un ancien règne ». Traduit par Michel Deguy. *Ibid.*, p. 65.

à ce sursaut, cette *ekplexis* resurgit des cauchemars de l'enfance, que se rappelle Montague devant la vieille du village en qui s'incarne la *Cailleach* : « Mary lived in the leaning / cottage, beside the old well / she strove to keep clean, / bending over to skim dead leaves / and insects ; / ageing guardian / whom we found so frightening ». Celle de « La boîte à musique » (« The Music Box ») s'évanouit ultimement dans le silence d'une petite ballerine qui s'immobilise à l'arrêt de la musique qui la ravivait (« A silver / dancer halts. Silent. Motionless⁴⁸⁹ », *DK*. 36), mais c'est un silence d'où ne cessent de proliférer et de resurgir d'autres figures saisissantes, sources d'émerveillement autant que de stupeur⁴⁹⁰.

Ultimement donc, ce qu'il est à nouveau donné d'entendre, cette fois à travers l'écoute acousmatique du balbutiement et des scansions du bégaiement poétique, c'est une rythmique ondulatoire, en partie réflexive, subsumant en son sein des mouvements ou des significations opposés et harmonisés. Hormis la modulation des territoires et de ses virtualités historiques qui dépasse, au cœur des résonances, une certaine dualité de l'horizon, on dénote dans le tissu du langage poétique une saillance pulsationnelle des langages ancestraux entendus dans le champ de la voix et de la présence maternelles, ainsi que de la matrice sonore vocale entourant l'enfant. Aussi, l'image du trébuchement éclaire une alliance des rythmes de la parole et de l'expérience phénoménale la plus physique du paysage, ce qui vient, d'une part, corroborer la thèse de l'incarnation du poème, déjà validée par la prévalence de l'écoute dans son élaboration, et qui, d'autre part, place explicitement la parole de Montague sous l'ascendance des pulsations d'une déesse mère naturalisée et englobante, à l'extension de laquelle ne résiste pas le régime du poétique. Dans son étude sur la muse montagusienne, Antoinette Quinn décrit la divinité celtique comme « source et origine de toute créativité, un principe cardinal de silence et de son, qui s'exprime à travers les rythmes et l'abondance organiques de la végétation et l'alternance cyclique de l'obscurité et de la couleur ». Elle est encore, dit-elle, « invoquée comme la

⁴⁸⁹ « Mary vivait dans la maison / penchée, près du vieux puits / qu'elle s'acharnait à garder propre, / se pliant pour ôter feuilles mortes / et insectes ; gardienne vieillissante / qui nous faisait si peur. » ; « La danseuse / d'argent dans le silence s'immobilise. » Traduit par Robert Marteau. *La langue greffée, op. cit.*, p. 133, 135.

⁴⁹⁰ Le sommeil de la femme dans « She Dreams » (« Elle rêve ») est source d'un pullulement terrifiant : « Habitué of darkness I have become. / Familiar of the secret feeding grounds / Where terror and dismay ceaselessly hatch, / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] One after another / They chipped and scraggy heads appeared ; / the embryos of our unborn children. » (« Je suis devenu habitué de l'obscurité. / Familier des secrets terrains de chasse / où la terreur et le désarroi éclosent sans fin, / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // J'arrivai devant des œufs dans l'herbe / [...] / [...] L'un après l'autre / ils s'écaillèrent et des têtes décharnées saillirent ; / les embryons de nos enfants à naître. », *GC*. 38). On ne peut qu'évoquer enfin l'apparition spectrale des anciens villageois qui, dans « Like Dolmens Round my Childhood, the Old People » (« Comme des dolmens autour de mon enfance, les vieilles gens »), surgissent de l'ombre des pierres monolithiques, comme d'un silence recoupant l'obscurité de l'espace : « Until once [...] / I felt their shadow pass // Into that dark permanence of ancient forms. » (« Jusqu'à ce qu'une fois [...] / Je sente leur ombre passer // dans cette sombre permanence de formes anciennes. », *PL*. 15).

source secrète et la généreuse dispensatrice d'une plénitude qui est à la fois chthonienne et inspiratrice⁴⁹¹ ». C'est en conformité avec cette expressivité ancrée à la jonction de la *phusis* et du *logos* que la discursivité montagusienne puise dans l'écoute acousmatique du silence et du corps, aux ressources intarissables des échos de la terre. Mais la nature déploie par ses résonances et la profondeur — interne ou externe — de ses phénomènes sonores, une sémiose qui ne peut s'offrir qu'à la conscience incarnée et dotée d'une oreille. Elle retentit au cœur d'un rapport charnel, auditif et signifiant, où la faculté objectivante de la conscience claire est en trouble, car elle s'abîme dans l'opacité d'une « matière-émotion » qui l'affecte et la soustrait au pur survol dont elle pouvait se donner l'illusion. Et celle-ci la fait déparler, balbutier, ébranlant toutes les ressources d'un langage qui bute, pulse, en fonction de l'intime modulation d'êtres inattendus, inouïs, qui surgissent du plus lointain de l'audible. C'est cette écologie qu'exprime en dernier lieu, semble-t-il, le cycle naturel hypostasié, c'est-à-dire, élevé jusqu'au sens, et au « silence » du corps d'où jaillira le sens de la parole, célébré dans *Une danse lente* : « The whole world / turning in wet / and silence, a / damp mill wheel⁴⁹² » (*SD*. 9). C'est sur cette roue où s'engage aussi, par la plongée d'une écoute dans le silence, une conscience devant renoncer à l'autonomie de ses lumières et au regard en surplomb qui fut la tentation de la métaphysique. Par l'alchimie de l'oreille, elle exhume ainsi de l'ombre de la terre et de l'abîme de ses sons, le feu crépitant de *revenances* transmutes, modulées par le chant, qui sont les braises noires alimentant la sur-vie du poème : « This is the song of silence. / This is the sound of the bone / breaking through the skin / of a slowly wasting man. This is the sound of his death ; / but, turn the hourglass, / also of his living on.⁴⁹³ » (*SP*. 76) On aura entrevu ici l'altérité d'un esprit dont l'ouverture est, comme c'était le cas chez Dupin, figurée par la blessure et la mort. La même faille, laissant pulser les sons et les décharges du corps, ou livrés au corps, voue ici la conscience poétique au dehors qu'elle ne cesse, par leur médiation, d'approfondir. Mais elle fait en contrepartie du monde un lieu qu'il est possible d'habiter, même à y nouer le lien d'une familiarité immémoriale comme s'il était inaugural: « 'They'll never have this house', / my taciturn Aunt Winifred cries, / [...] / [...] / An old-fashioned, heart-piercing cry, / all the way from the Sagas. / But somehow ringing true / to this little Brooklyn boy / as we halt to gaze down / across fields of alien corn, / to my new, mysterious

⁴⁹¹ « *fons et origo* of all creativity, a cardinal principle of silence and sound, who expressed herself through the organic rhythms and lushness of vegetation and the cyclical alternations of darkness and colour » ; « invoked as the secret source and generous dispenser of a plenitude that is at once chthonic and inspirational ». Antoinette Quinn, « "The Well-beloved" : Montague and the muse », *op. cit.*, p. 35.

⁴⁹² « Le monde entier / tournant dans la moiteur / et le silence, une / roue de moulin humide ».

⁴⁹³ « Ceci est le chant du silence. Ceci est le son des os / perçant la peau / d'un homme qui dépérit lentement ; mais, tourne le sablier, aussi de sa survie. »

home.⁴⁹⁴» (SL. 64). Ainsi Montague entend-il, en lui-même comme par tous les paysages, dans la trame des sons « perçant le cœur » et la « chair » des territoires, une musique où résonnent les accents d'une origine personnelle ou collective, mais dont la basse continue est le rythme, vital et abstrait, d'un principe cosmique englobant. Se ressourçant au puits intarissable d'une écoute si vertigineuse, sa poésie renouvelle, par l'exploration intime des strates sémantiques fondues aux *surfaces* esthétiques et catacoustiques de l'audible, quelque chose de cette riche nature symbolique qui fut celle de l'ère des bardes.

2.3 Conclusion

Au terme de ce parcours au cœur des trajectoires sonores frayées par une oreille si déterminante dans l'étiologie de leurs œuvres, nous sommes en mesure de tracer une ligne de partage nette, relative au rapport que Dupin et Montague entretiennent avec l'harmonie. L'écoute montagusienne revêt une fonction d'harmonisation indubitable qui, selon la logique de la « synthèse disjonctive » et des ondulations figurées par la roue du rythme cosmique, intègre le balbutiement et la discorde. La musique est ce qui permet au sujet de (re)nouer le lien immémorial avec son passé le plus enfoui et, même, le plus indéfini, c'est-à-dire avec une culture, un pays, un clan, toute une mythologie plurielle dont il fut fatalement séparé dès la naissance, et que ses interminables pérégrinations ont maintenus dans un horizon structurant une quête incessante. La sensibilité auditive est, plus encore, le dispositif organique accomplissant le passage des êtres évanouis du révolu à la *revenance*. Même si la tonalité d'une telle traversée est le deuil et qu'elle procède de la captation d'une plainte spectrale et acousmatique où rejaillissent et résonnent des présences sous le mode de l'absence, le phénomène musical qui la sous-tend se voit conférer un pouvoir de renaissance par l'expression poétique. Le chant ou le regret lyrique du passé et du monde ancien ne doivent pas être ici interprétés comme la simple rémanence des *topos* d'une élégie nostalgique des origines au sein d'une poésie contemporaine témoignant des transformations irréversibles du monde. Leur dimension épique se laisse au contraire apprécier. Ils s'appuient en effet sur un pouvoir réel des poèmes à éveiller, par la recension de toutes les musiques, un univers familial et traditionnel qui permet de *panser* l'abandon individuel, ainsi que l'oubli et la destruction du passé et de ses paysages. En témoigne de manière patente l'une des strophes

⁴⁹⁴ « « Ils n'auront jamais cette maison, » / crie ma taciturne tante Winifred, / [...] / [...] / Un cri ancien, perçant le cœur, / directement des Sagas. / Mais d'une certaine manière sonnait juste / pour ce petit garçon de Brooklyn / alors que nous nous arrêtons pour fixer / au bout des champs de maïs étranger, / ma nouvelle et mystérieuse maison. »

de « Silence » où Montague affirme de nouveau le pouvoir de guérison et d'apaisement du poétique, en le reliant explicitement à l'écoute acousmatique : « Poetry is a weapon, and should be used, / though not in the crudity of violence / [...] / [...] // There is a music beyond all this, / beyond all forms of grievance, / where anger leans its muzzle down / into the lap of silence⁴⁹⁵ » (SL. 29). Cette source de résilience trouvée au fond du silence est en quelque sorte le propre de tous les phénomènes captés par la fine écoute, que ce soit au fond du silence du monde, au cœur de cet autre silence où bruissent les sons au cœur des sons, ou aux confins du corps. Les accents sourds de tout ce qui, dans ces profondeurs de l'écoute, n'en finit de mourir, sont le ressort d'une poétique de l'affiliation qui transmue, par le deuil et le legs qu'ils rendent possible, la douleur en force créatrice ou régénératrice. Le poème fondé sur le travail auditif s'avère en ces conditions l'occasion d'un triple enracinement du sujet dans sa chair, dans celle du territoire et dans celle des mots.

La fonction d'harmonisation de l'écoute se laisse apprécier plus nettement encore à l'intérieur d'un poème relatant un événement familial à la teneur hautement dysphorique et dont la tonalité est la dissonance dans ce qu'elle a de plus disruptif. Mettant en scène la fureur destructrice du cousin de Montague dans la maison familiale, « Cassant le piano » (« Smashing the Piano ») est en effet un poème qui œuvre à la reconstitution de la mémoire du clan par-delà toute rupture harmonique. L'équilibre formel qui le caractérise, reposant notamment sur la répétition anaphorique, en tête de chaque strophe, du vers exprimant l'incrédulité bouleversée : « *My cousin is smashing the piano*⁴⁹⁶ » (SP. 70) est le signe d'une préséance de l'ordre et de l'unité sur le principe de dissociation et la logique fragmentaire qui est au cœur de l'événement. Le travail poétique révèle là son pouvoir d'assumer et de surmonter la crise relatée. L'éventration de l'instrument, loin d'être un emblème de la division du corps familial ou d'un éclatement de la syntaxe, active plutôt la mémoire du poète occupée à recueillir et à renouer autour des râles du piano, les souvenirs du jeu somptueux de la tante et d'autres figures du clan qui se ressemblèrent dans le salon. La dissonance agit comme un repoussoir servant à mettre en relief les valeurs lumineuses d'harmonie et de concorde, conformes à l'idée traditionnelle d'un foyer où le poète peut renouer les liens du sang et de la descendance, et recréer quelque chose de l'enveloppe maternelle ou parentale à laquelle on l'arracha. Brian John met quant à lui l'accent sur le désir d'unification et de pacification des cultures catholique et protestante sous-tendu par l'écoute des sonorités émanant du territoire : « Se débarrassant de la séparation abstraite divisant les Irlandais, il

⁴⁹⁵ « La poésie est une arme, et devrait être utilisée, / mais pas dans la crudité de la violence. / [...] / [...] // Il y a une musique au-delà de tout ça / au-delà de toutes formes de grief, / où la colère pose son museau / sur les genoux du silence. »

⁴⁹⁶ « Mon cousin est en train de casser le piano ».

[Montague] défend, suppose une inclusivité qui « devrait être capable d'accepter, ou d'écouter les nombreuses voix, agréables ou troublantes, qui hantent notre terre » et ainsi, « harmonise, comme une symphonie contient ses dissonances, des structures de guérison »⁴⁹⁷ ». En somme, la très grande majorité des phénomènes sonores ravaudent chez Montague le tissu social autour du présent ou des temps passés, pour rendre possible l'enracinement dans des contextes contemporains où la collectivité et le legs de la mémoire sont menacés. Et lorsque, dans « No Music » (« Sans musique ») par exemple, cette possibilité d'alliance est anéantie, à travers la rupture amoureuse qui n'a de retentissant que l'échec des idéaux du *fin'amor*⁴⁹⁸, ce n'est pas le silence, d'où nous avons entendu jaillir quantités d'acousmates, mais l'absence même de musique que le poète relie au déracinement : « To tear old love by the roots, / To trample on past affections : / There is no music for so harsh a song.⁴⁹⁹ » (GC. 34).

Jacques Dupin, de son côté, nous est apparu au contraire élaborer, à partir de son écoute singulière, une poétique de la dissonance. Conduite jusqu'à ses conséquences ultimes, elle verse dans la célébration d'une singularité radicale et irrécupérable de la poésie, et du poète par qui passe la poésie, face aux instances et aux forces à l'œuvre dans l'espace social :

À l'Institution, à ses crimes, l'écriture est liée malgré son exécration, par le double fil lâchement tressé, de sa dépendance et de sa dissidence. Indissociable de la société d'oppression, [...] elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion [...].

Même puissance et nature du souffle, pourtant le poème n'est pas l'écriture de la révolution. Travaillé en son fond par les mêmes ferments, il la rejoint, la recoupe, s'en écarte, lui répond. Il incorpore son imminence, exaspère son injonction.

[...] Il demeure pendant son repliement, l'axe du renversement du réel, la puissance de dislocation qui féconde. Et relance... (D. 229-230)

⁴⁹⁷ « Getting rid of the intellectual partitions separating Ireland's people, he argues, involves an inclusiveness that "should be able to accept, or listen to, the many voices, agreeable and disturbing, which haunt our land" and so "blend, as a symphonie contains its dissonances, structures of healing." » Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 221. Les mots de Montague sont tirés de *A Figure in the Cave, op. cit.* p. 40.

⁴⁹⁸ Dans « Tearing » (« Déchirement »), Montague chante le conflit d'amour et le « blâme » de sa dame, mais c'est par une fidélité troubadoursque avant l'ultime désillusion : « Je chante ta douleur / du mieux que je le puis / cherche / tel un gentilhomme / à assumer / le blâme proféré. // Mais la pose se rompt. / Les faits amers demeurent. / Il faut / deux personnes pour sceller ou briser / un mariage. / *Décoiffe le faucon !* » (« I sing your pain / as best I can / seek / like a gentle man / to assume / the proffered blame. // But the pose breaks. / The sour facts remain. / It takes / two to make or break / a marriage. / *Unhood the falcon !* », GC. 24).

⁴⁹⁹ « Déchirer un vieil amour par ses racines, / Écraser les affections du passé : / Il n'y a pas de musique pour une chanson si dure. »

Si son mot d'ordre doit être la résistance ou la dissidence, il ne peut s'agir que d'une résistance ou d'une dissidence au carré : c'est-à-dire, d'une part, qui se pose en rupture ou éclaire un écart face à la dissidence, ouvrant alors il est vrai la possibilité d'un dialogue avec elle, car elle en exprime la quintessence ; ou, d'autre part, qui se retourne contre elle-même pour annihiler ce que la rupture reconduit de lien avec ce à quoi elle s'oppose. Cet éventail de positionnements dynamiques se déclinant comme à l'intérieur d'une gamme infiniment différenciée, place la difficile question de la solidarité et du refus poétique (et de l'identité en général) à l'horizon d'une écoute des disparités qui en est le modèle et l'infrastructure sensible. Comme l'oreille creuse une féconde « germination interstitielle » (*Éch.* 127) en captant les intervalles subliminaux et infinitésimaux de la catacoustique, la poétique de la dissonance préconise une riche diversité excédant la mesure et le tempérament, pour évoquer la division chromatique de l'octave en douze demi-tons opérée par Bach, qui plaça la musique occidentale au carcan d'une harmonisation d'ailleurs factice, non fondée sur une justesse absolue. Contre le privilège classique de l'unité et de l'harmonie, et tout *tempérament* imposé de l'extérieur, la poésie de Dupin mène une exploration juste, rigoureuse et sans concession des écarts. Le tirant hors de lui, ils mettent radicalement en jeu sa *tempérance*. Leur nature détonnante (à côté du ton et du demi-ton, donc faisant sauter le code et la loi) recoupe la détonation d'accents irrités, et la raucité atrabilaire, intempérante d'un corps prométhéen qui agresse l'air, la pierre, comme un dieu dont il se dévoie par une bifurcation érigée en (anti)doctrine⁵⁰⁰. C'est ce sujet de la discordance et de la discorde que supplicie ultimement l'écho lacérant du chant pulsionnel, criminel, « d'intervalles naturels, chantés selon l'intonation juste d'une antienne ancrée dans le corps, à même sa physiologie⁵⁰¹ ». La « matérialité déchirée » (*D.* 229) du corps, du poème et du sujet, rompue par l'éclat de la voix réverbérée par le minéral, reflète, à travers la crise du sens et de l'identité qu'elle engage, les traumas indicibles qu'engendrèrent les horreurs et les catastrophes rationalisées du XXe siècle. Tout en se faisant l'écho de ces désastres, la poésie de Dupin affirme par ailleurs un refus des ordres divins, moraux, sociaux et esthétiques qui constituèrent le substrat des sociétés et des cultures modernes, en se soutirant à toute possibilité de récupération par une idéologie, un système philosophique ou un canon artistique. Elle affirme aussi la diversité et le dynamisme ontologique de l'être et de la vie contre l'asservissement réducteur des identifications systématiques et théoriques. L'extrait de *Dehors*, cité ci-dessus, a bien évidemment montré dans quelle mesure il faut nuancer, pour toucher sa singularité et sa force réelles, l'opposition d'une poétique de la dissonance qui demeure liée à l'ordre, ainsi qu'à la tyrannie du sens et de l'harmonie qui la fondent comme écart. Plutôt que d'un refus pur et simple du

⁵⁰⁰ « ouvrir les yeux dans le roc / prométhéen [...] / comme un cadavre que tord // la spirale d'une soie crissante / haïssant la vérité nue // revenir à la lenteur / [...] / [...] / [...] de mes yeux cassant le roc » (*Ct.* 36).

⁵⁰¹ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 103.

sens, Dupin préconise son glissement subversif (« mais le seuil de la lisibilité se déplace », *D.* 228), ce que manifeste notamment le déplacement paronymique, forme linguistique du subtil dégradé tonal marqué par la dissonance. Au cœur des effets de langage dont se structure la chaîne signifiante de l'écriture pulsionnelle, ce type de déplacement s'alimente de la contiguïté des « réverbérations meurtrières », qui saillent d'un dehors à l'âpreté minérale, pour substituer une lisibilité de la chair pulsationnelle du monde à la discursivité rationnelle. C'est ainsi en jetant le trouble et l'émoi sur la transparence sémantique du langage courant que Dupin se met à l'écoute d'« un livre illisible par intensité — et qui ne cesse de m'interpeller, de me souffler une peur primitive — » (*D.* 300).

Il est vrai également que l'image ontologique fournie par la résonance dissonante de la voix dupinienne, ne se laisse pas saisir comme une pure différence qui anéantirait, avec le principe d'identité, toute identification possible avec une altérité dont le soi n'aurait plus la mesure. Dans l'expérience des réverbérations au dehors qu'actualisent les déflagrations pierreuses, la détonation dissonante illustrant la différence à soi constitutive de la subjectivité charnelle n'est jamais, par principe, si radicale qu'on ne puisse la rapporter à l'instance subjective comme la source du mouvement et de l'é-motion où il s'excède. Malgré la disparition qu'implique un titre comme *Contumace*, le sujet dupinien altéré par la réflexivité charnelle n'est jamais que « si près de devenir sa dénégarion / son garrot ». Il n'est jamais qu'à l'orée d'une dissonance absolue qui serait, sans l'efficience de sa résolution possible dans une transformation créatrice, une écriture, le médium d'une pure néantisation. Mais c'est devant cet horizon qu'il écrit ; et c'est justement parce qu'il est horizon que l'ipséité est subvertie et que le poète en vient, comme le dit Dominique Viart, à « manifest[er] un mode de présence à l'œuvre qui *est* absence⁵⁰² ». Il s'en faut de cet écart pour que la résistance de la subjectivité poétique puisse incessamment détonner. Selon cette logique fidèle au principe de la « synthèse disjonctive », les résonances acousmatiques du monde structurant le poème n'achèvent jamais d'altérer le sujet qui, dans l'ouverture intime à l'extériorité qu'elles impliquent, « ne s'efface pas / ne renonce pas // à se dissoudre dans la langue » (*Con.* 9). C'est là une nuance qu'il faut apporter aussi et réciproquement au rapport harmonique reliant, à travers l'écoute, John Montague avec

⁵⁰² « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », dans Dominique Viart (dir. publ.), *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin, op. cit.*, p. 66. Le rôle structurant joué par l'ipséité dans le procès altérant de la résonance est encore illustré dans ce passage : « l'absence qui bruit dans les textes de Jacques Dupin est une image du poète. Jacques Dupin construit une figure du poète parlant depuis la mort ». *Ibid.* p. 65. Bien sûr, comme l'auteur le spécifie, éclairant une modulation de l'ipséité et de l'altérité, cette construction n'est pas totalement active et le sujet est absenté par le « monde » dont il « est habité. S'il est un sujet lyrique dans la poésie de Dupin, [...] c'est surtout dans cet abandon de lui même qu'il consent à une telle tension. [...] Mais le sujet n'en est pas moins présent dans ce qui l'habite, qu'il est en mesure de tirer de soi pour paraphraser le titre d'un recueil récent. » *Ibid.*, p. 69-70. « Tiré de soi » est la première section d'*Échanuré* (*Éch.* 105-119).

l'univers familier et onirique du territoire. Les sèmes mythiques et culturels et, même, les souvenirs personnels et familiaux, surgissent en effet en partie comme des êtres étrangers, soit qu'ils s'incarnent en filigrane dans l'altérité d'une nature esthétique, soit que, et ceci n'exclut pas la première option, ils fassent partie d'un univers duquel le poète n'a que peu ou pas la moindre expérience, et auquel il s'initie en cherchant à s'inscrire dans la tradition dont il veut perpétuer la mémoire. Mais il n'en demeure pas moins que l'examen acroamatique des deux œuvres a permis de dégager deux tonalités différentes du rapport au monde qui se laissent ultimement saisir, sur le plan esthétique, à travers les caractères généraux de la composition formelle des œuvres.

La poétique dupinienne de la dissonance, liée au pouvoir opérant de la bifurcation et aux *dérives* ontologiques et sémantiques des pulsations détonnantes conduit une écriture faisant violence à toute forme d'ordre sclérosé, et dont la morale consiste en l'atteinte irrépressible à l'harmonie formelle qui était gage de l'unité du poème et du recueil : « La contestation de l'Un est telle, qu'elle passe aussi par l'unité problématique d'une écriture qui n'a jamais emprunté que des formes foncièrement instables, changeantes au sein d'un même recueil. Une écriture résistante au Livre.⁵⁰³ » Tantôt, l'unité d'une section comme « Lises lisières liserons » (*Retd.* 89-101), cas patent d'une rupture de l'unicité du sens créée par la dérive du signifiant, est fondée sur un principe asymétrique qui, structurant le regroupement de treize treizains, défie les valeurs du douze, dont la symbolique proprement numérale réfère à l'harmonie cosmique traditionnelle. Pour ce qui est de Montague, la critique a reconnu et maintes fois célébré l'architectonique orchestrale de ses recueils⁵⁰⁴, dont la cohésion n'est certainement pas étrangère à l'exploration des grands systèmes de croyances, fondés sur la célébration et la symbolisation d'une unité cosmique relativement harmonique. Nous avons vu par exemple que l'agencement des sections de *Tides (Marées)* reposait sur une identification progressive de la femme et de la divinité féminine avec le rythme et l'énergie maritime. À l'intérieur de cette avancée générale, les différentes sections du recueil accomplissent par leurs structures les deux mouvements complémentaires du flux et du reflux, associés, selon diverses modalités, à la rythmique cosmique. Par ailleurs, les parties des différents recueils sont souvent agencées dans une logique narrative plus ou moins explicite. La remontée à la fois géographique et historique de Cork vers Fermanagh, village du Tyrone de l'enfance nord-irlandaise où la mère vient de mourir, représente bien le souci de

⁵⁰³ Valéry Hugotte, « Croix de bois », *loc. cit.*, p. 134.

⁵⁰⁴ L'éditeur des *Collected Poems* parle par exemple du *Champ rude (The Rough Field)*, de *La grande cape (The Great Cloak)* et du *Royaume mort (The Dead Kingdom)* comme des « trois « orchestrations » majeures » de Montague. *Collected Poems*, Winstom-Salem, Wake Forest University Press, 1995, p. 359 ; cité dans Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 221.

composition qui sous-tend *Le royaume mort*. La section « Upstream » (« À contre-courant »), qui l'entame, désigne significativement l'avancée territoriale et rétrospective vers les sources de la vie personnelle et de la culture irlandaise : l'enfance dans le comté mythique de Tyrone. Conclu par l'affirmation quasi théorique d'« Une absence florissante » (« A Flowering Absence »), le livre explore, au cours de son avancée vers Ulster, — en passant par la section couvrant « Ce royaume neutre » (« This Neutral Realm ») des Midlands, décor de l'enfance tardive durant la guerre marquée par la neutralité irlandaise —, la présence-absence des *revenances* du passé et de l'origine à travers le paysage, jusqu'au point de fuite de la disparition maternelle⁵⁰⁵. Illustrant une véritable « synthèse disjonctive » ontologique, le poème recensant les *revenances* distribuée à tous les êtres, vivants ou morts, passés ou actuels, des valeurs de présence et d'absence, ainsi que le décrit Jankélévitch dans son essai *La mort* où il explicite la « présence-absence » :

En deux sens opposés la vie et la mort rendent floue, évasive, atmosphérique la disjonction de la présence et de l'absence : le vivant était une présence déjà un peu absente — car la personne libre douée de mémoire et d'imagination, capable de réticence et de restriction mentale, n'est jamais tout entière présente dans son actualité physique [...]. Le mort, lui, est présent-absent en sens inverse, car il est une absence à peine présente. La mort dissocie deux contradictoires que nous nous étions habitués à considérer comme inséparables et indissolubles : la naturalité physique visible et tangible de l'être corporel, le mystère impalpable qui seul faisait de ce corps « une présence » ; quelque chose est, si l'on veut, resté présent, et à cet égard il n'y a pas de solution de continuité dans la continuation de l'être.⁵⁰⁶

C'est, conséquemment, un contrepoint ou une modulation de la présence-absence que Montague fait apprécier en retournant comme une médaille le paysage actuel et ses présentations historiques. Et il révèle par là que les morts et le révolu trouvent, à travers le paysage qui constitue leur peu de présence, une « naturalité physique », que Jankélévitch dissocie peut-être trop rapidement de ce qui a disparu, car cette naturalisation des morts vaut pour un changement de corps, corps qui partagent toujours avec celui des vivants, l'absence-présence d'une intériorité. Qui plus est, ces valeurs de présence et d'absence sont à répartir également et alternativement entre la musicalité du poème au monde qui exprime la « matière-émotion » et une extériorité foncièrement acousmatique d'où les voix et les présences surgissent du silence et communiquent le chant des choses. Dans cette perspective, on reportera au chant poétique ce que Jankélévitch dit de la musique, cette présence-absence qui se génère

⁵⁰⁵ Montague décrit d'ailleurs *Le royaume mort* et *Le champ rude* (*The Rough Field*) comme des poèmes « symphonique[s] » dont la structure est musical[e], au sens mallarméen du terme. *The Figure in the Cave*, op. cit., p. 47-48.

⁵⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 250.

« *E silentio, ad silentium, per silentium* ! Du silence au silence, à travers le silence⁵⁰⁷ », en l'occurrence celui du monde ; alors que la profondeur abyssale et spectrale de l'étendue paysagère est livrée du chant au chant et à travers le chant, « Quand le mur entre elle et le fantôme / s'amenuise⁵⁰⁸ » (DK. 83).

Maintenant, si les modalités de la présence-absence sont représentatives de la rhétorique de Montague et qu'elles participent de la structure particulièrement équilibrée du *Royaume mort*, c'est néanmoins dans *Le champ rude* que la construction harmonique des recueils atteint sa plus forte expression. L'épopée lyrique relatant l'histoire irlandaise est présentée du point de vue catholique et républicain auquel Montague s'identifie naturellement, tant en raison de la dimension autobiographique que de la focalisation sur l'héritage du clan qui caractérisent le recueil. Cependant, si le poète s'y révèle « presque incapable de distinguer entre Clio et Mnémosyne⁵⁰⁹ », il rassemble une quantité impressionnante d'intertextes périphériques, constitués de documents et de témoignages divers : un passage d'Engels, des extraits de journaux, d'un discours de Churchill, une lettre de la loge orangiste au Premier ministre anglais, des citations issues de chroniques médiévales (*Les Annales des quatre maîtres*), etc. Ceux-ci créent ni plus ni moins une sorte d'atmosphère transhistorique où baignent les vers, et qui sont, au même titre, au premier plan de la composition. Or les énoncés ainsi assemblés en un collage qui pousse, jusqu'à l'une de ses extrêmes finalités, la logique de l'*open form* (la forme libre), sont moins accordés selon un principe de différence, qu'articulés comme des « commentaire[s] alternatif[s] à joindre dans l'unité d'une voix contrapuntique, polyphonique⁵¹⁰ ». Il en va d'une « synthèse disjonctive », liée au projet de libérer, pour s'en libérer, les failles et les tensions historiques, sociales et politiques. Un principe compositionnel de rejet de l'organisation et des structures de la poésie traditionnelle s'avère donc, au bout du compte, mis au service d'une poétique symphonique, dont la forme symbolise un désir global de panser les divisions, de réinstaurer la concorde et de guérir les douleurs personnelles et collectives. Dans cette perspective, les nombreux poèmes à la métrique libérée qui, dans l'œuvre, évoquent les formes fixes par leur symétrie approximative et leur principe organisationnel témoignent d'une même recherche d'harmonisation fondée sur une forme d'inadéquation ou de déséquilibre. Enfin, comme autant d'acousmates perçus par le natif déraciné lors de son immersion dans le territoire, les éléments intertextuels sont rassemblés autour des paysages sémantiques des vers, par le faisceau charnel d'un sujet lyrique qui révèle la

⁵⁰⁷ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 164.

⁵⁰⁸ « When the wall between her and ghost / Wears thin ».

⁵⁰⁹ « almost incapable of distinguishing between Clio and Mnemosyne » La formule est d'Antoinette Quinn, « "The Well-beloved" : Montague and the muse », *loc. cit.*, p. 29.

⁵¹⁰ Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 217.

profondeur de la nature. De même qu'ils désignent une nature signifiante, ils éclairent le corps comme un carrefour de voix émises et entendues, qui se présente, au même titre que la tonalité dans la musique, comme un principe organisateur. Ainsi que nous le verrons au prochain chapitre, la résistance du verbe dupinien à une telle cohésion, formelle et sémantique, du livre, est corrélative d'un corps du déchirement, inversement dispersé dans une extériorité signifiée par la dissémination du sens et la rupture syntaxique. Mais déjà, il convient ici de remarquer, pour compléter l'analogie musicale, que le poème de Dupin reconduit par ses formes quelque chose de la musique atonale ou sérielle de l'époque contemporaine. Michèle Finck souligne « la façon dont Dupin détourne les instruments de leur emploi classique », notamment, « les instruments associés à la mélodie [qui] ne produisent le plus souvent qu'une mélodie en crise⁵¹¹ ». « [L]e rôle du violoncelle » (*D.* 239) et « le sang clair qui s'égoutte à présent sur le tambour » (*Gra.* 71), sont deux exemples choisis pour indiquer, d'une part, une prise en compte de la matérialité de l'instrument à travers sa dimension charnelle, et, d'autre part, une préséance généralisée du rythme sur la mélodie. La contemporanéité de la musique dupinienne se donne enfin à entendre à travers l'avancée constructive d'une « discordance augurale » (*Con.* 98) qui, contrairement à la symphonie lénifiante et harmonisante de Montague, n'est, en regard de tout principe unifiant, « qu'amputation, ensablement, désaccord... [...] dérive du non-sens » (*M.* 21), pour évoquer la dimension sérielle des voix des folles de l'asile, sujets des *Mères*, et la série verbale qui l'exprime. En soulignant ce que cette parole doit aux résonances romanes, nous avons également désigné, par-delà des siècles de musiques tonales, son affinité avec des musiques non tempérées ou régies par d'autres armatures que celles des modes tempérés. Or cette atonalité, tout comme le refus de principe unifiant, ne se traduit pas par une absence de principe constructif. Quoi qu'il en soit d'un apparent « désœuvrement » structurel (fût-il en partie attesté par l'autonomisation de la parole), la poésie de Dupin met au moins en opération des principes de compositions discrets et dynamiques, relatifs à la structure d'une « chair » de la dispersion, solidaire de la dissémination syntaxique, sémantique et signifiante dans l'espace du poème. Sous le bouleversement formel qui prend l'aspect d'une prolifération verbale imprévisible et chaotique, cette « chair » amène à penser un ordre dont les lois sont inhérentes à celles de l'ouverture au monde en ce qu'elle implique de plus dépossédant et d'immaîtrisable. Régissant l'« instant de la vie qui se rêve, [au même titre que] l'instant qui s'écrit » (*Éch.* 220), cet ordre charnel élucide les ressorts sauvages d'une poésie qui, comme la nature dans l'œuvre, saisi et a le poète beaucoup plus que lui ne la possède, l'englobe ou la *comprend*.

⁵¹¹ « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 94.

En dépit de ces singularités des poétiques, la traversée d'une fine écoute, primordiale en regard de l'étiologie et à l'intérieur des œuvres, atteste pleinement la *sortie* de la conscience propre à la poésie de l'incarnation. C'est une solidarité du corps, de l'esprit et du monde qui, à l'intérieur de pensées charnelles investies d'acousmates, s'est manifestée et s'est exprimée dans la « chair » même du langage poétique. L'étude des sons dont la source n'est pas perçue a rendu compte, selon deux modalités, d'une spatialisation de la conscience poétique indissociable de son rapport à la nature. À même les résonances du monde livrées acousmatiquement dans une intériorité méditative et « ekstatique », liée aux lointains, ce sont celles d'idées sensibles (notamment, de sons entendus en d'autres sons), de significations, de rêveries et de l'intimité affectives qui se sont données à entendre. L'inscription poétique d'une telle profondeur éclairée par le concept de « chair » marque la triple participation de l'espace intime à l'espace du monde, dans une spatialité textuelle ourlée aux significations sonores d'idées sensibles. C'est donc au même titre que la conscience perceptive que la subjectivité et les formes poétiques sous-tendues par l'écoute donnent à apprécier, leur être-*au-monde* par leur appartenance à la nature sensible. Comme Rimbaud dans ses *Lettres du voyant*, qui en firent un précurseur de la poésie de l'incarnation, on peut dire de Dupin et de Montague qu'ils « assiste[nt] à l'éclosion de [leurs] pensée[s] », par ce retrait qui les voue à l'activité d'une écoute subtile de tout le corps, essentielle à l'articulation des *voix* acousmatiques. Ainsi définie dans son rapport à l'extériorité, la parole du dehors « passe [donc] par la reconnaissance du corps comme le lieu où s'incarnent toute parole et toute pensée.⁵¹² » Par cela même, elle se déploie comme un être naturel doté de sa vie propre ; elle jaillit en un essor qui échappe à la totale maîtrise du poète. Le verbe « éclore » énonce clairement cette nouvelle dimension autocréatrice et naturelle de la poésie. Aussi en regard de la sensibilité croissante des sociétés actuelles aux enjeux environnementaux, ainsi qu'à notre dépendance aux écosystèmes en une ère où leur altération menace la vie, les poètes de l'incarnation paraissent à l'avant-garde. À l'heure où on conteste, avec l'Histoire, la suprématie de l'homme et de ses facultés sur une Nature qu'il s'est plu à objectiver, tantôt pour survivre certes, mais tantôt et très souvent pour l'asservir et l'exploiter dangereusement à ses seules finalités, certains poètes contemporains mettent en relief le rapport de dépendance qui relie leurs pensées, leurs paroles et leurs œuvres à une écologie de la conscience, du corps et des environnements esthétiques ou naturels au sens large. En cela, c'est non seulement certains présupposés des études littéraires dont ils soulignent la caducité ou le caractère abstrait (nous avons fait mention de la clôture du texte, ou de survalorisation de la littérarité et de la fonction poétique du langage), mais toute forme de conception anthropocentrique ou strictement

⁵¹² Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 22. Collot voit en Rimbaud celui qui donne une nouvelle « orientation [à] la poétique du corps, [car il] vise non plus à substituer la chair à l'esprit, mais à faire de l'incarnation la condition et le moyen d'une régénération spirituelle. »

matérialiste du monde que peuvent encore promouvoir aujourd'hui les sciences de l'homme et les sciences naturelles. Plus que jamais depuis leur apparition, qui marqua l'entrée dans l'ère moderne, nous avons aujourd'hui le moyen de concevoir grâce aux poètes que la parole naît au monde, étant le produit de l'écoute du corps et du dehors, bref, qu'elle naît dans un univers naturel qui n'est pas hétérogène à la conscience et au langage, mais en est parcouru, étant, par ses divers milieux sémiotiques, le terreau au sein duquel ils germent jusqu'à atteindre l'expression. Par leur disponibilité auditive aux *musiques* d'un tel univers charnel, Dupin et Montague ont donné à concevoir un lyrisme naturel qui met en valeur la résolution des dichotomisations abstraites de la nature et de la culture.

Fondamentalement, en s'étayant sur un corps audiophonatoire saisi comme intersection vivante du « nomadisme de la voix⁵¹³ » et des vociférations et « tergiversation[s] / de l'écoute » (*Con.* 19), le foisonnement phonétique musiqué et les paysages sémantiques des poèmes révèlent une physique de la parole. Comme l'écoute acousmatique des résonances l'a montré, cette physique audiophonatoire repose sur un corps subjectif (*Leib*) dont la dimension réflexive⁵¹⁴ le distingue d'un corps purement matériel (*Körper*) et de la transitivité strictement sensorielle qui marquerait son rapport à une extériorité exclusivement ontique. C'est pourquoi, dans les poèmes, le corps du sujet incarné spatialise la pensée par toutes les relations, notamment auditives, qu'il noue avec les lointains. Et c'est la raison aussi pour laquelle il confère inversement une intériorité à tout ce qui entoure ou que délivre par contiguïté les percepts acoustiques. Étant la condition essentielle de toute acroamatique poétique, il déploie de part et d'autre d'une peau et d'une frontière textuelle poreuses des horizons acousmatiques qui permettent de « saisir ce qui fait que le sortir de soi est rentrer en soi et inversement⁵¹⁵ », ce qui s'applique point pour point à l'espace poétique. Or, si cela est le rôle que Merleau-Ponty assigne à la « vraie philosophie » qui est celle de l'être au monde, il faut reconnaître que les voies de sa connaissance et de son expérience sont nettement tracées par l'écologie rencontrée dans l'analyse poétique des univers sonores, lesquelles éclairent des continuités complexes et sans cesse approfondies entre les espaces du dedans et du dehors, la voix et la matérialité sensible, le poème et la nature.

⁵¹³ Patrick Quillier, « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », dans Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski (éd.), *Hegel : Zur Sprache, Tübingen, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens, op. cit.*, p. 207. Entendue tantôt, selon l'acception fournie par Quillier, comme le prolongement des phénomènes auditifs par le travail vocal, une telle expression peut encore désigner l'extériorité sonore qui informe la voix poétique et l'inscrit, *a priori*, sous le signe de l'errance, en la rattachant, comme il a été démontré, à des spatialités auditives achevées de manière complexe.

⁵¹⁴ Éclairée par la propriété qu'il a de se rapporter à lui-même, notamment dans l'épreuve du toucher qui le révèle quasi simultanément comme pour-soi et en soi, la réflexivité du corps est encore donnée à travers la possibilité d'entendre sa propre voix comme un être étranger et de réverbérer activement en soi ce qui vibre à l'oreille. Cette réflexivité est la marque d'un *cogito* charnel et perceptif qui inscrit la pensée dans le sensible.

⁵¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 249.

Parce qu'elle doit son existence aux transferts opérés par les boucles audiophonatoires qui la relient à l'entrelacs auditif et plurisensoriel du corps subjectif et du monde⁵¹⁶, la parole poétique de l'incarnation s'offre comme parole *du* dehors, selon les deux sens que renferme cette expression et qu'articulent les poèmes par la concaténation d'univers sonores. En cela, elle s'inscrit dans la continuité d'un *cogito* perceptif non moins complexe, qui donne à décrire de multiples pensées *de* l'extériorité en raison des trajectoires inépuisables de la transversalité sensorielle. Par cette participation, la voix du poète peut hausser les *tonalités* de la « chair » sur le plan du langage. Dire haut le « logos qui se prononce silencieusement [(acousmatiquement)] dans chaque chose sensible⁵¹⁷ », et les sonorités du monde et les mots qui retentissent non moins sourdement aux confins du corps et de l'intériorité onirique.

Mettant en relief une physique de la parole au plus près des résonances du corps et du monde esthésique, la poésie de l'incarnation s'énonce ainsi par-delà humanité et inhumanité, forçant à penser dans le champ du langage esthétique une topologie mouvante et dynamique de la conscience. Nous avons été en mesure d'apprécier, chez Dupin et chez Montague, cette complexité de la *nature subjective* en soulignant les profondeurs abyssales ouvertes au sein de poèmes qui prennent en charge la fine écoute. En fait, au cours de notre trajet, les voix poétiques informées par l'écoute ont accompli si vertigineusement la « synthèse disjonctive » du sujet et de l'extériorité que nous sommes forcés de constater que l'audition eut pu servir, autant que le visible, de modèle à la description de la subjectivité phénoménologique de la perception, si Merleau-Ponty n'avait préconisé, comme on le sait, ce dernier et la peinture pour sa présentation d'une « chair » esthétique. Cependant, s'il s'était intéressé davantage à la poésie de l'incarnation, sa dimension acroamatique lui aurait fourni le chaînon manquant permettant d'articuler l'expérience esthésique du monde à celle d'un langage charnel où se jouent les mêmes enjeux ontologiques qu'au sein de l'espace référentiel. Malgré tout, puisque, par la médiation des deux *corpus*, les consciences des poètes se sont tour à tour incarnées à travers les détonations de forces telluriques, d'un pneuma causant l'éboulement des pierres, ou à travers les flux et reflux du

⁵¹⁶ On se rappelle que, chez Merleau-Ponty, la « réflexivité des mouvements de phonations et de l'ouïe [...] et l'émergence de la chair comme expression sont le point d'insertion du parler et du penser dans le monde du silence. » Il importe de mentionner toutefois que la pensée dont il est fait mention ici est d'un autre ordre que l'idéalité perceptive inhérente aux qualités sensibles des êtres esthésiques, désignée en bas de page : « Dès l'instant que nous disions VOIR, VISIBLE, et que nous décrivions la déhiscence du sensible, nous étions, si l'on veut, dans l'ordre de la pensée. Nous ni étions pas dans le sens que le penser que nous avons introduit était IL Y A, et non IL M'APPARAÎT QUE... » *Ibid.*, p. 188.

⁵¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 258.

Rythme cosmique et des sonorités assourdis et ravivées du territoire, la dimension charnelle du verbe conduit au constat d'une transitivity ontologique analogue à celui que dresse Merleau-Ponty dans son analyse de la subjectivité *au* monde. En effet, au sein des acousmates, interne ou externe, que la parole désigne sur le plan sémantique ou dans ses résonances vocales et formelles, les poètes font montre d'une subjectivité excentrée qui ne se contient plus :

Le monde n'est plus fondé sur le « je pense » [...] ; ce que je « suis », je ne le suis qu'à distance là-bas [...] ; et inversement, ce monde qui n'est pas moi, j'y tiens aussi étroitement qu'à moi-même, il n'est en un sens que le prolongement de mon corps ; je suis fondé à dire que je suis le monde.⁵¹⁸

L'analyse de l'écoute permet, de fait, d'attribuer à la « chair » des poèmes la transitivity que Michel Collot reconnaît au corps en en faisant le « principe actif d'une sorte d'ubiquité paradoxale qui définit l'homme comme être-là, c'est-à-dire à la fois comme situé dans l'ici et ouvert aux lointains.⁵¹⁹ » La continuité de l'audible et de la parole poétique acroamatique favorise sans doute, plus que tout autre lien charnel, ces *transports* du verbe poétique et de la nature. Ne déploient-ils pas tous les deux des univers sonores aux tonalités atmosphériques et affectives singulières, des *Stimmungen* qui donnent au langage poétique musiqué la consistance d'un monde et, au monde, cette teneur émotive au cœur de l'expressivité lyrique de l'incarnation marquée notamment par les pulsations naturelles ? Comme l'a dit Artaud avant de faire la pénible épreuve de la dissociation de l'esprit et de la vie qui le mena à Rodez : « je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair⁵²⁰ ». De fait, les rythmes sensibles et les accentuations, harmonieuses ou détonantes, de Dupin et de Montague sont apparus reliés par un rapport de détermination réciproque avec les qualités tonales et affectives d'univers hautement sonores, hostiles ou familiers, dont nous avons déjà souligné la nature pathique. Indice d'une ouverture au dehors largement fondée sur l'écoute, ainsi que des qualités singulières définissant les rapports du sujet incarné avec ses environnements constitutifs, cette exacerbation de la matérialité du langage incline à bon droit à désigner la conscience poétique comme « un moment de la réponse du corps au monde⁵²¹ ». Plus encore, en illustrant exemplairement cette définition générale de l'esprit fournie par Valéry, la conscience poétique peut, par la nature de sa réponse, être conçue comme un corps prosodique faisant résonner la Terre. La physique acroamatique de la parole poétique ayant donc mis en lumière l'intrication de l'espace naturel et de la conscience incarnée dans la « chair » du poème, nous voudrions maintenant déterminer plus avant ce qui, chez

⁵¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 82.

⁵¹⁹ *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 32-33.

⁵²⁰ « Position de la chair », *L'Ombilic des Limbes*, coll. « Poésie », Paris, Gallimard, 1968 [1956], p. 189.

⁵²¹ Paul Valéry, *Cahiers*, t. 8, *op. cit.*, p. 153.

Dupin et Montague, qualifie les idiosyncrasies d'une telle traversée. Pour ce faire, nous proposons de mener une exploration des paysages sémantiques qui tienne compte de leur participation au corps de la nature, et, donc, de prendre en charge le monde référentiel dans l'examen des deux univers poétiques que nous saisissons comme des topiques.

CHAPITRE 3

LE CORPS DE LA NATURE

3.1 Introduction

Dans l'examen du travail perceptif et auditif actualisé par le poème esthésique et acroamatique de l'incarnation, le corps propre est apparu, non pas comme un objet localisable parmi d'autres au sein de la nature, mais doté de l'ampleur que lui confère Michel Collot dans sa description du *Corps Cosmos*, à savoir « comme une sorte d'échangeur entre la conscience et le monde extérieur ». À ce titre, les rapports dont il est l'agent vivant sont loin d'être unilatéraux. Ils peuvent donc difficilement être théorisés par une notion comme celle de la projection qui, d'ailleurs, « suppose une distinction nette entre un dedans et un dehors⁵²² ». De fait, le vécu corporel s'est révélé chez Montague et chez Dupin opérer un transfert et des interactions constantes entre des données extérieures médiatisées dans l'espace psychique et une intériorité venant discriminer et mettre en forme la masse des saillances sensorielles, converties en autant de plages d'inscription d'une psychologisation de l'extériorité. Cette adhérence réversible du vécu corporel et de la nature esthésique s'est manifestée exemplairement à travers les diverses modalités de l'écoute acousmatique. Les acousmates *internes*, constitués de sonorités sourdes ou hallucinées et dotées de significations intimes constellant l'espace intérieur, désignent, tout comme l'imaginaire onirique auquel s'apparente le poème, le premier cas d'adhérence. Le second est acoustiquement représenté par l'acousmate évocateur, perçu à l'intérieur d'une sonorité externe. Il manifeste clairement l'appartenance du dehors et du vécu corporel qui le met en forme et est co-constitutif de ses significations. Ce sont ces deux natures fantasmatiques *de la* subjectivité, ces deux formes expressives de natures prises en charge par le vécu corporel du sujet que nous appelons le corps de la nature, formulation qui se superpose à celle de « chair du monde » en accentuant sa concrétude et sa densité matérielle et en soulignant la dimension naturelle de l'expérience perceptive et linguistique. Dans le monde comme dans le rêve, la subjectivité comme champ est entée sur l'inhumanité et la matérialité auxquelles se rapporte une Sensibilité en soi indissociable du dehors, qu'elle s'applique

⁵²² *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 39, 40.

« concrètement » au monde à l'état de veille ou qu'elle en reconduise l'ouverture et les modalités expérientielles dans le sommeil⁵²³. Même dans ce deuxième cas, elle s'incarne dans un vécu corporel qui place ses moindres productions sous la dépendance de déterminations physiques (sensations externes ressenties durant le sommeil et la veille, ou esthésie du rêve habité, comme le monde, d'un touché, d'une vision, d'une ouïe, etc.). Il en va de même du poème de l'incarnation dans l'exploration du corps de la nature qu'il déploie par-delà intériorité et extériorité. Rêve éveillé d'un réel fabuleux, ceux de Dupin et de Montague sont le creuset où se recourent l'intériorité du dehors et l'extériorité du dedans qui ouvrent de nouvelles territorialités aux recherches et aux pratiques contemporaines de la poésie. À la jonction de ce chiasme associé à la « chair » et au corps percevant dans l'expérience esthésique, correspond ultimement la page dans le régime proprement poétique. Véritable corps de la nature, elle révèle le caractère externe d'une intimité qui se construit en s'*exprimant* dans un espace présentatif, figuratif et syntaxique, qui manifeste la prégnance d'un univers é-mouvant. En même temps, elle confronte le lecteur à la dimension interne d'un monde organisé par la forme et le langage au même titre que par l'organisme. Par les paysages sémantiques qui y prolifèrent l'espace du poème se déploie donc comme le lieu d'une rencontre entre le moi et le monde où s'opère une intense communication entre la conscience et la matérialité naturelle.

Deux poèmes de Dupin et de Montague mettent par exemple en valeur le lien qui unit la parole ou le chant sauvages du poète aux forces chthoniennes. Ils le font en convoquant le même imaginaire volcanique. À l'intérieur du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*), celui-ci ravive par ses fumées une parole mythique universelle identifiée au sol. Dans *Cendrier du voyage*, il inscrit le poème comme le reste et le produit d'un embrasement de la parole sauvage au monde : « C'est en toi qu'ira le Chant, le Feu, se défaire et se recomposer, enfant sans âge et sans chemin, orphelin du cratère... » (Cv. 28). À tenir compte du titre du recueil où s'affirme la consommation, l'emploi du futur signifie toutefois moins ici une parole naturelle qui ne serait pas encore venue, que la désignation du poète et du poème comme unique gorge pouvant en canaliser l'afflux réitéré et perpétuellement à venir, au point de naître. « C'est [toujours] en toi qu'ira le Chant » pourrait-on lire, faisant de celui qui en profère l'étrangeté, l'altérité sans cesse *portée en avant* de soi, le dépositaire d'un rapport privilégié avec le monde, fondamental pour la genèse du sens et de la parole. C'est ce rapport que prend en charge la page, où, par-delà l'attente, s'est toujours déjà manifestée à l'« orphelin du cratère » la nature ignée d'un verbe éruptif et

⁵²³ Ce continuum de l'épreuve du dehors par-delà l'« intériorité » et l'« extériorité » du « réel » et de l'« onirisme » explique que les vécus de la veille et du sommeil puissent se prolonger, resurgir et se poursuivre sans tenir compte de frontière entre leurs « univers », que nous plaçons sans distinction sous la catégorie du corps naturel.

irruptif au passage duquel les mots crépitent, grésillent, à demi consumés, comme le signale l'élément stylistique récurrent que sont les trois points. Cette parole rompue, dont l'adiscursivité est liée à l'opacité d'un *logos* engoncé dans la matière ou traversé par elle, trouve chez Montague une résonance frappante, dans un poème qui figure aussi les significations paysagères par une sorte de principe vitaliste inhérent au magma tellurique. Les « Déités » (« Deities ») de mythologies irlandaises et grecques y ont perdu leur nature anthropomorphique au profit d'une réinsertion de leurs attributs dans un monde naturel divinisé. Si « [l]es dieux anciens surgirent de la terre, / de l'air, du feu, de l'eau », tels « Hermes rayonnant glis- / sant sur les traits de lumière », ou, « extensions noires de l'empire sous- / terrains des racines / et des roches de la terre », le « sombre Dis », les temps ont changé des suites de transformations que Montague évoque avec un maximum d'économie : « abandons, sagesses ». Mais même « laissé à lui même » avec sa science, « l'homme [— et le poète en premier lieu —] fait encore face / aux vieilles puissances : // la violence fumant / de quelque cratère, / connaît sa nuit, / mesure sa lumière, / guide son art.⁵²⁴ » (DK. 55-56) La sémiotisation du monde naturel se traduit ici dans les termes d'un mysticisme païen par l'association des forces et des vertus divines naturalisées et d'un verbe contenu en puissance dans le ventre de la Nature, comme l'une de ses créations. Elle s'inscrit par ailleurs dans une poétique de la *mourance*, où les figures mythiques et historiques se sont retirées ou assourdies dans un cosmos (et un langage) où s'actualisait jadis leur présence plénière. Ces vers de « Suite Patriotique » (« Patriotic Suit ») ont exprimé avec beaucoup de force le deuil de leurs manifestations, réduites à l'état de sèmes disséminés dans l'extériorité : « La lyre mythique se réduisit à l'étendue du pays : / Le fracas des richelieus sur les dalles, / le drachme de poteen incolore — / Est-ce le monde pour lequel nous sommes faits ?⁵²⁵ » (RF. 64). Mais l'engouffrement déploré des figures archétypales dans la nature éclaire aussi une incarnation de la conscience, intrinsèquement liée à celle des emblèmes et entités imaginaires de l'héritage culturel, dans la « chair du monde ». Il est l'affirmation de son appartenance au corps naturel telle qu'elle se manifeste en dépassant la division du dedans et du dehors dont le poème exprime la relation exemplaire.

Plus explicitement que le paysage et l'imaginaire onirique puisqu'il est constitué de mots, l'espace de la parole poétique fait ainsi éprouver l'union de la pensée incarnée dans un langage charnel avec la matérialité sensible. Or, cette consubstantialité étayée sur le corps médian est impliquée, on le sait,

⁵²⁴ « the old gods / surged from earth, / air, fire, water : / radiant Hermes glid- / ing the light shafts » ; « black extensions / of earth's under- / ground empery of / roots and rocks » ; « gloomy Dis » ; « abandons, wisdoms » ; « left to himself » ; « man still faces / the old powers : // violence fuming / from some crater, / knows his own dark, / scales his light, / steers his craft. »

⁵²⁵ « The mythic lyre shrunk to country size : / The clatter of brogues on the flagstones, / The colourless dram of poteen — / Is that the world we were made for ? »

dans la possibilité de raconter ses rêves et les environnements vécus (où surgissent d'ailleurs les mots) par l'élaboration de paysages sémantiques, toutes formes d'expressions motivées par l'épreuve d'un univers portant la marque d'un « corps cosmos », et qui récusent elles aussi la thèse classique d'une hétérogénéité de la nature et de la conscience. C'est en raison de cette parenté de structure entre le rêve, la pensée, le poème et une extériorité signifiante qui, elle aussi, *nous parle* et mobilise la parole que ce passage d'*Échancré* paraît se déployer dans une « chair » insituable, alliant « l'ombre » de l'imaginaire, la matérialité du verbe et le paysage naturel : « Écrire [...] que je n'étais rien. Que l'ombre d'un cep, que le délié d'une lettre, que la fleur de givre sur le carreau... [...] que la senteur du genêt sur le tumulus au bord du chemin, — que la même phrase à l'infini, reprise, biffée, répudiée — écrite... » (*Éch.* 135). En ces espaces isomorphes et réconciliés, l'incarnation des signes de l'écriture dans le corps de la nature met en jeu l'identité d'une conscience informée par le dehors. Il n'est plus dès lors question de concevoir la poésie comme l'expression d'une intériorité subjective plaquée sur le monde, hypothèse renforcée par l'avancement de sciences qui continuent, dans leur champ propre, d'objectiver le monde. Pourtant, en dépit du postulat de l'autonomisation du langage et de la mort de l'auteur qu'il sous-tend, c'est ce présupposé que le structuralisme et la linguistique ont parfois reconduit, tout en s'en défiant, au XXe siècle, en affirmant la clôture du texte ou l'arbitraire de signes coupés de la sensibilité référentielle et des rapports charnels. Les conceptions formalistes de la poésie n'ont jamais pu faire en sorte qu'un poème soit créé sans un sujet pour en assembler les signes et leur conférer une dimension intérieure. Aussi la discrimination d'une *intériorité* de l'espace textuel redoublée d'une *métaphysique* du signe hétérogène au dehors a conduit la modernité à identifier plus spontanément le texte et le rêve, que le langage et la nature⁵²⁶. Mais la reconnaissance croissante de l'incarnation de l'un et de l'autre dans une « chair » a récemment fait battre en brèche les tenants du formalisme qui postulaient l'autoréférentialité de la littérature, comme ceux qui, parlant ou écrivant, croyaient se confiner dans des espaces cloisonnés circonscrits par le clivage du symbolique. Pourtant, illustrant la nature perceptive de l'homme, et fondé sur sa capacité de fréquenter par son corps un

⁵²⁶ Ces mots énoncés par Gérard-Georges Lemaire dans le onzième numéro de la revue *TXT*, pourtant intitulé « Le poids de la langue » signifie bien la profondeur de la coupure qui a dû, au moins sur le plan théorique, être résorbée : « *la langue, comme les sens et les représentations sont innées et [...] naturelles pour l'animal. L'abeille bourdonne comme elle butine, l'oiseau chante comme il fait son nid — mais en quelle façon l'homme de la nature parle-t-il ? En aucune façon, de même qu'il ne fait rien, ou presque, de manière tout à fait instinctive [...]; inférieur aux animaux il est donc l'enfant de la nature le plus délaissé. [...] il est voué à une vaste sphère. Et cependant, si délaissé et esseulé, au point que ne lui est pas donné de langue pour exprimer ses manques ! [...] la langue est la condition nécessaire et suffisante de l'humanité, mais elle n'est pas donnée à l'homme de nature. [...] Dada, Joyce, Stein, Pound, puis Gadda, Beckett, Artaud et Burroughs [...] ont inauguré une expérience dans la langue à travers laquelle elle ne peut être envisagée que comme fissurée, trouée, manquée, excédée de toute part par le flux de ses débordements intérieurs.* » « Le poids de la langue », *TXT : Le poids de la langue*, n°11 (1^{er} trimestre 1979), p. 8.

monde par essence figural, l'imaginaire n'avait-il pas, de tout temps, exprimé la continuité de significations immanentes à la densité du dehors esthétique, en des formes appréhendées ou façonnées par le corps ? Le pouvoir général de figuration dont il relève n'a-t-il pas toujours donné à concevoir pour la subjectivité un *Umwelt* (« milieu ») physique et mental, esthétique et sémiotique, réel et onirique et, donc, sans localité précisément définissable, si ce n'est au sein du champ ouvert par la vie même et les affabulations naturelles d'un corps psychosomatique ? C'est le langage des images sensibles, exprimant l'idéalité esthétique et figurale caractéristique du vaste environnement du vécu corporel, qui décloisonne notamment aujourd'hui le poème et en fait l'expression du corps de la nature.

En témoigne chez Montague « Hors les murs » (« Extra mural ») où le poète *répète* par les moyens du langage la dramaturgie géologique observée lors des classes extérieures durant les études au Collège d'Armagh, capitale ecclésiastique d'Irlande : « Les conifères et les feuillus perdaient ou gardaient leurs feuilles l'hiver, les stalactites et les stalagmites s'élevaient ou tombaient des parois des cavernes, les montagnes se pliaient et se tordaient en synclinaux et anticlinaux : la terre était un théâtre vivant. ⁵²⁷ » (TA. 23). Dans un recueil relatant diverses formes de violences imposées par la rigide éducation catholique des années de Guerre, ce joyeux poème attentif au langage sensible de la terre exprime le refus d'une idéologie chrétienne de la désincarnation par sa valorisation d'un savoir tiré de l'immersion paysagère et l'incarnation d'un verbe poétique capable de communiquer le sens des sens. Sans conteste, ce pouvoir implique une participation de la *poiesis* au corps de la nature. Mais, au risque de nous répéter, elle concerne autant les poèmes qui s'appuient sur le régime anamnésique de l'intériorité, comme nous venons de le démontrer, que ceux relevant de l'ordre plus fantasmatique du rêve ou de l'hallucination consciente, dont la référentialité nettement construite ne dissimule pas sa part de simulacre. Quand ils ne se confondent pas tout simplement en une seule écriture, on observe au sein des paysages sémantiques de l'un et de l'autre la même contribution de l'extériorité à l'élaboration du sens. C'est ce qu'illustre ce poème de Dupin, où il s'avère fonction d'une [*e*]mbrasure livrant l'intériorité acousmatique de la chair « dont les nerfs vibrent » à une *phusis* dotée d'une véritable compacité matérielle, et que des verbes relatifs à la composition (« traversent », « soutiennent », « écartent », « prolongent ») désignent comme un ensemble solide d'articulations sémiotiques : « La vague calcaire et la blancheur du vent / traversent la poitrine du dormeur // dont les nerfs inondés vibrent plus bas / soutiennent les jardins en étages / écartent les épines et prolongent / les accords des

⁵²⁷ « Coniferous and deciduous trees clung to or lost their leaves in winter, stalactites and stalagmites fell from or rose from rooves of caves, mountains folded and buckled into synclines and anticlines : the earth was a living theatre. »

instruments nocturnes / vers la compréhension de la lumière » (*Em.* 143) Un second extrait, issu d'*Une apparence de soupirail*, rattache, lui, les figures d'un poème onirique à l'expressivité d'un corps acousmatique marqué par l'ouverture à l'extériorité : « À mes pieds le lit sans eau d'une rivière. Dans mes rides, un harmonica. Je dors, avec le hoquet de l'ivrogne, dans l'infini des fenêtres. » (*As.* 370). Si le poème, comme le fait le rêve pour l'espace mental, modifie de la sorte l'espace scriptural en un paysage sémantique, c'est qu'il est une production du corps et de son ouverture au dehors. Et c'est de la part la plus charnelle de l'esprit, mobilisée par cette écriture du corps naturel, dont rendent compte les tropes alliant l'ondulation des « rides » aux vibrations de l'harmonica, et la scansion du « hoquet » à la réverbération « infini[e] des fenêtres » et de la prosodie qui s'écoule et ondoie, répandant ses échos aux « pieds » du poète. Par la fonction d'ouverture assignée à des phénomènes sonores ici corporalisés, on dirait ces fenêtres démultipliées ouvertes sur l'ouverture même de la conscience incarnée à la « chair du monde ». Or cette modalité, d'aucuns diraient virtuelle, de l'ouverture, à quoi on serait tenté de rapporter le poème, ne communique pas moins une forme de concrétude mondaine. Véritable actualisation de la transitivité de l'espace poétique, les ondulations esthétiques reconduites par leur juxtaposition lexicale et réverbérée par la prosodie rassemblent autour des qualités sensibles des choses le sujet et l'objet de la parole et de la perception.

Le poème de l'incarnation se déploie comme un champ de monde vécu (*Lebenswelt*) attestant un foisonnement de vie et de sens naturels dans la prolifération des paysages sémantiques. Fort de ce constat, il s'agira à présent de dégager les spécificités du corps de la nature chez Dupin et Montague. Ceci ne saurait être envisagé sans soumettre à l'examen les différentes territorialités du poème. S'ils visent et traversent consciemment le monde référentiel en exploitant les ressources de la fonction poétique, les poètes n'investissent pas le monde naturel de la même manière, pas plus qu'ils n'éclairent une épreuve uniforme du vécu corporel. Les singularités de la sortie accomplie par les poèmes sont intimement déterminées par les relations que chaque poète suppose ou expérimente qualitativement entre les modalités de la conscience, du corps, du langage poétique et de l'extériorité naturelle, bref, toute une variation de la sensible écologie charnelle qui sous-tend la vie de la parole. À la lecture des œuvres insolites des poètes, il appert que la diversité naturelle n'a pas plus marqué la physionomie et l'expérience des corps, que celle de la « chair » ou de la parole incarnée dans le cadre des lois qui la régissent. C'est la raison pour laquelle, si on la considère selon son acception éthologique comme le fait de s'approprier le territoire, nous sommes conduits à envisager non pas une, mais des territorialités pour la bête parlante qu'est le poète de l'incarnation. Exemples de cette multiplicité d'immersions, deux extraits de la poésie dupinienne peuvent servir à illustrer les territorialités générales des deux

paroles que nous faisons dialoguer. Sorte de prémisse de la poésie montagusienne des lieux, ce passage de *Coudrier* annonce la médiation caractéristique qui s’y laisse observer entre une anamnèse discursive et l’extériorité à partir d’une reconnaissance de l’étendue, des êtres et des noms recelant les bribes du passé que le poète va délivrer : « pour mémoire caracoler / comme mousse entre les dalles // ne pas se laisser rejoindre par le crachin / de la veille, c’est un renard je l’ai vu /// filer par les vignes et la mémoire / des lieux-dits /// qui ne parlent pas /// offrande perdue / cailloux / minuscules » (*Cou.* 54). En énonçant la mémoire assourdie du territoire, notamment à l’aide de l’archéologie toponymique, dans une parole narrative, le poème de Montague fait preuve d’un échange fluide entre l’unité spatiotemporelle du paysage (un champ de monde propice à la *revenance*) et la cohésion syntaxique et sémantique d’un langage préconisant la dénotation et une référentialité localisable. Même fantastique, le récit anamnésique communique chez lui un dehors constitué par des paysages sémantiques relativement intègres ; et le monde recèle une mémoire dont la liaison, l’unité et le cadre référentiel sont proportionnellement préservés. Or le corps de la nature se traduit chez Dupin de manière beaucoup plus bouleversante. À la fracture et l’éclatement (l’éboulement) du monde que Montague embrasse par un survol distinctif du regard et de la parole, correspond la dislocation des formes et de la discursivité, jusqu’à la pulvérisation de la subjectivité⁵²⁸ à l’orée d’une parole étrangère communicant l’osmose brisante avec la matérialité du monde : « Une forêt nous précède / et nous tient lieu de corps // et modifie les figures et dresse / la grille / d’un supplice spacieux // où l’on se regarde mourir / avec des forces inépuisables // mourir revenir / à la pensée de son reflux compact // comme s’écrit l’effraction » (*Em.* 190). Reposant sur l’épreuve excédante d’un non-savoir recoupant l’hétérogénéité du dehors, — ce que l’inconnu de la mort impliquée par « la pensée du reflux » de la nature révèle —, la parole du corps naturel éclaire une division des consciences discursive et incarnée et celle du poème et de l’extériorité. Ces tensions se résolvent par la sortie altérante du sujet, la cassure de sa parole et de la matérialité, liées à l’incorporation physique et verbale d’une énergie mondaine (de « forces inépuisables ») sous le mode bien désigné de l’« ef-fraction ». Mais cette dernière s’accomplit aussi paradoxalement dans l’écart qui maintient la tension, la fraction discursive du sujet et de la nature. C’est ce qu’indique la possibilité d’une interprétation contraire et contradictoire, si fréquente chez Dupin, qui rapporte le « reflux compact » au sujet dont le tassement coïncide alors avec la mort et le « supplice spacieux » de sa sortie. Bien sûr, cette contradiction interprétative et l’aporie de la seconde lecture étayent le non-savoir lié à l’expérience du dehors sur l’ambiguïté de la discursivité. Elles dévoilent de la sorte ce que cette expérience doit, à l’opposé de la médiation montagusienne, à

⁵²⁸ C’est très précisément le souhait formulé dans « L’initiale » : « Poussière fine et sèche dans le vent, / Je t’appelle, je t’appartiens. / Poussière, trait pour trait, / Que ton visage soit le mien, / Incrustable dans le vent. » (*Gra.* 63).

l'intensification d'une « synthèse disjonctive de résonance » entre le sujet et le monde, la parole et la nature. Ainsi donc, dans la droite ligne de l'étude acroamatique qui, au précédent chapitre, a permis de confronter des poétiques de l'harmonie et de la dissonance, nous analyserons les poèmes en mettant tour à tour en valeur les spécificités thématiques et sémiotiques d'un corps disruptif et d'un corps mnésique de la nature. Ce faisant, nous serons amenés à dégager deux schèmes ontologiques structurant l'ouverture du poème au monde. De deux manières différentes, ils permettront d'envisager l'expérience du corps poétique de la nature par-delà enracinement et déracinement.

3.2 Territorialités dupiniennes

On doit parler, à propos de Jacques Dupin, de territorialités multiples. Résistante à la tyrannie du sens, mouvante, protéique, et se soustrayant à toute fixation dans le carcan d'une théorie immuable, sa poétique du corps soumet les états et les régimes de la conscience et du langage à divers déplacements et renversements de valeurs qui réitèrent et gardent vivante la question complexe de la transitivité du poème. Comme si tout était chaque fois à recommencer. Comme si la voix poétique, dans son effort renouvelé de rejoindre la nature par son essor ou de la faire résonner par son « nomadisme » était, comme elle, toujours au premier jour, s'offrant par le biais d'une indéniable diversité formelle. Ces déplacements et renversements, on y pense bien, ne laissent pas indemne le statut du poème quant à son pouvoir à communiquer la nature ou à satisfaire l'impératif de descendre dans « un corps comme il faut se perdre » (*Éca.* 69). Nous préconiserons donc ici une trajectoire interprétative qui nous permettra de prendre en compte les principaux enjeux de la rhétorique dupinienne relativement aux topologies du poème ; et nous l'entamerons dès l'abord par la prise en compte de la part importante qu'elle fait à l'épreuve de la division, comme le laissait présager la poétique de la discordance révélée par l'étude de l'ouverture acroamatique à la nature. Il s'agira au fil de l'examen de démontrer par étapes en quoi cette division n'est pas le fait d'un rapport ou d'une perspective dualistes, mais l'expression d'un corps naturel qui se conçoit et s'offre au travers des tensions de l'écart et de la disjonction.

3.2.1 Le dehors excédant et la fusion brisante

Comme bien d'autres avant lui, Dupin a cherché à déterminer les objets d'élection du poème tout en s'interrogeant sur son pouvoir à en traduire quelque chose. Sensible au fil de la recherche

dupinienne, cette question est gage de sa rigueur et de son exigence. Reprenant le problème crucial posé par « Comment dire ? », premier texte paru dans la revue *Empédocle*⁵²⁹, le poète se demande une quarantaine d'années plus tard : « Qu'écrire de l'alouette, du liseron, du chêne vert », et, par une intensification du questionnement : « comment, à quel degré de passion, au risque d'embuer la vitre, et l'instant de la découverte... » (*Éch.* 136). Tout en affirmant la transitivité de la parole incarnée, la gradation émotive indique, avec la possibilité d'altérer l'objet visé en l'*affected*, diverses modalités de l'écriture du corps. On note cependant que la question n'est pas posée en termes matérialistes, l'émotion étant présentée comme une composante essentielle de l'écriture de l'objet qu'il s'agit de doser au bon « degré », pour éviter de perdre la chose « découverte » dans le monde. Toutefois, un renversement va mettre en doute la possibilité de cette transparence en faisant la part d'une obscurité fondamentale des étants : « faut-il que les mots soient plus clairs que les choses, et la feuille blanche plus criminelle que la nuit qui les dérobe, qui les relance... ». La voie de l'éclaircie poétique recherchée bifurque conséquemment en deux options divergentes : l'une consiste à traverser l'écart d'une langue « claire », rationnelle, à la translucidité ambiguë, l'autre, à faire la part de l'opacité qui « risque d'embuer la vitre », le brouillage et la perte auxquels le poète s'expose par son lyrisme étant un moyen sûr d'accéder au cœur du perdu de l'objet. À cet égard, la strophe finale est explicite : ralliant ces modalités « disjonctives », elle met en valeur l'union pathique du sujet et des choses par-delà *phusis* et *poiesis* à travers l'affirmation d'une poétique du clair-obscur : « objet du désir de l'autre, il suffit que tu dances [...] dans l'œil que tu ravis, pour qu'il cesse à jamais de voir, en donnant à lire ma disparition... » Foncièrement lyrique, puisqu'il « danse » et est « objet du désir », l'objet est toujours déjà perdu, « dérob[é] » dans le rapt aveuglant du sujet qui signe leur communion. À cette cécité du corps émotif qui le livre en le perdant correspond donc l'opacification lyrique du discours qui le communique, « à l'instant de sa découverte » où « la nuit » la « dérobe », par l'écart d'une fureur poétique et d'une résonance émotionnelle qui en sont la voie royale d'accès et d'excès, selon les deux interprétations qu'on peut faire de ce terme. Excessif, le lyrisme poétique l'est au double sens où il reconduit l'épreuve extasiante de la chose, mais du lieu de son extériorité foncière, par l'ek-stase que permet sa scène émotive et charnelle. Dans cette mesure, la « synthèse disjonctive de résonance » entre le dehors et le poème donne à penser l'écriture de la nature comme l'épreuve d'une sortie excédante. En ce qu'elle perd le sujet (disparu) et l'objet (dérobé) par-delà la clarté de la conscience discursive et perceptive, la mystique émotive de Dupin inscrit la fusion pathique avec le monde sous le signe d'une dépersonnalisation brisante et d'une tension maximale entre l'obscurité des choses et la parole poétique. Si celle-ci manque et atteint le perdu du monde comme perte par sa discursivité, elle exprime

⁵²⁹ « Comment dire ? », *Empédocle*, n° 2 (mai 1949), p. 93-95.

l'épreuve affective et excédante de la nature par le biais d'acousmates qui font résonner ce qui « scintille et se tait », se « dissip[e] » au cœur de sa musique : « Cela qui dans la parole scintille et se tait, / [...] // [...] la présence / Et la distance de cela qui nous rive // À sa quelconque effigie frauduleuse // Et s'exaspère dans les fleurs / [...] // À peine une leçon de choses obscures / Un viatique de poussière / Et sa dissipation... » (*Em.* 108). La sortie « exaspér[ante] », brisante qui unit le sujet et l'objet dans le Sensible en soi de la « matière-émotion » du monde est ici fonction de l'opacité sémantique, sémiotique et affective d'un phénomène auditif subliminal qui excède la discoursivité et ajoure le poème, ouvert sur une extériorité limite, presque pure. En faisant résonner le *cogito* corporel caractérisé par l'ouverture du sens et le non-savoir, le corps poétique de la nature est « à peine une leçon de choses obscures ». Loin d'être comblé par le leurre du symbole et des « effigies », l'irréductible écart de ce qui « s'exaspère dans les fleurs » voue le dehors à une quasi-exclusion du poème. Celui-ci se présente comme un « viatique de poussière » qui semble en « dissip[er] » le mirage et en condamner le parcours, si ce n'est qu'il peut signifier aussi la dissémination de son épreuve dans la profondeur acousmatique du verbe. Quoi qu'il en soit, la « présence » du dehors est affirmée par cette mise à l'écart qui le reconduit comme polarité, horizon, en « la distance même de cela qui nous rive » à la discoursivité où il s'assourdit et retentit. Le titre, « La répétition », peut donc signifier la « synthèse disjonctive » entre le même et la différence impliquée dans la réverbération poétique de l'extériorité, et aussi ce que cette tension entre les deux langages du corps a de structurant dans l'œuvre. Dépassant leur dualité, par-delà discoursivité et a-discoursivité, cette tension s'actualise à travers l'articulation d'une séparation irréductible du poème et d'une reconduction de la fusion altérante éprouvée par son truchement. Follement, par la torsion logique inhérente à cette tension (et la montée des distorsions acousmatiques du verbe), nous avons dit que l'écriture du corps de la nature ouvre l'entièreté du régime poétique au non-savoir. Mais c'est là l'aspect le plus subversif d'une brèche qui, autrement, se matérialise de manière plus sensible en une avancée périlleuse et autodestructrice aux limites du langage et de la subjectivité, par une atteinte portée aux conventions syntaxiques, à la discoursivité et au symbolique. Une tentative, réitérée avec obstination, de saper le régime de la représentation, pour rendre le poème présent au perdu excédant et extasiant de l'expérience du dehors.

La nature étant hétérogène à la conscience claire, il s'agira de porter atteinte à cette dernière en régressant sur la pente d'un « dérèglement des sens » apte à creuser l'accès, à restaurer le rapport, en ouvrant la matérialité sensible et disruptive du corps et du langage : « la folie dégage / le corps [...] / [...] /// et raccorde le refus / [...] au jet de la ligne ouverte // à la simplicité qui casse le corps / et la lettre // d'une absence augurale de sens // par cruauté de l'accord » (*Con.* 18). Il s'agit d'instaurer cet

accord authentique au monde qui se pense en terme de « synthèse disjonctive », puisque c'est le lien d'un désaccord premier, « augural », qui fait dissoner, détonner le poème et le sens, au plus près des fractures d'un corps voué à l'effraction d'une élémentarité brute. Le monde sensible est, chez Dupin, entropique. Il s'expérimente par une double entame, un mouvement duel d'agression, un effritement réciproque, une com-motion. Aussi, à l'orée de la *désécriture* charnelle brisée et brisante, dont la richesse sémiotique est soustraite aux conventions sémantiques, Dupin expérimente la ruine bouleversante de l'ipséité et de la discursivité mise en valeur par Georges Bataille jusqu'aux tréfonds de son *Expérience intérieure* : « [L]a poésie [...] est [...] le sacrifice où les mots sont victimes » et mène ainsi « du connu à l'inconnu. » Le corps poétique de la nature est, chez Dupin, épreuve d'un continent noir, doté d'un sens physique et affectif mouvant, connoté, fragmentaire et *musiqué*, inhérent à la compacité d'une matière éruptive disloquante, éclatée. Étranger au principe d'identité sous-jacent aux conventions dénotatives arbitraires qui prévalent dans l'univers linguistique, il s'offre dans le poème à l'orée du « non-savoir [qui] communique l'extase », soit, de « l'objet [qui] [...] est d'abord la projection d'une perte de soi dramatique.⁵³⁰ » Au-dehors comme dans l'espace intérieur, le délire du ravissement repose sur une fusion du sujet et de l'objet. Celle-ci en passe par l'évanouissement de l'ipséité et de la chose, devenue insaisissable, dans tous les sens du terme, car elle ne peut être objectivée par un regard en surplomb. C'est ce que Bataille nomme la « communication » : « Il n'y a plus sujet=objet, mais « brèche béante » entre l'un et l'autre et, dans la brèche, le sujet, l'objet sont dissous, il y a passage, communication, mais non de l'un à l'autre : *l'un* et *l'autre* ont perdu leur existence distincte.⁵³¹ » C'est cette fusion brisante, en jeu dans l'indivision pathique du sujet et du monde — mais comme accusée par une sensibilité suraiguë, ne faisant plus la part de la médiation —, qui constitue le sens insensé du corps de la nature. Illustrant une différence ontologique en ce qu'il s'articule en orchestrant une dilacération indicible du corps et du langage, il se communique à l'œuvre dans la perspective d'une ruine de la raison que font vaciller les modalités d'un corps lyrique et sémiotique au monde : l'onirisme, l'érotisme, le rire et les délires du supplicé dehors, toute l'affectivité d'une subjectivité vouée aux vents écartelants du monde : « couvrir l'odeur des gisants / avant de rire poussière /// d'une image de raison /// qui refuse le vent, le vert / le vent qui souffre et transgresse /// l'éclatement de la verrière // et ma décapitation » (*NLJ*. 46). Lié à la transgression jouissive de la Loi et des règnes naturels, le délire du retour brisant à la matérialité chaotique est aussi indissociable de l'exaltation poétique. En témoigne l'exacerbation de la musicalité du langage qui évoque le babil de l'infans et tout un lyrisme pulsationnel exprimé par l'allitération des [v] ainsi que

⁵³⁰ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, coll. « tel », Gallimard, Paris, 1954 [1943], p. 156-157, 73, 137.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 74.

l'assonance et la consonance des [ã] et des [r] dans « le vent, le vert / le vent [...] /// l'éclatement de la verrière » qui souligne la sortie. Le retour révèle également sa dimension pulvérisante à travers la fureur et l'égarement imaginaire d'une subjectivité affirmant son extériorité et sa destruction radicales par une identification jubilatoire à la poussière. Son expression opère ainsi un glissement antinomique qui, à travers l'excès d'une impossible écriture de la mort « communicatrice », soustrait l'écriture dupinienne à la binarité au profit d'une logique du tiers inclus. Par la force de l'aporie qui touche le statut de l'écrivain s'entrevoit et s'accomplit par conséquent l'impossible passage décrit par l'énoncé. C'est ce qu'illustre cet autre extrait, où « [l]'écriture affective, désaffectée et externe de la fusion précédant « l'empreinte » du poème est jetée, depuis le « blanc » du dehors néantisant, à l'intérieur de la « trappe » textuelle par le sursaut d'une « monture désarçonnée ». Ce qui est ainsi délivré et peut se produire dès lors dans l'espace poétique est l'élan d'une autre frénésie, celle d'un « crime » paradoxal, qui réinstaurerait une destruction à venir et toujours déjà accomplie :

L'écriture toujours précède la trappe, l'empreinte, l'écart, la salive des morts...
la monture désarçonnée ne jette hors du blanc
que la donne du crime dont le ruissellement rétablit le bord et le fil... ainsi nous sommes morts, et
nous écrivons... c'est le désert... c'est l'attente, c'est l'orage et sa griffe d'oiseau de nuit, le
simulacre du soleil incarcéré sous le masque d'un nom, de phrase en phrase usurpé... » (*Éch.* 193)

Comme modalité de la folie, le crime antithétique situe le poème entre « le désert », exprimant la néantisation du sujet et du sens dans la « communication », et son « attente », condamnée à être insatisfaite⁵³², mais qui est, en cela, l'expérience peut-être la plus radicale de la ruine et de l'impouvoir que parfait le désert. La sécheresse en rend pour ainsi dire la plénitude. C'est ce qu'indique l'intensification du seuil limite du rapt. L'instant de l'« usurp[ation] » continue, asymptotique, du « masque » des mots par le « soleil », dont le « simulacre » instille quelque chose du « désert », de la « mort » et du « crime » accompli à travers leur absence et leur irréductible *différance*. Le mot, le symbole ne se substituent ainsi à la chose chez Dupin qu'en disséminant implicitement dans le langage poétique et ses « blanc[s] » une part de sa signification physique indéterminée et enlevante. C'est ce que suggère l'énonciation excessive préalable, prépoétique, du perdu de la désaffection qui forme le « contenu » de l'énoncé du poème. Mais, aussi bien, comme le donne à penser la continuité de « l'écriture », la « communication » mortifère du vide contamine aussi l'énonciation discursive par la

⁵³² On se rappellera le constat de Bataille : « L'image poétique, si elle mène du connu à l'inconnu, s'attache cependant au connu qui lui donne corps, et bien qu'elle le déchire et déchire la vie dans ce déchirement, se maintient à lui. D'où il s'ensuit que la poésie est presque entière poésie déchue, jouissances d'images il est vrai retirées du domaine servile [...] mais refusées à la ruine intérieure qu'est l'accès à l'inconnu. Même les images profondément ruinées sont domaine de possession. » *Ibid.*, p. 170.

torsion logique dont elle est l'objet. Nous le voyons mieux maintenant, l'affirmation de la mort et de la « donne du crime accompli » par le sujet poétique soumis à l'efficace de la Loi entame le principe rationnel dont se soutiennent l'ipsité et le *logos* et les élimine, les subvertit, ouvrant la voix du poème à une instance étrangère. Dans cette mesure, l'écriture dupinienne est fondamentalement préécriture « communicante », œuvre de ravi : « toujours [elle] précède la trappe », ou plutôt l'excède en s'excédant, et en reconduisant ainsi une écriture du corps naturel fondatrice. Elle instaure une hétérogénéité transitive du poème, circonscrit par un « bord » et traversé par le « fil » : une dissonance verbale au monde qui sape, ébranle l'échafaudage discursif où l'*ipse* reconduisait son tassement.

Assurément, l'agressivité dont le crime est l'incarnation s'allie au rire, au délire, aux souffrances et à l'angoisse, toutes formes récurrentes d'une expressivité émotive immanente aux comportements corporels⁵³³, pour faire « communiquer » dans le poème l'expérience des mots et des choses. C'est par l'expression de telles émotions déterminant le sens du sensible que la communion pathique avec le dehors vient corrompre la discursivité et le savoir par lequel le sujet cherche à se rendre maître de l'objet⁵³⁴. Ainsi par l'expressivité du corps é-mu, « le volubilis de la mort [...] s'accouple à l'écriture, [...] s'enroule autour... » (*Éch.* 132). Celle du rêve, dont la signifiante repose aussi sur des sensations corporelles transitives, d'affects et de désirs spatialisés dans le paysage intérieur, favorise non moins le passage de la « communication » ruinante dans le régime discursif du poème. Fort de son substrat onirique et du soutènement du corps désirant lié à ses objets, la parole poétique reconduit dans le champ de la conscience claire, plus que le simulacre du soleil, sa densité charnelle « affleurant » dans le filigrane d'une langue dont il change la nature : « Ma peur s'inscrit sur la roche qui affleure... // // // // // Cette lame de sommeil profond qui se glisse dans chaque phrase éveillée. Épaisseur d'humus sur la face du soleil » (*As.* 395). Tempérant la tension, la folie du sommeil dulcifie le déchirement de l'épreuve du dehors et des pulsations naturelles dont procède l'assomption du *logos* sauvage. Ce déchirement, « La femme armée » et tellurique de *Cendrier du voyage* l'incarne exemplairement par son corps acousmatique où « trembl[e] un chaos primitif », sémiotique et indicible :

⁵³³ Michel Collot explique bien cette forme immanente d'expressivité, « dénuée d'intention de sens préalable », dans son commentaire du chapitre de la *Phénoménologie de la perception* intitulé « Le corps comme expression et la parole » : « le geste n'est pas l'expression seconde de l'émotion, il en est constitutif [...]. L'émotion s'incarne dans une conduite corporelle qui lui donne forme et sens : « Le sourire, le visage détendu, l'allégresse des gestes contiennent réellement le rythme d'action, le mode d'être au monde qui sont la joie même. » » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 227 ; cité dans *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 45.

⁵³⁴ « *ipse*, par le savoir, je voudrais être tout, donc communiquer, me perdre, cependant demeurer *ipse*. [...] Le sujet veut s'emparer de l'objet pour le posséder ». Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 67.

son étreinte révèle à qui s'abandonne le message à bouche fermé d'un monde en veilleuse. Le cristal artériel qui vibre en écartant les chairs que violent doucement des effluves de fleurs géantes, m'apporte l'écho étouffé des remuements, des girations, des heurts, qui ébranlent les fondations sans déraciner les secrets des dessous de la vie. [...] La femme au corps sonore a trop de bouches pour parler. Qu'elle se hausse, émergeant du tumulte intérieur, c'est la rupture. (Cv. 17)

Il en va dans ce passage d'un sens obscur et souterrain, immanent à l'énergie chthonienne mystérieuse « des dessous de la vie ». Sa résonance minérale à travers le « cristal » du corps « écart[e] les chairs » et le tissu discursif, car elle véhicule un flux acousmatique surdéterminé (« La femme au corps sonore a trop de bouches pour parler ») qui excède la détermination du discours et transmet « le message à bouche fermé d'un monde en veilleuse ». Or tout est comme si, au plus près du *cogito* corporel, le sommeil exhumait cette sémiotique ténébreuse de la nature pour en libérer le « feu » dans la clarté de « l'air », la « scansion » d'un souffle poreux au versant du monde et offrant son rythme à l'architectonique des « jambages » de son écriture : « le pont passé la fraîcheur / d'une débandade de chèvres / jambages clairs feu couvant / humus des songes scansion de l'air / entre le nuage et les pins » (Ct. 38). Il annihile plus aisément la division entre l'espace de la page et celui du monde, où transitent indifféremment les étants et les mots : « oubli obligé d'un vocable dissipé dans l'air / [...] / il s'allonge il dort de sa belle mort / et la lune au-dessus de la phrase noire / se détache de la feuille comme l'impossible / de son écart » (Retd. 101). Le sommeil relaye ainsi la mort comme une modalité de la « communication ». C'est pour celui qui sombre dans la petite et plus « belle mort » du sommeil, liée de près au ravissement du corps érotique et de son écriture qui le fondent à ses objets, que le monde génère une parole sauvage, figurale, au seuil de la fusion où tout se perd avec la possibilité d'en témoigner. Érotique, onirique, irrationnelle et fabuleuse, l'enfance, ici sommeillante, plus loin associée au plaisir du jeu, accède également, malgré la violence du passage, avec plus d'aisance à la scène du chiasme et son point de transfert aveugle : « un enfant dans son sommeil / foule nu-pieds les brindilles / tord la branche de ma gorge / la lumière disparaît / une autre langue se casse / ivre sortant du grès » (Retd. 119). Elle capte, comme née du rapt inaugural d'un rêve, une parole consubstantielle à la nature. Mais bien qu'elle assiste à son essor, elle ne résout pas l'équivoque de sa présence (« la branche de ma gorge ») et de son éternelle advenue (« une autre langue se casse ») signifiées par le titre ambigu du recueil d'où ces extraits sont issus : *Rien encore, tout déjà*. Les médiations de l'enfance et du sommeil auxquelles le poème s'identifie reconduisent ainsi, intactes, et avec d'autant plus de force qu'elles avaient semblé la dépasser, la tension de l'écart inhérente à la « synthèse disjonctive » du monde et du poème. C'est ce que, avant d'avancer que la poésie et l'impression intellectualisée restaient attachées au connu, Bataille laissait présager dans sa présentation de la discursivité :

C'est par une « intime cessation de toute opération intellectuelle » que l'esprit est mis à nu. Sinon le *discours* le maintient dans son petit tassement. [...] La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon, autant qu'un moyen, un obstacle; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent.⁵³⁵

Témoin sensible de l'impossible transmission de la « communication », c'est autour de cet écueil, dans l'approfondissement et l'affouillement vertigineux de son seuil, que va se structurer la poétique dupinienne. En éclairant le défi fécond et insurmontable que le point aveugle où tout se perd lance à l'œuvre, la parole se construit, fait image, accumule les figures de la circulation ontologique. Elle s'« approvisionn[e] » par l'attraction « dér[églante] » qu'elle subit de la part de l'autre de son propre bord, qui ouvre le champ fascinant et dénudant de la « rupture de tout possible⁵³⁶ », où elle s'abîmerait dans une « musique » sauvage, impersonnelle, qu'elle ne peut qu'« ébruit[er] », faute de se diluer dans son absence excédante de souffle et d'air :

la division qui nous porte, et nous dérègle,
nous approvisionne, à n'atteindre jamais le point

de rencontre avec qui l'absout,
et nous couvre de terre, de feuilles, de musique...

il monte sur un cadavre
ébruité, le fruit d'un arbre qu'on mutile,

par la neutralité d'un centre et de bords
qui nous déchiquettent sans être jamais, (*Con.* 30)

« Sans un souffle, ni personne, / pour les tenir, les élucider » (*Con.* 31), précise Dupin. Aporie constructive, l'écriture du corps de la nature génère des images par lesquelles la conscience poétique tente d'apprivoiser le point de sa disparition, mais elle est entrevue comme un Tout autre identifié à une part de soi anéantie dehors, vouée à l'immanence. Significativement, elle s'apparente, à l'égard de la conscience claire, à l'irréductible retrait de l'horizon, ce fond d'indétermination sur lequel surgissent les données perçues, écrites. Pour cela, elle peut être traduite en termes phénoménologiques comme la

⁵³⁵ *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 25.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 74.

réverbération d'un « corps cosmos » en filigrane dans la « chair du monde ». Or, dissociée de l'esprit, « [d]ouble abject de la conscience incarnée », sa communion se caractérise par un trouble de la médiation et de la prégnance « du sens des sens », ce que symptomatise, outre le privilège dont semble encore jouir l'indétermination de l'horizon, la valorisation de l'irrationalité (affective, érotique, onirique, infantile, délirante). Ainsi, par une aggravation de la perte ontologique impliquée dans l'indivision charnelle, l'extériorité qui était le mesurant d'un être affectif harmonieusement miroité dans le monde devient l'espace démesuré, insaisissable et sans saillance de la « communication ». Lieu du rapt, c'est un néant d'impressions qui ne recèle aucune *idée* sensible communicable. En regard de la tentative d'exprimer cet espace imprenable, indicible abîme d'une parfaite circulation ontologique, les percepts poétiques ne peuvent être que « forcé[s] » et, par le survol, si ténu soit-il, que leur conscience suppose, rendre sensible, même ajouré, un cloisonnement du poème et du *cogito* perceptif :

Écume de séraphin. [...] Double abject de la conscience incarnée. [...] ce double inaudible entre toi et moi. Ceux qui l'écrivent meurent en l'écrivant [...]. Meurent en traversant son corps vénénéux. [...] Face à rien, sans masque et sans nudité, nous forçons la fugacité d'un parfum comme s'il était la révélation d'un cachot, le secret derrière les grilles d'une cage indestructible. (*Éca*. 39)

Au-delà immanent, le dehors devient aussi inaccessible que le vieux ciel métaphysique. Le reflet de l'être au monde n'est plus, en l'espèce du « double », le médian d'une ouverture : il est passé entièrement du côté d'une nature dépossédante et dissolvante, sur laquelle le sujet n'a pas de prise. Si son « écume » désigne sa dispersion dans le sensible et son prolongement dans le monde, le dédoublement du « séraphin » signale pour sa part la division inéluctable qu'affronte la subjectivité poétique. Et, de fait, elle se heurte à une séparation ontologique franchie par la mort, sa chute ruinante, pour entrer dehors. Mais l'ontologie de la dissonance figurée par la dualité de ce double inscrit de nouveau une « insuffisance à soi » du poème susceptible d'exprimer et de faire retentir le mystère du « secret » et de l'« inaudib[ilité] » du dehors par ses moyens propres, notamment acousmatiques. Au plus près de la « communication » discordante, il y a donc bel et bien une « écriture » de la mort identifiée à la destruction du poème que Dupin ne cesse de paradoxalement figurer, comme c'est le cas, dans le passage suivant, où s'observe la dissémination dans le livre du « venin » de la fusion physique. On notera au même moment que la désécriture communicante induite par l'expression vénéneuse est introduite par le biais d'un percept olfactif qui, cette fois, favorise l'accès à l'expérience brisante :

Des colonnes d'odeurs / Me hissent jusqu'à toi, / Langue rocheuse révélée / [...] // Fronde rivale, liens errants / Une vie antérieure / [...] / Se presse et grandit contre moi // Et, goutte à goutte, injecte

son venin / Aux feuillets d'un livre qui s'assombrit / Pour être mieux lu par la flamme. // De ce
ramas de mots détruits / Entre les ais de la mort imprenable / naîtra la plante vulnérable // Et le vent
noueux au-delà. (*Em.* 109)

Cette équivoque qui frappe le percept poétique recoupe les valeurs antinomiques données alternativement et/ou simultanément au corps mutable du poème, tantôt hétérogène, tantôt ouvert à la ruine — et ouvert à la ruine par son hétérogénéité même⁵³⁷. Si elle peut être illustrée et comprise à partir du modèle de la conscience incarnée qui, par sa double nature, entretient un rapport de survol et d'osmose avec la matérialité, elle participe chez Dupin de cet imaginaire discordant de la tension et de la destruction, du cloisonnement et du non-savoir qui tend à récuser l'objectivation phénoménologique. Aussi pour être plus fidèle à la poétique dupinienne, il convient de penser cette équivoque autour de l'ambiguïté générale du statut de l'image qui peut y être observée.

L'image, chez Dupin, tombe d'abord sous le couperet de la condamnation bataillienne du signe linguistique. Elle est objet du refus, voire d'une « haine de la poésie » (*D.* 225) qui vise son incapacité à traduire la circulation ontologique de l'expérience. Simulacre, elle ne fait que produire l'illusion de la perte que rejouent, avec ce que le jeu entraîne de maîtrise, la fantasmagorie destructrice et les tropes oniriques des formes poétiques. D'où la mise à l'écart initiale de tout ce qui en relève dans le poème suivant d'*Échanuré*. Or, au même moment, ce poème convoque une imagerie luxuriante, déployée significativement autour d'une sonorité première, pour opérer la ruine des mots et du sens, et ainsi engager, même à son corps défendant, le sujet dans l'extrême de l'impossible abîme :

il n'y avait plus de figures, de musique, d'écriture imaginable — mais la seule et féroce nécessité de jouer sa vie, de lancer les dés dans l'abîme, d'où ne remonterait qu'un bourdonnement sans origine, qu'un fredon ivre d'allégresse aveugle, d'ouverture désespéré...

...comme s'il était compris dans son éclatement, son fantasmagorie éparpillement à la surface de la vie, — le corps répugne au récit anticipé de sa mort volontaire, la mienne ou la leur — étant, lui, toujours frotté à la boue du sacré, aux ronces de la folie...

immergé dans le temps broyé où toute question se dilue dans l'encre, dans le sang du texte...

le remugle incestueux, la sonnerie, suraiguë... (*Éch.* 211)

⁵³⁷ Dans le dernier extrait cité d'*Écart*, le « parfum » fugace et forcé est, tout à la fois dissocié et, dans sa dissociation, lié au néant qu'il touche par contiguïté : « face à rien [...] nous forçons la fugacité d'un parfum ».

L'acroamatique du signe poétique résout ici une dichotomie entre le langage esthétique, soumis au discursif, mais altérant l'intégrité du sens des mots par l'image, et les échanges ruinant qui caractérisent le corps de la nature. Érigées sur l'écoute d'un « bourdonnement » diffus, sorte de magma sonore sur lequel s'opèrent l'articulation et les découpages sémantiques de la parole, les images de la « communication » se coagulent et se multiplient jusqu'à l'émission d'une « sonnerie, suraiguë ». Ces deux phénomènes auditifs participent, dans le régime de l'écoute, d'une dialectique du flux et du point que Bataille met de l'avant pour opposer, d'une part, « [l]e flux vapoureux des mouvements intérieurs » et des impressions où se perdent le sujet et l'objet, et, d'autre part, le « point » qui correspond au surgissement de l'objet. C'est à partir de lui que s'accomplit « la projection de soi-même arbitraire » préliminaire à la sortie : « à partir du « point » projeté l'existence défaille dans un cri ⁵³⁸ », dit-il, signe de l'angoisse de *l'ipse* à l'orée d'une fusion dont l'imminence est signifiée par l'image d'une « ouverture désespérée » ⁵³⁹. Or cette notion bataillienne du « point » saisie comme un levier de la sortie, l'acroamatique de la « sonnerie » la commue en un point de fuite dans la mesure où cette dernière s'entend comme une série de bruits basculant vers l'ultrason, soit, un silence habité par un je-ne-sais-quoi d'imperceptible et d'indicible qui ravit la conscience ratiocinante. Ainsi, dans le sillage vertigineux du « cri » de sa « sonnerie » « suraiguë », le poème rassemble les ressources de sa matérialité pour ébrécher la discursivité et ouvrir au seuil de la « communication » : la ruine des mots et des domaines réels et sémantiques, « objectifs » et « subjectifs », engagée par ses images brisantes (« l'encre, le sang du texte », les « ronces de la folie ») livre le sujet « ivre d'allégresse aveugle », à l'extase d'un « éparpillement à la surface de la vie ». Dans ce procès, l'ambivalence de l'image se laisse ainsi élucider par l'équivoque de la rupture qu'elle entraîne et qui, tout à la fois, signifie la séparation du poème et du monde et la dégradation du discursif dont procède l'embrasure « communicatrice » : « le soleil s'obstine à demeurer la métaphore enjouée du soleil, le spectre éblouissant de sa substitution. Il s'avance au-devant du texte comme sa pierre d'achoppement, de rupture, et la brèche où se rafraîchit le rayon d'une tête absente. » (D. 232).

Pour soutenir cette perspective à point de fuite de l'écriture acroamatique, qui réconcilie le poème et la médiation phénoménologique par sa structure d'horizon acousmatique, Dupin fait aussi grand emploi de mots qui portent atteinte à leur densité ou à leur réalité, afin de miner l'adhérence du langage au connu ou d'excéder la discursivité. Il use à cette même fin de vocables qui mettent en péril

⁵³⁸ *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 138.

⁵³⁹ Éclairée par le désespoir, la résistance de *l'ipse* à la fusion est signifiée encore par « le remugle [...] incestueux » (*Ih.* 63), lequel implique une division permettant l'ouverture transgressive. L'inceste est, comme il a été montré chez Dupin, un crime qui trouve sa teneur tragique dans son rapport à une Loi atterrante.

l'objectivité ontique et maîtrisable des choses. Ce sont ces mots et ces objets que Bataille dit « glissant[s] », et qui opèrent peut-être plus efficacement que l'image brisante l'ouverture du langage poétique au corps de la nature. L'auteur de *L'expérience intérieure* en parle en ces termes :

Je ne donnerai qu'un exemple de mot glissant. Je dis mot : ce peut être aussi bien la phrase où l'on insère le mot, mais je me borne au mot silence. Du mot il est déjà [...] l'abolition du bruit qu'est le mot ; entre tous les mots c'est le plus pervers, ou le plus poétique : il est lui-même gage de sa mort. [...]

Le silence est un mot qui n'est pas un mot et le souffle un objet qui n'est pas un objet...⁵⁴⁰

Dans le premier groupe, on recense par exemple le vide, le gouffre, le silence souvent rencontrés ; dans le second, les modalités du souffle, mais aussi le volatil, et toutes les occurrences de l'odeur qui, ultimement, a donc pouvoir de « force[r] » le décroissement de l'expérience au sein de la parole :

habitations claires sur pilotis, sur vide // et l'empreinte d'un corps écrit, volatilisé // il fait clair dedans, bouchée de nuit, bruit de langue // les cerises rougissent sur l'arbre foudroyé // les liens tombent, la terre est nu, je ne pars pas // dans le gouffre, dehors, écrire est un jeu d'enfant // écrire est la mise à plat de ma mise à mort (*Retd.* 114)

Tous ces mots « glissants » engagent le poème dupinien à l'orée d'une immanence que figurent encore ici les images ruineuses de la « communication ». Dans cette perspective, les « bruit[s] » de la « langue » s'identifient également à une « bouchée de nuit » et le sujet de l'impossible dehors se présente comme un « corps écrit » dont la forme précaire du poème garde « l'empreinte » « volatil[e] ». Le poème lui-même se présente comme une somme d'« habitations [...] sur pilotis », en porte-à-faux sur un « vide » dont l'indétermination entraîne l'effondrement et la sortie de la structure verbale. Or ces images discursives indiquent aussi que cette sortie, loin d'abîmer définitivement le poète et le langage hors de tout sémantisme et contre toute distinction ontologique, demeure un horizon, un mouvement, un élan qui ne connaît pas de finalité et de résolution. La violence perpétrée contre l'anatomie et le langage trouve moins son sens dans l'anéantissement que dans l'ébrèchement d'une ipséité qui reste vitale pour la dynamique du poème : « je ne pars pas ». Sans se fondre au dehors, — ce qui résulterait en un évasement de la vie et de la tonalité tirée du déchirement, se solderait par une « mise à plat » —, l'essentiel pour le poète consiste à s'ouvrir, par l'acte réitéré et jamais achevé de « [s]a mise à mort », au « gouffre » ou « écrire est un jeu d'enfant », c'est-à-dire, d'abord un acte qui va de soi, s'accomplit seul, est comme pris en charge par une instance étrangère. Le maintien

⁵⁴⁰ *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 28-29

du relief ontologique et symbolique est ce qui, par conséquent, permet l'instant fugace de ce don et de cet abandon dont le poème est la scène emportée et le bûcher vif, du fait de son osmose avec une vitalité physique dont la sémiotique ravissante et transitive, marquée au sceau du continu et non du segmenté, entame le principe identitaire rationnel de l'ipséité.

Le jeu d'enfant désigne selon cette idée une émancipation relative des contraintes linguistiques, notamment celle du sens, concomitante à une décharge pulsationnelle. S'il a des règles, elles échappent à la maîtrise du sujet et de la conscience discursive qui en sont l'objet, les jouets. Son ordre induit ainsi un désordre, son ravissement un dessaisissement. Aussi, avant que d'être un pur plaisir pour celui qui en aurait intégré les moyens et les buts étrangers, le jeu relève davantage du délire et de la folie, auxquels le poète s'abandonne sur la feuille « par la transe dont il est exclu, la trace dont il est captif, [...] et l'éveil de la non-fiction dont il est le narrateur antonyme, le sujet nié, piétiné... » (*Éch.* 216). Assurément, la dualité explicite d'un tel passage peut être comprise, dans l'optique de la satisfaction procurée par le jeu et de son identification au « gouffre » du dehors, comme le fait de l'*assaut* d'une pulsation qui jouit par-delà le sujet. Nous avons souligné déjà ce qui, d'une analité pulsionnelle, tire plaisir d'un lexique évoquant les déchets d'un corps immonde et du trouble de la signification généré par des poussées agressives et (auto)destructrices : « en ce sens, dans ce sang, étant le noyé roi [...] dans la fange qui remue, dans la merde qui fermente — et d'où l'écriture jaillit et jouit... » (*Éch.* 216). La valeur du « jeu » verbal transgressif induit à l'orée de la « communication » brisante paraissait ainsi déterminée par l'investissement libidinal suppliciant des parties basses du corps qui surgissent dans le langage. Mais du fait qu'il dilapide son autorité dans une ouverture abyssale à l'extériorité, le jeu qui perd *l'ipse* se révèle au même moment le corrélat d'une écriture pulsationnelle du corps naturel. Au bout de l'angoisse qu'il entraîne se profile ainsi le battement d'une langue non moins immaîtrisable, fondue aux qualités sensibles et à la matérialité du monde : « Elle [la langue] / énigme dans la chaleur /// renversée elle jaillit /// sa lecture culmine // bat / contre un soc ruisselant / d'inscriptions /// par la perte de soi toujours future toujours / partie prenante et glacée » (*Con.* 12). C'est donc à la jonction d'une érotisation de l'extériorité et d'une naturalisation du corps et de la chaîne signifiante que se fraie l'écriture pulsationnelle de la subjectivité étrangère et atterrante du dehors :

Tressaillement de reins, soubresauts, hoquets lacérant la gorge... L'aiguille qui s'enfonce libère une sourde énergie mortifère. Et l'opération poétique de chute et d'insurrection, de castration et de greffe, de métamorphose du vivant et de révélation du réel inconnu — se met en place, se stabilise, ouvre l'air, dénude les cratères de sa famine... // Exploration de l'autre qui est coudrier, qui est renard, qui est jasmin. (*Éca.* 36).

Les vibrations subliminaires de la *phusis* recourent ici les frissons et les fractions charnels d'éros et de thanatos en entraînant le sujet dans une série de « devenirs⁵⁴¹ ». La « transe » dont le poète était « exclu » apparaît non plus comme le fait d'une instance impersonnelle circulant dans l'extériorité, mais transpersonnelle : d'un « autre » dont la nature métamorphique confère une dimension organique au vertige acousmatique hallucinatoire de la série signifiante. « [C]oudrier », « renard », « jasmin » : la poussée désirante et métaphorique du poème se déploie comme par un processus de « greffe[s] » successives ou de mutations qui identifie la parole à la vie naturelle et éclaire une « participation contre nature » du poète à la *phusis*⁵⁴². Plus encore, cette prolifération polysémique et morphologique du sens, et toute la génération du poème attaché à la « révélation du réel inconnu » entrent en continuité avec le battement pulsationnel et créateur de la Nature. C'est toute la vie du langage poétique qui canalise, jusqu'à la rupture des fixations sémantiques et syntaxiques, la force transformatrice inhérente à l'essor de la *phusis*. En incorporant la « sourde énergie mortifère », transmise par une « aiguille » externe, qui fait tressauter la chair et la rythmique des segments, la forme esthétique se présente ni plus ni moins comme un corps malléable informé par les flux subtils de la vie universelle. En ce sens, l'« opération poétique » accomplit bien la « métamorphose du vivant » dont elle est l'actualisation sur le plan du langage. De manière générale, l'incessante mutation formelle observée des scories de *Cendrier du Voyage* à *Coudrier* peut être saisie comme la captation révélatrice d'un chaos énergétique fécond qui détruit, crée, transforme ou fait osciller les formes linguistiques de l'incarnation, comme il ébranle ou fait vibrer jusqu'en leur infime rayonnement les êtres naturels, sans jamais être présenté par eux.

L'énergétique cosmique semble avoir, à plus petite échelle, une incidence sur le choix et la tonalité des phonèmes, comme le démontrent deux extraits de *Chansons Troglodytes* qui placent leur détermination à l'intérieur du travail de la sériation poétique sous l'influence d'une force astrale

⁵⁴¹ On sait que ce concept deleuzien renvoie à l'organisation de séries déterritorialisantes dont le mouvement, producteur d'intensités affectives, articule des rapports différentiels. Rappelons que ces séries ne reposent pas sur le principe d'une assimilation imitative, mais éclairent des relations transformatives d'avoisinement : « Les devenirs-animaux sont d'abord d'une autre puissance, puisqu'ils n'ont pas leur réalité dans l'animal qu'on imiterait ou auquel on correspondrait, mais en eux-mêmes, dans ce qui nous prend tout d'un coup et nous fait devenir, un *voisinage*, une *indiscernabilité*, qui extrait de l'animal quelque chose de commun, beaucoup plus que toute domestication, que toute utilisation, que toute imitation : « la Bête ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 342.

⁵⁴² Ainsi, comme l'eurent dit Deleuze et Guattari, à travers sa « révélation » poétique, Dupin est celui qui est voué à cet « étrange impératif : ou bien cesser d'écrire, ou écrire comme un rat... Si l'écrivain est un sorcier, c'est parce qu'écrire est un devenir, écrire est traversé d'étranges devenirs qui ne sont pas des devenirs – écrivains, mais des devenirs – rat, des devenirs – insecte, des devenirs – loup, etc. [...] participations contre nature [...] noces contre nature [...] qui lui donnent l'incroyable sentiment d'une Nature inconnue – l'affect. Car l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi. » *Ibid.*, 293-294.

subliminaire. Représentée sur le plan phonétique par la divinité solaire égyptienne « rê », phonème qui, comme elle, subsume en sa « fixité » une variation fluide immaîtrisable, elle se décline et se renverse à travers le grouillement pullulant des « rat[s] » et leur écho inversé dans le vocable « Altaïr », induits par les courants célestes. Écrivant sur les traces de « l'esprit plein de distances qui toujours se développent / comme au fond d'un télescope » qu'approfondit Supervielle, le poète hors de lui se place d'abord sous l'ascendance de l'étoile « Altaïr »⁵⁴³, principe vital régissant les relatives interchangeable de l'« amour » et les « signes qui se dispersent » : « si c'est le feu Altaïr / mon amour qui que quoi dont // tiré de mon égyptude / rê c'est un phonème à moi // l'obséquieuse fixité / des signes qui se dispersent // entre deux le rat des sables ichneumon étant son nom » (Ct. 75). Puis, par l'association sémantique et phonétique de « rê » et d'« ichneumon », rongeur qu'on nomme aussi le rat d'Égypte, l'anthropomorphisme de la divinité se renverse alors que le poète, lui-même incapable de se rassembler dans la réflexivité du phonème cosmique, se révèle à la merci d'un dialecte de rat immaîtrisable et dispersant en lequel s'est mutée la pulsation : « j'écris rat quand ça leur chante / dans leur dialecte à eux // j'écris rat quand ça leur va » (CT. 77) Mais la dépossession et le dénudement éprouvés de nouveau dans l'écriture du corps naturel ont pour corrélat une mise en contact avec un pouvoir, une mobilité. C'est cet attribut des rats qui prend ici d'assaut le régime phonétique, comme il déterminait tantôt les *transports* métaphoriques, éclairant généralement le concept de « devenir » deleuzien au travers d'une identification que le philosophe prend d'ailleurs en exemple (« écrire comme un rat... »). Étayée sur les nombreuses *transfigurations* de la mort exprimée par les images altérantes à l'orée de la « communication », la mobilité dynamique s'est manifestée aussi dans le rapt ou l'ek-stase relatifs à l'entrevison et à l'écoute aveugle et sourde d'une issue hors de la discursivité, puis dans la prise en charge de la parole poétique par une instance étrangère et pulsationnelle. Ces implications du travail figuratif n'ont pas manqué de désigner la forme dupinienne comme un réceptacle de puissances déformant et informant le matériau linguistique sous-jacent au régime conventionnel et dénotatif du langage. Elle a paru s'accomplir dans la droite ligne des poussées métamorphiques de la vie, « la fonction poétique tend[ant] à se confondre avec la fonction référentielle dans ce qu'elle a de plus éloigné de la signification⁵⁴⁴ ». Tout ceci atteste à quoi la ruine de la discursivité correspond, avec l'exaltation de la plasticité du langage poétique (sa malléabilité et son caractère explosif), à une introjection d'énergie créatrice. La subjectivité et le langage poétiques sont considérablement remués, altérés par l'ouverture aux décharges physiques et affectives dont le corps de la nature s'avère le lieu

⁵⁴³ Chez Supervielle, pour qui l'exploration de la profondeur du moi s'est réalisée notamment dans l'ouverture aux espaces intersidéraux, on trouve la mention d'Altaïr dans deux poèmes du recueil *Gravitations* : « Distance » que nous avons cité, et « Les Yeux de la morte ». *Œuvres poétiques complètes*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1996, p. 189, 199.

⁵⁴⁴ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 190.

d'échange. Mais le phénomène est réversible et le poème à même de communiquer cette énergie. Dans *Le mot d'esprit et son rapport à l'inconscient*, Freud démontre significativement que la contraction sémantique réalisée par la figure est de nature à déclencher le rire⁵⁴⁵. De manière générale, l'altération de l'articulation syntaxique et logique, et l'économie discursive accomplie par les effets de langage recèlent le pouvoir de mobiliser l'investissement pulsionnel. Elles communiquent sous leur absurdité et leur absence de sens apparentes une ouverture polysémique favorisant des activités de sériations qui concentrent la teneur affective des signes linguistiques. Par un jeu insolite sur ses signes matériels qui entame l'unicité du sens, la parole devient le lieu d'une décharge affective qui accentue son dynamisme physique dans la mesure même où les conditions linguistiques concrètes du déploiement de l'interprétation logique sont contournées. C'est dans cette logique que la poétique dupinienne associe le bouleversement de ses signes (leur « subversion ») à la dynamique d'une sémiotique affective, musicale et polysémique, entée sur le frayage pulsionnel. Or, soutenue par un « cri » mis en contact avec le sous-sol par son activité de « forage », cette sémiotique se révèle induite de nouveau par une vitalité naturelle qui en fait une écriture pulsationnelle :

vague plus silencieuse que le reflux // qui assure la main pour une subversion / des signes [...] //
pulsion maîtresse éclatée / reprise et tendue / elle oriente les forages du cri // et déplisse la fraîcheur
/ de chaque jour en train de naître / dans chaque trait, lance verte // par l'ascendant du soleil
(*Éca.* 93)

Récusant l'image du poète en demiurge organisant les éléments du langage pour créer ou exprimer son univers personnel, un tel poème met en valeur une passivité de l'écrivain et de son corps devenus objets d'une énergétique subtile. Assurant son emprise sur la « main » du poète, et « orient[ant] » le poème à partir de la fine écoute du corps et de la voix propre, « la vague [...] silencieuse » et « maîtresse » qui submerge la conscience poétique révoque l'intégrité de l'individu pour lui substituer

⁵⁴⁵ On se rappellera l'exemple que Freud donne au début de son chapitre sur « La technique du mot d'esprit » : « R. m'a traité de manière tout à fait famillonnaire. » L'effet créé repose dans ce cas sur un « raccourcissement », une « condensation accompagnée de la formation [...] d'un mot mixte » qui n'existe pas. Voir Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1988 [1905], p. 56-63. Si une telle condensation libère l'affect du plaisir (en l'occurrence), c'est qu'une autre « économie » est « réalisée » grâce à ce moyen sur « la dépense psychique » par la levée d'une inhibition. Freud enseigne à cet égard que la décharge de plaisir opérée par cette levée est proportionnelle à l'économie discursive réalisée par la condensation figurale : « Si ensuite, dans le mot d'esprit, nous éprouvons un incontestable plaisir à passer [...] d'un premier domaine de représentation à un second qui en est éloigné [...], c'est donc qu'on peut à bon droit faire découler ce plaisir de l'économie réalisée sur la dépense psychique. Il semble aussi que le plaisir qui, dans un mot d'esprit, provient d'un tel « court-circuit » est d'autant plus grand que les deux domaines de représentations mis en relation grâce au même mot sont étrangers l'un à l'autre, éloignés l'un de l'autre et que, donc, l'économie réalisée sur le cheminement de la pensée est importante. » *Ibid.*, 225-228.

une instance vacante, poreuse à son altérité. L'écriture du corps de la nature court-circuite ainsi l'homme en identifiant le dehors et ses forces à son corps et à sa parole, dont la dislocation syntaxique, le trouble sémantique et l'exacerbation de la dimension signifiante n'assurent plus l'expression de la faculté de raison qui le définissait, et lui permettait notamment de s'identifier en se discriminant vis-à-vis des autres êtres du monde. C'est le sens profond d'une poétique du monstrueux, où la fièvre fantasmatique qui génère les figures hybrides du « devenir » associe l'altération de l'intégrité physique à l'inhumanité de la parole : « Une terre, un corps, sans origine — insomniaque, inhumain — offert à la jouissance des monstres, et dérégulant les rythmes, bousculant les vides de la feuille et les espacements du souffle. // [...] // La nuit écrit. » (*Éca.* 32). « [S]ans origine » ni foyer autre que la vastitude du dehors, le sujet de l'incarnation se « définit » ainsi « dans son rapport à une altérité et une extériorité⁵⁴⁶ ». Or, par cette vacance et cette perméabilité (toutes deux sont exprimées chez Dupin), la subjectivité n'est pas mise en cause, elle retrouve en fait son sens classique.

En une ère où on assiste en Occident à la célébration d'un individualisme outrancier, l'altérité de la subjectivité tend à être perçue comme une faiblesse qui en dénature l'essence et l'autonomie. Or si la pensée de l'individu peut coïncider avec l'antique conception atomiste d'un Lucrèce, chez qui le cosmos objectif se constitue d'unités insécables, elle n'a rien à voir avec l'intersubjectivité intercorporelle impliquée par la « chair du monde », le pli de l'être que constitue la conscience paysagère, ou, même, ces univers d'échanges intenses et d'interdépendances que sont les écosystèmes. Ainsi, la manière même selon laquelle la nature se donne aujourd'hui à concevoir réclame une autre description de la nature de l'homme pour peu que nous fassions partie de ce monde où tout est interrelié, et où deux de nos *milieus* de prédilections sont, véritables univers naturels au second degré, une langue commune et une parole intersubjective. Or, c'est en révélant sa conformité à l'écologie de ces environnements que la subjectivité dupinienne exemplifie, par les ressources de sa poétique, la référence latine de la notion de sujet à la « soumission » et à l'« assujettissement » qui signifient son altérité et sa dépendance. Comme il en est de l'intentionnalité phénoménologique ou acroamatique qui est conscience de quelque chose, l'incarnation du sujet dupinien de la parole impose qu'on l'assimile au corps de la nature. Mais le poète le conçoit moins dans la limpidité rationnelle du langage qu'il en est *saisi* par l'entremise d'une « écriture [...] agonique — qui se précipite, sans hâte, à sa seule sauvagerie » (*Éch.* 157). C'est cette connaturalité que la notion d'« insuffisance ontologique à soi » permettait plus haut d'explicitier. Sa validité se trouve maintenant confirmée par la contribution des pulsations naturelles au contenu et à l'expressivité formelle de la conscience poétique. Ainsi, le sujet

⁵⁴⁶ Michel Collot, *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 22.

du poème ne peut plus se penser sans faire la part d'une extériorité qui prend d'assaut l'espace le plus intime de la parole. En cela aussi la notion de sujet est, chez Dupin, fidèle à son sens étymologique : si elle n'est pas totalement évanouie puisque le poème s'écrit, la subjectivité est manifestement « jetée sous » (*subjacēre*) le dehors qu'elle prend en charge et dont elle est dépositaire : un pli de conscience incarnée. Elle se trouve, en en répondant malgré elle, dans un état de disponibilité implacable et de soumission, « soumise » (*subjectus*), placée dessous pour mieux la rehausser en en accomplissant la mise en mots. C'est là le sens de la déficience et de la rupture atterrante du sujet qui sont sans cesse exprimées chez Dupin et qui témoignent, nous le verrons, d'une inexorable division de l'ipséité.

Mais ce qui est là *subi*, supporté jusqu'à la déchirure, au plus près du point où se resserre l'*Échancrure* unifiante du sujet et de la nature, permet à ce terme de renouer avec l'autre acception que lui confère sa racine latine, *subire*, qui signifie aussi « monter ». Car c'est en subissant au cœur de son corps et de sa langue l'altérité du dehors — jusqu'à éclairer sa déficience, sa défaillance — que le poète parvient à se surmonter, en haussant le ton, l'âpre intensité de son verbe jusqu'à « la ligne de rupture » (*D.* 205), les crissements, la stridence, bref, parvient à assumer pour s'élever, étant ravi par elle, l'effcience et la tonicité d'une parole poétique liée à la vitalité naturelle.

3.2.2. L'énergétique de l'atterrement

Par la fusion brisante où se dilapide la vie, s'accomplit, en une parole déchirée et déchirante, une transfusion de force inespérée. Elle insuffle une vivacité authentique au verbe et au poète : celle d'un corps alimenté et intensifié par son osmose avec la *phusis* : « Dans la nuit, un corps. [...] // [...] // La nuit écrit. [...] extravagant la page, pulvérisant le cercle de pierres. Et enrôlant la mort. On lui doit un surcroît de force, et l'aggravation du silence. On lui doit de toucher l'extrême fond de la faiblesse, et la cime de nos plissements. » (*Éca.* 32). La « sauvagerie » de la parole, de son « silence aggrav[é] » et de sa rauque tonalité qui signifie son entropie et sa tonicité (inscrites dans une « pulvérisa[tion] » ambiguë) est donc fonction de l'ouverture altérante du corps au tonus d'un essor naturel dont il est le « plissement ». C'est ce que démontre, dans le poème suivant, la « [s]ource » qui s'acère au plus profond de la chair et fait « communiquer » la « langue » d'un « livre », métaphorisé par un cadavre, avec l'eau, le sable et l'énergie solaire qui la dispersent dans le mouvement universel : « Livre dilacéré, dépouille ouverte. Source aiguisée à l'intérieur du sang. Et dans le sable où l'eau de ta langue se perd, le long travail, l'interminable journée du soleil... » (*As.* 371). Au cœur du processus qui fend le livre

comme une « dépouille » meurtrie, mais vitalisée par la « source », et qui assimile le « travail » poétique à une phénoménalité cosmique, le transfert occasionné par le corps médian est patent. Il se formule en deux images chiasmiques : la figure de la « source » incisant la chair du sujet, et celle qui naturalise la « langue » en inscrivant l'organe illocutoire de la parole incarnée du côté de la nature (« l'eau de ta langue »). Parfois, cependant, le corps tend à s'absenter de la scène dont il est le catalyseur et le conducteur, laissant le paysage sémantique en proie aux seuls rayonnements des « flammes » et des « choses », et à la seule dissémination des mots : « écrire, à fendre, écrire à rebours, aux frontières, dans le froid — par les craquements de la trame, l'égarement des mots, la cime des flammes, la nudité des choses, la fraîcheur d'un massacre clair... » (*Éch.* 154). Dans les deux cas toutefois, on assiste à la rupture dynamisante de la matérialité concrète de l'écriture, réifiée en un livre « dilacéré » ou en des « craquements de [...] trame », à défaut, pour ce qui est du second cas, de s'incarner dans la compacité de l'organisme rompu, dont un indice demeure néanmoins discernable à travers l'évocation du « massacre ». Ainsi, c'est tout à la fois « [l]'énergie disloquante » (*Éca.* 38) du corps, du verbe et de la matière qui est libérée avec la sortie d'une conscience altérée, qui bat la campagne à la faveur des excès d'une « chair » jouissante et écartelée, ek-statique et dispersante, qui sous-tend l'horizon d'illisibilité d'un sens disséminé par les errements de la « langue [qui] se perd » et des mots qui s'« égar[ent] ». Cette double dispersion du corps et de la pensée poétique est exemplairement illustrée, dans *Coudrier*, où la décapitation et la « désorientation » insufflent au sujet de la parole une vigueur physique inespérée. Tandis que son chef « roule et ricoche », il est soulevé par une liesse collective et son esprit, vivifié par le « torrent / de sa mémoire nouveau-née », dont les nombreux « styles » suggèrent, en référant à la prolixité et à la diversité formelles et aux instruments incisifs de l'écriture plastique, la violence d'une énergétique naturelle sémiotique et créatrice :

la tête tranchée il marche
raccourci avant-coureur

il pénètre le torrent
de sa mémoire nouveau-née

qui ne manque pas de styles
de poignards

il marche sur le pas
d'une désorientation capitale

qui le hisse au-dessus des têtes
de la foule qui rit
en se rassasiant de la fête

la tête roule et ricoche
 elle assure le pas qui se tait (*Cou.* 39)

À la limite, l'extrême d'une dissolution discursive que le poème ne saurait rejoindre (pas plus que l'écrivain ne rejoint la mort), le langage s'abîmerait dans le silence perdu d'un chaos indistinctement intérieur et naturel, une impression indicible rapportée à l'expérience brisante du corps : il se fonderait à la virginité du « torrent » anamnésique ou à la tonicité du « pas [enlevant] qui se tait ». Mais sans s'y anéantir ni atteindre, par le silence de sa ruine, le « moyen de communiquer [le] plus hostile, mais le plus puissant⁵⁴⁷ », il *incorpore* cependant un tonus proportionnel au dérèglement des modalités courantes du discours, lequel se manifeste par une mise en relief de la physique du verbe. À la transparence du signe verbal caractérisant l'emploi conventionnel du code, s'oppose ici la résistance de sonorités qui butent et font achopper toute lecture qui chercherait à convertir les mots en leur concept abstrait : c'est le cas des [t] qui matérialisent et répercutent avec violence le son des ricochets de la tête dans le langage. La *figure* métaphorique confronte, de même, le lecteur avec l'opacité de signes auxquels il faut réassigner un sens en les réinterprétant à partir du tissu des mots environnants et des représentations sensibles que leur énigme fait naître. Troublé par l'identification des « styles » et des « poignards » de la « mémoire » qui résiste à la dénotation, le lecteur est contraint de s'attarder sur la densité physique et sémantique des mots en se figurant les qualités sensibles des objets qu'ils désignent pour trouver le trait commun qui justifie leur rapprochement. À partir de l'intersection de leur aspect tranchant, il peut en l'occurrence concevoir la plume du poète comme l'instrument d'une décollation verbale qui instaure la « communication » dionysiaque dans le flux de la « foule » et du « torrent » par la violence portée à la discrimination rationnelle des existants et par la table rase ou le renouvellement de la « mémoire » sémantique opéré par le poème. Enfin, à la fluidité de la syntaxe prosaïque du discours courant s'oppose la scansion de la versification. Ces vives saillances empêchent le lecteur de glisser sur les segments du texte, éprouvés plus consciemment par l'ouïe et l'œil, mais de manière proportionnelle à leur coefficient de mystère. La coupe des vers rend également sensible une corporéité du rythme : celui du corps haché vif qui est le ressort de la parole. Ses interruptions dynamiques sont l'expression de cette « tête tranchée » et retranchée, *enlevée* pour « assur[er] » la scansion du « pas qui se tait », et dont le silence réfère moins au mutisme de la parole ou du mètre, qu'à la sémiotique musicale, polysémique, é-mouvante d'un verbe rythmé qui enjambe la fixité du sens et le poème en les ouvrant à la mouvance de la signification et de la « communication ». En cela, le dérèglement discursif corrélatif de la tonicité poétique est bien la trace de l'épreuve du monde que la forme acousmatique fait

⁵⁴⁷ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 64. Bataille commente par ces mots le retrait de Rimbaud.

retentir dans ses silences assourdissants. Mais cette épreuve est celle d'une « désorientation capitale » associée au « pas » qui entraîne l'œuvre dans son avancée dans l'insensé. Rapt, ravissement physique au-delà du sens discursif et perceptif, cette épreuve singulière permet d'affirmer, comme l'a dit Dominique Viart, que « [l]a perturbation du texte est la présence du non-langage dans la langue, [...] quelque chose d'un autre ordre qui lui confère son *expressivité*.⁵⁴⁸ » Le corps de la nature où le sujet et l'objet s'étreignent en se perdant.

Un poème de Montague réclame ici d'être mis en parallèle avec celui de *Coudrier* sur ce versant du chapitre consacré à la poétique dupinienne. Comme nous verrons celle-ci se rapprocher plus tard de la rhétorique de Montague, ce poème partage, par de nombreux aspects, les enjeux soulevés par la poésie de Dupin dans son appréhension de la porosité charnelle. Et le moindre n'est pas la violence faite à l'intégrité du corps. Mettant aussi en scène un sujet qui perd la tête, il associe la perspective d'un dérèglement de la raison et d'une rupture physique à l'émergence d'un corps naturel, lié à une captation de puissances et à l'exaltation de la matérialité et de l'efficacité du langage :

There are days when
one should be able
to pluck off one's head
like a dented or worn
helmet, straight from
the nape and collarbone
(those crackling branches !)

and place it firmly down
in the bed of a flowing stream.
Clear, clean, chill currents
coursing and spuming through
the sour and stale compartments
of the brain, dimmed eardrums,
bleared eyesockets, filmed tongue.

And then set it back again
on the base of the shoulder :
well tamped down, of course,
the laved skin and mouth,
the marble of the eyes
rinsed and ready
for love ; for prophecy ?⁵⁴⁹ (SP. 40)

⁵⁴⁸ Dominique Viart, *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Galilée, 1982, p. 36.

⁵⁴⁹ « Il y a des jours où / on devrait pouvoir / arracher sa tête / comme un casque bosselé ou / usé, directement de / la nuque et des clavicules / (ces branches crépitantes !) / et la placer fermement / dans le lit d'un ruisseau. /

Accentuée, la prosodie allitérative évoque le ruissellement du courant clapotant à travers le crâne (« Clear, clean, chill currents coursing and spuming through the sour and stale compartments of the brain ») et le corps en immersion dans la nature paraît renouer avec son milieu natif par la métonymie acroamatique qui en apparente les os à des « branches crépitantes » (« crackling branches »). Il est vrai que la scission n'est pas vécue sous un mode atterrant. Ceci repose sur la médiation explicite de la rêverie qui s'oppose à la concomitance de la décollation et du présent de l'énonciation chez Dupin. Aussi, cette aisance témoigne du rapport plus apaisant, harmonieux et souvent lénifiant que le sujet montagusien entretient avec le territoire onirique et sa musique, notamment celle de l'eau qui court et bat littéralement par les tympanes et toute la caisse de résonance de la tête⁵⁵⁰. On constate toutefois que la rupture du corps coïncide avec une purification vivifiante de la chair et une intensification de la *virtus* du poème, désormais à même de puiser dans la réserve d'une force prophétique qui s'ajoute à la tonicité prosodique et rythmique de la parole. Or si l'énergétique de l'atterrement implique une inoculation de forces vives au sein du corps et de la forme verbale, ainsi qu'en témoigne le dynamisme de la signifiante⁵⁵¹, on est en droit de se demander, pour ce qui concerne Dupin, quelle transitivité atteste une poétique de l'éboulement et de la ruine qui fait son mot d'ordre de sa destruction avec celle de la discursivité ? À cet égard, l'emploi de locutions et de mots « glissants » tendent à situer la captation des forces à l'horizon d'une néantisation de la parole et du corps qui jette un doute sur l'hypothèse de la participation du poème et du sujet au corps de la nature : « — et la langue étranglée / se love s'évapore // sur le vert d'une autre plaie » (*Con.* 86). Pourtant, la « synthèse disjonctive de résonance » entre la *phusis* et la *poiesis* insiste ici à nouveau pour qu'on place cette division à l'enseigne d'un rapport limite. Le verbe « lover » signifiant l'union, la tonicité du verbe et la paronomase, qui allie « la langue » et le dehors en une triple résonance (« love », « évapore » et « vert »), permettent en effet d'en récuser l'hétérogénéité. Aussi, dans la perspective de la structure d'horizon sémiotique des mots « glissants » et de l'horizon acousmatique qui ont été mis en lumière, force est d'envisager une « communication » des puissances de la nature au sein du substrat adiscursif

Les clairs, purs et frais courants / coulant et écumant par / les compartiments aigres et rassis / du cerveau, les tympanes assourdis / les troubles orbites, la langue tapissée. // Et puis la replacer / sur la base des épaules : / tassée avec soin, bien sûr, / la peau, la bouche lavées / les billes des yeux / rincées et prêtes / pour l'amour ; la prophétie ? »

⁵⁵⁰ Nous verrons aussi dans la seconde partie du chapitre que la décollation revêt une signification mythique dans le monde gaélique. Elle participe donc ici d'une renaissance heureuse du passé, symbolisée par la purification de l'esprit et du corps, et actualisée par la réaffirmation du pouvoir prophétique et de l'hommage courtois liés à l'office poétique traditionnel.

⁵⁵¹ Nous entendons ici la *signifiante* selon l'acception que lui confère Michel Collot dans *Le corps cosmos*. Il s'agit d'un « sens, qui n'est pas d'ordre logique, mais affectif. Connoté et non dénoté, il n'est pas extérieur au poème mais [...] Inséparable de la lettre du texte ». Ainsi la sériation musiquée maintes fois évoquée relève de la signifiante. *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 60. (Nous reviendrons en profondeur sur cette question dans le dernier chapitre consacré à la physique de la parole.)

du discours poétique, qu'il s'agisse des acousmates que recèlent ses sonorités, de l'asémantisme de certains de ses signes ou de sa plasticité verbale. Parmi ces constituants spécifiques du poème comptent aussi les blancs. À cheval sur l'écriture et sur la désécriture, ils sont désignés comme l'espace aveugle et sourd d'une incorporation de vivacité naturelle qui illustre la « synthèse disjonctive » du verbe et de son extériorité. Modélisant le principe d'une « communication » désoeuvrante et toutefois accessible à l'œuvre sous le mode de l'écart et de la dissonance, les blancs, liés à la fois à la composition et à la raréfaction de la parole, sont par exemple associés au travail d'abeilles dont l'essaim rhizomatique ne manque pas de signifier une circulation ontologique⁵⁵² :

Abeilles ouvreuses
plus éprises qu'affamées
 obéissant à leur ciel à leur dard
à la béance aussi bien
de la phrase écartelée » (*Gré.* 297).

Comme on le voit, les figures du « devenir » d'un poète-essaim indistinct de la nature sont identifiées à une vive constellation de vides qui « écartèl[ent] » la forme au risque d'une illisibilité et d'un éclatement. Si elles « obéiss[ent] à leur ciel » et aux « béance[s] » de l'écriture, celle-ci n'en est pas moins dynamisée par leur mouvement spontané qui la déborde, mais auxquels elle tend à s'accorder, comme le suggère le titre de la section, « Impromptu », qui signifie une suite de vers improvisés, souvent courte, et qui souligne en particulier l'idée d'une captation à l'improviste. Également, l'attribut « ouvreuses » dénote une ouverture des poèmes à la nature, diffusée par les blancs comme un rayonnement de corps noirs qui polarisent mais absorbent les signes discursifs dans l'espace poétique. Le poème s'en trouve contraint de se disséminer, de se fendre, en rompant ses articulations syntagmatiques. Ce qu'il s'agirait par conséquent d'exprimer de l'instant de la fusion avec le monde se soustrait à toute objectivation et lance un défi permanent à l'écriture qui cherche à rendre le plus fuyant

⁵⁵² L'abeille, comme l'homme, est, ainsi que le stipule Bataille, un être collectif. À ce titre, il représente un analogon du rat deleuzien qu'on a repéré chez Dupin et il est à classer dans le bestiaire du « devenir-animal » auquel est voué le poète : « l'abeille et l'homme ont sans nul doute des corps autonomes, mais sont-ils pour autant des êtres autonomes ? » *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 99. Seulement, si le devenir-rat avait pour équivalent linguistique une pulsation phonétique, le devenir-abeille se matérialise ici par une pulsation de blancs. Évidemment, cette dernière n'est pas moins susceptible de faire retentir des acousmates.

et ne le peut qu'en s'absentant en visant cet horizon d'indicibilité. On s'en fait une idée plus précise en distinguant, avec Collot, la perception de la sensation.

La première, dit-il, n'est « jamais la réception purement passive des données sensorielles, mais leur interprétation et leur organisation en une structure qui leur donne forme et sens, et qui met en jeu notamment le rapport entre la figure et le fond, entre la chose et son horizon.⁵⁵³ » La sensation consiste *a contrario* en une épreuve antérieure à cette discrimination objectivante. C'est un moment d'indistinction et d'indétermination plus franches, où se brouillent plus radicalement les frontières entre les choses et le sujet en même temps que la « représentation organisée du dehors » :

une sorte de présence inarticulée, au sein de laquelle les choses ne se distinguent pas nettement les unes des autres, ni le sujet de l'objet, mais participent d'une même « relation compacte ». Dans cet état se confondent le dedans et le dehors, ce qui est senti et ressenti ; loin de saisir ce qui s'offre à nos yeux, nous en sommes saisis.⁵⁵⁴

Comme union enlevante du sujet et de l'objet, la sensation est certainement l'actualisation la plus accomplie et la plus profonde de la relation pathique à l'extériorité. Si elle est le propre de l'expérience sensible, elle ne survit pas à l'épreuve secondaire et rationnelle de la perception. Aussi, bien qu'elles illustrent une même porosité affective du corps esthétique et soient toutes deux dotées d'une forme de signification, il importe de saisir la nuance entre l'indivision de la « chair du monde » attestée dans la vie perceptive, où s'est déjà introduite une forme d'« idéalité » objectivante, et la fusion qui relève des sensations. Georges Bataille en donne encore l'idée dans son analyse des impressions proustiennes :

l'avidité de jouissance prononcée de Marcel Proust se liait à ce fait qu'il ne pouvait jouir d'un objet qu'en ayant la possession assurée. Mais ces moments d'intense communication que nous avons avec ce qui nous entoure — qu'il s'agisse d'une rangée d'arbres d'une salle ensoleillée — sont en eux-mêmes insaisissables. Nous n'en jouissons que dans la mesure où nous *communiquons*, où nous sommes perdus, inattentifs. Si nous cessons d'être perdus, si notre attention se concentre, nous cessons pour autant de *communiquer*. Nous cherchons à comprendre, à capter le plaisir : il nous échappe.⁵⁵⁵

Insaisissable, l'instant de « communication » saisissant de l'impression et de la sensation se caractérise par sa résistance à la compréhension consciente, à la nomination et à la captation poétique, qui ne

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.

saurait être un geste automatique dépossédé de toute maîtrise du code symbolique. Il s'ensuit que la poésie de Dupin est, pour autant qu'elle habite *purement* l'impossible comme le dit le poète⁵⁵⁶, écartelée entre les deux polarités d'une même tension qu'exprime la transfusion antithétique de « [l]'énergie disloquante » (*Éca.* 38). D'une part, l'approche du non-savoir communicant la vive sensation fuyante se fait au prix de la lisibilité et d'un déchirement de la forme qui met en péril la possibilité de traduire l'expérience. À l'extrême, la désécriture dissoudrait le poème ; elle se ferait, comme le corps détruit d'un sujet immanent, le témoin absent, vacant, irrémédiablement aveugle d'une expérience impossible. Or, comme le remarque Collot en dénonçant l'intransitivité inhérente à la mutilation du langage (en particulier, celle commise par la « totale émancipation des signifiants ») : « le lien indissoluble entre les qualités graphiques et phoniques [...] et la signification [...] est l'essence même de la poésie et [...] seul peut y introduire un équivalent de l'expérience sensible. »⁵⁵⁷ C'est donc au sein d'un paysage sémantique que le poète peut espérer faire advenir les impressions et les sensations vives qui feront du verbe poétique une écriture du corps de la nature. Cependant, d'autre part, le maintien du code symbolique, ses règles fussent-elles assouplies par les novations esthétiques, condamne l'évocation poétique à n'être qu'un ersatz de la sensation, vouée elle-même à en être l'horizon d'indicibilité. À l'illisibilité d'un corps poétique dilacéré et détruit s'oppose donc une forme discursive qui, si charnelle et insolite qu'elle soit, laisse en faille l'épreuve asémantique du dehors et de ses énergies : « Incandescence des fougères, le charbon qui tenta d'enclorre le suspens de votre grâce réticente et de fixer en filigrane dans sa chair l'entrelacs de vos traits irréels, pardonnez-lui de glacer votre mémoire, de trahir votre royale insignifiance. » (*Cv.* 22). L'écriture qui coupe le poète du dehors et « trahi[t] » l'extériorité, fige ainsi le chaos infigurable et, pour cela, impossible d'une expérience sensible enlevante (« l'entrelacs de vos traits irréels ») dans un chiasme qui en interrompt la mouvance, un peu comme la perception réduit la circulation perdue de la sensation en rationalisant le transfert charnel et les êtres dont il révèle la consubstantialité. Les formes discursives d'une telle écriture s'avère l'exact pendant d'un corps propre attaché à son tassement, qui se soustrait peu ou prou à la *brûlance* du monde, à l'osmose altérante de la « communication » avec les choses pour « fixer [...] dans sa chair » ce qui l'é-meut et la ravit tout entière, dans une « grâce » in-saisissable où « de l'univers [le sujet] n'est plus la maîtrise rationnelle (prétendue), mais le rêve. »⁵⁵⁸

⁵⁵⁶ « La poésie est l'acte le plus pur [...] d'habiter l'impossible ». « Hommage à Jacques Dupin « poète par contumace » 1927-2012 », *op. cit.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 82-83.

⁵⁵⁸ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 41.

Dans la mesure où elle est écartelée entre ces deux polarités, où elle en est la tension même, l'écriture dupinienne du corps naturel se laisse maintenant mieux expliciter. L'épreuve atterrante des forces physiques manifestée par la sauvagerie de la parole tonique et dilacérée se donne à lire dans l'ouverture à une expérience mondaine incommensurable à la signification, qui bouleverse la fixité des formes. Relative à la riche « insignifiance » des sensations et des impressions enlevantes, cette expérience représente une négativité, une altérité radicale du discours. Pourtant, celui-ci en porte les marques, notables au travers du « dérèglement de tous ses sens ». L'exacerbation de la matérialité sensible de la langue bouleverse le régime conventionnel de la signification linguistique en véhiculant un dynamisme affectif. Ces émotions rompent l'articulation logique et syntaxique de la chaîne syntagmatique qui s'offre comme le pendant d'un corps détonant, poreux à l'énergétique naturelle, et d'une conscience déchaînée, dont la faculté rationnelle d'organisation linguistique est investie, voire supplantée par des instances physiques étrangères à la conscience claire. Dans la mesure où « habiter » purement « l'impossible » en poésie peut s'entendre comme une épreuve qui en préserve la pureté et la maintenant à l'extérieur du discours, le corps fusionnel de la nature se communique ici par une entame toujours réitérée du corps poétique et une violence incessamment perpétrée contre les conventions sémantiques : « L'énergie disloquante de la mise à nue, de la mise à mort, un travail de tension, d'attention, d'ouverture en chaque point du passage, un bleu solaire, un miel acide [...]. Un rapport de violence, un nœud d'effraction, une atteinte par défaut » (*Éca.* 38). Polarisés dans le champ de ces entailles et de ces cassures, l'énergie naturelle et le rayonnement des vives sensations du monde poignent à travers les brèches de l'écriture. Ce faisant, l'expérience enlevante et inconnue du dehors motive les deux sources étymologiques du chaos dans l'illustration de son lien à l'organisation du discours poétique. Éclairant la « synthèse disjonctive » de la subjectivité réflexive et du dehors, du corps de la nature et de la discursivité poétique, elle signifiera d'une part la négativité d'une « faille » (*khaos*), mais en même temps l'idée d'ouverture exprimée par le verbe « béer » (*kainô*) dont l'action pourra être rapportée à la geste poétique de l'*Embrasure*⁵⁵⁹.

On comprend mieux maintenant en quoi le passage est fonction de l'« [é]cart » de la discursivité poétique qu'il conteste. Celui-ci est, avec *l'ipse* qu'il s'agit de mettre en péril par le jeu terrifiant du poème (« La terreur // au fil des nuits / je l'engrosse comme une laie // dans la ronce au fond du bois // comblant l'écart », *Gré.* 289), la condition de l'ébrèchement dramatique qui fait accéder le sujet à la fugacité de la « communication ». Par ailleurs, étant affaire d'une attention de chaque instant, la ruine

⁵⁵⁹ Nous nous inspirons ici d'une association proposée par Michel Collot. *La matière-émotion, op. cit.*, p. 245.

précaire que sa résistance implique souligne le pouvoir du discours poétique à dire une expérience qui dans le monde même est fuyante, soumise à la dialectique du savoir et du non-savoir :

si l'*ipse* s'abandonne et le savoir avec soi-même, s'il se donne au non-savoir dans cet abandon, le ravissement commence. Dans le ravissement, mon existence retrouve un sens, mais le sens se réfère aussitôt à l'*ipse*, devient *mon* ravissement, un ravissement que je *ipse*, possède, donnant satisfaction à ma volonté d'être tout. Dès que j'en reviens là cesse la communication, la perte de moi-même, j'ai cessé de m'abandonner, je reste là, mais avec un savoir nouveau.⁵⁶⁰

Si la fusion brisante du corps de la nature est insaisissable, le poème va la rejoindre en la perdant, ce qui est aussi le moyen de l'habiter « pur[ement] ». Quand la perdre et l'habiter dans la langue consiste à revenir d'une inconnissance première, l'hébétude impersonnelle d'un « balbutiement [de] bogues », pour narrer dans une parole à vif la rupture et la circulation d'êtres « communicants » :

Retour des lointains, balbutiement des bogues. Seul. Je donne ma vie à la traversée des orgues de basalte, à la dégringolade par une pente de broussailles et de ronces jusqu'à la gorge rocailleuse, jusqu'à la combe obscure au fond du ravin. Les agneaux me piétinent, m'achèvent. Tout commence. [...] On ne distingue plus qui est le serpent, qui est le triangle, qui est le soleil. [...] l'illusion de détruire réintègre le paysage (*Éca.* 44)

Le début de ce poème d'*Écart* illustrant la circulation ontologique affirmait l'exécration du poète envers « la posture obscène du crucifié ». Le refus de ce Dieu sacrifié, dont le *Lama sabachthani* révèle la chute dans le non-savoir, et qui se dépouille de ses nominations et figures dans l'approche bataillienne de l'inconnu⁵⁶¹, exprime certainement l'écueil qui sépare fatalement le poète et sa langue iconique d'une pure plasticité é-mouvante et de sa propre disparition ek-satique :

Rencontre impavide [...] de l'icône du vrai dieu — la sainte face, la sacrée farce — dans l'élargissement subit de la langue, brassée, secouée par le ressac d'une misérable théologie négative — ou le choc d'un grain de granit [...]. L'icône qui se masturbe est coupée du dieu qui meurt. (*Éca.* 45).

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 67-68.

⁵⁶¹ « Si je disais décidément : « j'ai vu Dieu », ce que je vois changerait. Au lieu de l'inconnu inconcevable — devant moi libre sauvagement, me laissant devant lui sauvage et libre — il y aurait un objet mort et la chose du théologien — à quoi l'inconnu serait asservi, car en l'espèce de Dieu, l'inconnu obscur que l'extase révèle *est asservi à m'asservir* [...]. Nous ne sommes totalement mis à nu qu'en allant sans tricher à l'inconnu. C'est la part d'inconnu qui donne à l'expérience de Dieu — ou du poétique — leur grande autorité. » *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 16-17.

Mais il est aussi une manière de dépasser le motif emblématique d'un accès tragique au mystère qui a été appauvri et réduit au connu, n'est plus qu'un simulacre du désert. Preuve en est que Dupin en rapproche le supplice de cette autre im-« posture » que représente sa destruction au fond de « la combe obscure » (« On ne bouge plus : un sourire pour la photo »), laquelle semble avoir exorcisé l'extrême de la ruine, rapportée à l'*ipse* par la connaissance poétique : « L'appréhension divine ou poétique est du même plan que les vaines apparitions des saints en ce que nous pouvons encore, par elles, nous approprier ce qui nous dépasse, et [...] le rattacher à nous [...]. De cette façon, nous ne mourrons pas entièrement.⁵⁶² » Or ce rejet du Dieu qui meurt saisi comme tremplin désuet et inefficace de l'expérience aboutit à sa valorisation paradoxale en tant qu'emblème, dans le procès d'attribution générale d'une propriété communicatrice nouvelle et insolite conférée aux figures et au discursif comme à toute *[a]pparence de soupirail*. Libérer les conditions d'une remise en jeu de l'expérience là où les voies d'accès à l'inconnu ont pu se scléroser dans un savoir, cela consiste ainsi, pour Dupin et sa logique dissonante, à étendre le pouvoir de la ruine sur elle-même par un renversement subversif qui consacre les (im)postures du simulacre poétique comme moyen privilégié d'accès au non-savoir de l'épreuve du monde. Ainsi la répugnance éveillée par la figure du crucifié peut-elle s'interpréter comme le symptôme d'une agressivité angoissée face à l'épreuve brisante et inconnue engagée par la « posture » symbolique : « Exécrant la posture obscène du crucifié, des crucifiés et des martyrs de tous bords, nous avons choisi la grimace du clown et ses grandes manières ; dans le cirque à ciel ouvert, des analphabètes et des martinets. » Par la torsion d'une négation de la négation qui révoque (et redynamise) l'appauvrissement d'« une misérable théologie négative », le poète entrevoit l'extrême du possible et de la ruine à travers le jeu de la singerie discursive : « Le non-sens en filigrane / dans l'épaisseur de la langue — // [...] // il abhorre ce théâtre / il coule, assassin de soi, purin // de toute écriture nue // qui se veut mortelle // [...] / [...] / [...] // une combustion de mouches / une nuagerie de singes // au dedans du mur // mitoyen » (*Sm.* 55). L'ouverture vivifiante et altérante (« combustion ») au sans-fond de l'abyme fusionnel et aux devenir (devenir-« singes », « mouches ») s'accomplissent donc à l'intérieur de la *cloison* textuelle, sur la scène de la « surface » poétique : « Meurtre non savoir / un effet de surface / et de soufre » (*Gré.* 320). Mais cette entorse qui relance et réactive l'inconnu en affirmant le pouvoir communicateur du discursif n'éclaire pas pour autant un retranchement dans l'espace poétique. En son sein, la sortie procédera en effet d'un élimage sisyphique du mur scriptural et symbolique⁵⁶³ et de l'affouillement acousmatique de sa lisière (« ce haut mur lisse est une partition / de

⁵⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶³ « Écrire le mur. écrire dans le mur. oublier le mal de vivre, le bonheur de respirer hors du mur. deviner le mot de passe, et tracer la formule avec un ongle sur le salpêtre du cachot. [...] les doigts saignent, le dos brûle.

saillies, d'anfractuosités / où l'insoutenable et l'inédit massivement se jettent... », *D.* 239), jusqu'à l'incandescence de « [l]a ligne de rupture » (*D.* 205) qui fait détoner la « synthèse disjonctive » du poème et du *Dehors* (« La surface du jeu, l'alternance et l'altération /// c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe », *D.* 207). En ce sens, le captif de la forme écrite s'y trouve bien comme en un « bouge sacrificiel » (*Éch.* 127) où s'accomplit l'effrangement des frontières, la sortie relevant de cette logique vertigineuse qui fait la part de l'écart et qui peut maintenant être clairement appréhendée.

Chez Dupin, l'impossibilité d'atteindre et d'exprimer l'expérience indicible, fuyante et ruinante du dehors fusionnel est ce qui engage le sujet poétique au cœur de l'impossible expérience : « écrire étant la traversée du souffle, l'impossible traversée... étant l'impossible... » (*Éch.* 134). On peut lire dans cette perspective l'épigraphe de George Oppen qui ouvre *De singes et de mouches* en proclamant l'adiscursivité du verbe : « [u]n poème n'est pas fait de mots » (« A poem is not made of words ») (*Sm.* 43). Tout est comme si par-delà l'entame, l'échec du verbe et de la conscience poétique à se dissoudre dans le perdu de l'Être authentique où le sujet « communique » était la chance leur permettant de s'ouvrir au manque à être que ce flux de circulation ontologique abyssal et inconnaissable représente : « La poésie, l'infini du rire et du souffle, trouver sa faille, l'instant et le point de sa destruction — et dans le même élan, l'atteindre en lui manquant, en défaillant. » (*Éca.* 44). Les valeurs de séparation, de cessation et de différence que revêt le préfixe « dé » confèrent ici à la « défaillan[ce] » un sens ambivalent. Le rapt enlevant et énergique (on parle de « l'infini du rire et du souffle » et d'une force ruineuse) qu'elle désigne au cœur de l'atterrement se double de l'idée sensible d'un arrachement à la faille, d'une dé-faillance qui souligne la « synthèse disjonctive » structurant le corps dupinien de la nature. La suspension des facultés de la conscience et le défaut des fonctions organiques que ce ravissement évoque à l'orée de l'ébrèchement communicateur s'interprètent donc dans le sillage de deux significations opposées et coexistantes du « manque » ou du « manquer à », qui est le sens étymologique de la défaillance exprimé par l'extrait. L'une réfère à l'anéantissement annihilant toute possibilité d'objectiver la faille qui communique le sujet au monde, « l'instant de sa destruction » étant ce à quoi le poète manque fondamentalement ; l'autre, à l'écart discursif qui fait défaut, manque à cette faille, mais exprime et actualise par un tel détour l'impossibilité de l'expérience, notamment par l'aporie de l'entorse logique. Si le poème est un retranchement, celui-ci devient dès lors la scène où le poète peut se retrancher, se mettre en faille et défaillir, inaugurer des devenirs : « communiquer ». La dé-faillance poétique est ainsi le mot clef d'une rhétorique qui approfondit et

écrire le mur, traverser le mur... inventer la rue, le soleil... [...] reconstruire le mur qui s'abat sur moi traversant le mur... » (*Éch.* 162).

relance, sous l'influence secrète, insidieuse des désirs et des résistances du corps, les retournements méandreux, vertigineux des théologies négatives, jusqu'à la négation de la négation, sans en figer le dynamisme et les glissements. Ces derniers préservent l'accès épiphanique, la fraîcheur de l'ajour. Comme effet d'un bouleversement affectif, la défaillance désigne ainsi l'intensification de la ligne de « faille », au seuil de laquelle le poète éprouve sous « l'infini du rire »⁵⁶⁴ communicateur, l'angoisse fiévreuse⁵⁶⁵ qui révèle sa résistance à la fusion, mais en souligne en même temps l'insistance, et l'effcience, à travers l'approche d'un mourir qui n'en finit plus d'advenir et voue le parlant au ravissement de la sécheresse. Tel est le sens de l'*inachèvement* de cette parole incessamment recommencée, qui fait détoner l'intégrité de l'ipséité s'énonçant par-delà la mort, et sa ruine qui inaugure la parole du dehors : « Les agneaux me piétinent, m'achèvent. Tout commence. L'air neuf. Infranchissable » (*Éca.* 44). Bien sûr, on retrouve dans ce rapprochement des opposés une logique oxymorique qui rappelle celle des traditions mystiques et alchimiques. Aussi est-ce en perpétuant leur affranchissement de l'univocité d'un Sens tyrannique, réducteur, qui aboutit à l'enfermement des êtres, que, fidèle notamment à la mystique bataillienne, le poète s'engage dans la circulation du corps naturel par l'entremise du sacrifice des « dieux », fondus dans l'« aria » unifiante de son chant communicateur : « écrire comme on crucifie », « écrire dans le souffle des dieux qui meurent », « les dieux même mort écrivent... ils détiennent [...] le rythme, — et l'immortalité de l'espace ouvert qu'on leur arrache, brin par brin... [...] ils soufflent dans mon pipeau l'aria de la mort légère... » (*Éch.* 155, 148, 146). Plus encore, c'est par la progression de cette logique émancipatrice que la dérision profanatrice touchant la ruine des dieux et la figuration de la mort extasiante⁵⁶⁶ fait assister à un recul

⁵⁶⁴ « la conscience du peu de stabilité, même du profond manque de toute véritable stabilité, libère les enchantements du rire. Comme si brusquement cette vie passait [...] à l'heureuse contagion de la chaleur et de la lumière, aux libres tumultes que se communiquent les eaux et les airs : les éclats et les rebondissements du rire succèdent à la première ouverture, à la perméabilité d'aurore du sourire. » Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 112-113.

⁵⁶⁵ « Le rire commun suppose l'absence d'une véritable angoisse, et pourtant il n'a pas d'autre source que l'angoisse. Ce qui l'engendre justifie ta peur. [...] / Dans la mesure où tu opposes un obstacle à des forces débordantes, tu es voué à la douleur, réduit à l'inquiétude. Mais il t'est loisible encore d'apercevoir le sens de cette angoisse en toi : de quelle façon l'obstacle que tu es doit se nier lui-même et se vouloir détruit, du fait qu'il est partie des forces qui le brisent. Ce n'est possible qu'à cette condition : que ta déchirure n'empêche pas ta réflexion d'avoir lieu, ce qui demande qu'un *glissement* se produise (que la déchirure soit seulement reflétée, et laisse pour un temps le miroir intact). Le rire commun, supposant l'angoisse écartée [...] est sans doute de cette tricherie, la forme cavalière. » *Ibid.*, p. 113. On note que ce commentaire sur la « déchirure » « reflétée » illustre avec une acuité les « glissement[s] » en jeu dans le poème d'*Écart* et à l'échelle de l'œuvre. Il rend compte de la « communication » opérée par le biais de la résistance de l'ipséité énonciatrice. Les « forces débordantes » du rire et l'angoisse qui leur sont liées évoquent par ailleurs l'énergétique de l'atterrement que nous avons rapporté à la singerie discursive et à la raillerie profanatrice qui ouvre le présent poème.

⁵⁶⁶ « Elles fondent les nuits de lune / et roucoulent à midi tranché / comme ampoules cancéreuses / ou goyaves tatouées // depuis deux mille ans qu'on les mange / les couilles du crucifié / sont des pierres voltaïques / ou des agates gravées » (*Retd.* 79). Plus loin dans cette section intitulée « Fruits de la passion », c'est la mort et le

des limites de l'inconnu dans l'avancée de l'écriture poétique. Le dieu qui meurt, qui était pour Bataille une voie d'accès à une « communication » n'épargnant rien, menaçait par sa fixation, d'en rejouer la maîtrise et de soustraire la subjectivité poétique au flux de la vie et au non-savoir⁵⁶⁷. Aussi retourner la mort et la ruine des mots sur elles pour en étendre les *puissances* annihilatrices⁵⁶⁸ put dès lors consister à réaffirmer le caractère inconnaissable de l'inconnu à travers l'exploration poétique. C'est de ce mouvement que participe l'affirmation du pouvoir communicateur de la discursivité et de ses simulacres qui, jusqu'en l'espace du monde, se font l'équivalent du « silence » rimbaldien, notamment en raison de leur fondement acousmatique (« le rossignol [...] finit de me persuader de ne plus écrire, — ou de m'obstiner follement à écrire, l'un et l'autre [...] étant ressaisis par son chant », *Éch.* 138).

Loin d'interrompre la circulation ontologique, ces renversements et glissements en refondent donc la possibilité en en préservant l'aspect et l'accès immaîtrisable. Ils la rapprochent par l'écart même qui réaffirme l'impossibilité de l'enfermer dans une figure et une parole, et qui rend justement active la possibilité du « devenir » et de la sortie détonante par l'entame faite au corps, à la discursivité et à la langue. Aussi, la subversion logique ou railleuse de la mort communicatrice exprime moins le dépit et le ressassement impuissant d'un être confiné au savoir et au tassement, que l'effort vertigineux déployé sans compromis pour engager le sujet poétique dans la perte ek-stasiant, vivifiante et atterrante⁵⁶⁹ relative à l'épreuve brisante du corps de la nature. C'est ainsi, selon cette discordance déjà reconnue comme la modalité privilégiée de l'ouverture au dehors, que le poème trouve des possibilités de s'accorder aux forces altérantes des flux et sensations naturels qui le révèlent comme un pli de l'être.

Parvenus maintenant à l'orée de « l'extrême du possible » auquel l'agonie subvertie des dieux et du sujet de l'énonciation entraînent la subjectivité poétique, il s'agira interroger plus avant cette parole du sujet qui n'en finit pas de mourir et qui, à la fois, est présentée comme une instance hétérogène à la « communication » et caractérisée par son appartenance au corps de la nature. Pour ce faire, nous

sacrifice eux-mêmes qui voient leur empire subverti : « je sus / qu'écrire c'est trépasser /// et mourir moins que pisser » (*Retd.* 83).

⁵⁶⁷ L'énergétique de Dupin rejoint, ne l'oublions pas, le fondement biologique de la « communication » mise en valeur par Bataille : « Ce que tu es tient à l'activité qui lie les éléments sans nombre qui te composent, à l'intense communication de ces éléments entre eux. [...] Plus loin, ta vie ne se borne pas à cet insaisissable ruissellement intérieur ; elle ruisselle aussi au-dehors et s'ouvre incessamment à ce qui s'écoule ou jaillit vers elle. Le tourbillon durable qui te compose se heurte à des tourbillons semblables avec lesquels il forme une vaste figure animée d'une agitation mesurée. » *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 111.

⁵⁶⁸ La sape acousmatique de la discursivité a rendu compte de ce renversement de la ruine des mots par tout clivage dualiste du discours et du non-savoir.

⁵⁶⁹ Comme nous l'avons démontré au premier chapitre, cette ambivalence énergétique intrinsèquement liée à la subversion est éclairée par l'efficiencia d'une Loi transgressée.

mettrons en lumière une poétique de l'échancrure, en dégagant un schème dynamique structurant qui illustre le rapport disjonctif liant le sujet incarné et sa parole à l'extériorité. Il permettra de rendre compte de caractéristiques majeures de la poésie de Dupin, au nombre desquelles figurent la violence de la brèche ou de l'embrasement, la discordance de la raucité, et l'alternance de la liaison et de la rupture syntaxique, dans ce qui les relie à la matérialité chaotique du monde et du langage.

3.2.3 Une poétique de l'échancrure

Sur ses crêtes d'intensité et par l'effet d'une dynamique crénelée, la parole de Dupin concentre avec tension les aspects d'une double dramatisation : la tragédie de son opacité au monde et le supplice de la circulation ontologique où le poète se trouve jeté par la rupture et les voies occultes du poème. Ces deux aspects sont repérables sous les formes de l'aveuglement tragique et de l'exposition dénudante à la porosité, entrelacées dans cet extrait d'*Une apparence de soupirail* : « On me crève les yeux. C'est le jour. Je m'expose, en cette infirmité, écrivant : c'est *le jour*. Intouchable, désœuvré. Comme autant de bêtes, de têtes, de soleils. Mal dégrossis par la dénégarion du JOUR. » (*As.* 404). Illustrant l'équivoque exprimée par le titre du recueil, le poète est écartelé entre la mouvance fusionnelle dans l'être du jour, suggérée par la juxtaposition unifiante et multiplicatrice des « bêtes », des « têtes » et des « soleils » sériés à partir de la locution comparative, et sa forclusion hors de l'espace de l'œuvre par sa « dénégarion » et la cécité du poète. Mais ces options ne s'articulent pas dans une opposition frontale. Pouvant être affectés au « *jour* » et au sujet de l'énonciation, les adjectifs « intouchable » et « désœuvré » condensent l'accession et l'hétérogénéité du sujet au dehors de part et d'autre de la frontière textuelle. Les deux options sont donc interchangeable et l'interprétation des dramatisations pourra varier en s'étayant sur cet indécidable. La cécité peut ainsi témoigner de la ruine de l'*ipse* et du savoir se dissolvant dans l'ouverture au jour aveuglant, et l'exposition, loin d'actualiser la circulation comme telle, souligner la menace planant sur l'intégrité du sujet qui écrit à son approche. Par-dessus tout, la « dénégarion du JOUR » illustre explicitement l'appartenance détonnante, mais irréductible du poème aux circulations du monde. La réalité du dé-nié et la mise en relief typographique de la lettre font coïncider la matérialité du dehors et du langage en exprimant leur appartenance à un même monde où les mots sont dotés d'un sens et d'une opacité physique analogues à celle des choses, bien que celles-ci soient mal dégrossi[es] par le régime scriptural. Mais ce mauvais débrouillage des êtres concerne au même instant le régime esthétique dans la mesure où la « dénégarion du JOUR » désigne le monde qui surgit par opposition à celui du « *jour* » de l'écriture.

Fort de cette analyse, le rapport du sujet au dehors pourra se figurer globalement par un schème dynamique exprimant à la fois l'écart et le glissement dans la « communication » brisante et désœuvrante qui déterminent le corps dupinien de la nature. Ce schème est celui de l'échancrure [\ /]. Sa justesse réside dans la solution de continuité fusionnelle et néantisante qui lie les « jambages » « subjectal » et « objectal », et dans l'objectivation d'une continuité entre les régimes sensible et scriptural de l'épreuve brisante du monde, distribués sur l'un d'entre eux. Nous en démontrerons peu à peu la prégnance et les propriétés au fil des analyses.

La même cohésion ambiguë du corps de la nature est donnée à *entendre* dans un tercet d'une densité toute acroamatique : « Un tonnerre de verrous / répercuté / jusqu'à la mer » (*D.* 323). Le paysage sémantique joue là d'une même équivoque entre la clôture et le passage par le rapprochement des significations antithétiques des « verrous » et de la répercussion extériorisante. Celles-ci se condensent dans la torsion phonétique des « verrous » qui sont un anagramme et un écho inversé de l'« ouvert »⁵⁷⁰ détonant au creux de leur sonorité. Cet ajour s'actualise à travers le roulement de la raucité qui rehausse la matérialité sonore que la parole incarnée fait retentir dans l'espace où surgissent les mers orageuses et où s'accroissent les rugissements de la houle. En résonnant par-delà le cloisonnement du discours, la musicalité du verbe révèle de la sorte le fondu identitaire qui caractérise l'épreuve pathique et antéprédicative du dehors, tout en implication une rupture de ses « verrous » qui illustre la dimension entropique de la raucité. Le déferlement consonantique entraîné par le flux allitératif apparente dès lors la houle poétique à cette mer emblématique d'une nature où les êtres, comme les vagues, se perdent et communiquent. Ainsi, faisant sauter les « verrous » des mots et des choses par ses « répercu[ssions] sonores altérantes, le poème participe à l'écologie d'un monde qui ne relève pas uniquement de la fonction référentielle du langage, mais s'étend jusqu'à la fonction poétique. En d'autres mots, l'autoréférentialité du poème, désignée par sa réflexivité phonétique ou la figure des « verrous », n'est pas le contraire de sa référentialité, de son pouvoir à faire monde et à rejoindre la nature en épousant les flux disruptifs qui font détoner ses formes, de la matérialité mouvante et tumultueuse du dehors, aux résonances et aux acousmates explosifs de celle du langage. La raucité s'avère donc le modèle acroamatique de la parole échancrée : son « tonnerre » signifie sa résistance corrélative à sa déflagration communicatrice, à la faveur de laquelle le verbe subit les

⁵⁷⁰ Corroborant cette analyse de la tension entre l'ouverture et le cloisonnement, la condensation phonicosémique qui vaut ici comme emblème de la « synthèse disjonctive » se trouve dépliée dans un poème précédent de *Dehors* qui polarise l'égarement et l'enfermement : « prisonnier de l'ouvert, maître de verrous absent, il va, revient, se détourne //// métamorphosé [...] dans l'entre-deux, l'implicite, le dos à dos avec la folie dont la force l'égare et dont le parfum le protège... » (*D.* 306).

secousses et puise les ressources de l'énergie chaotique de la *phusis*, par le biais de charges affectives musiquées sous-jacentes aux formes du code et du corps symboliques. À cet égard, le titre de la section « Ou meurtres » suggérait, d'entrée de jeu, par la valeur à la fois alternative et substitutive de la conjonction disjonctive, la nature discordante, mais également altérante, dysphorique et itérative, d'une « communication » qui s'accomplit par-delà l'unité et la séparation, par-delà la continuité et la discontinuité du monde et du langage.

Exprimant la tension dynamique de l'échancrure, la double valeur de la conjonction permet d'appréhender l'ouverture poétique au corps de la nature comme le fait d'un glissement et d'un battement disruptif, présentés simultanément comme l'œuvre d'une instance étrangère : un « meurtre » impersonnel s'accomplissant par [c]ontumace : « Et filant le pli calom- / niant le bord / le meurtre alterne sous la strophe » (*Con.* 87). Ici encore, l'allitération reconduit quelque chose des transferts esthétiques et organiques dont se constitue le corps de la nature, ou du métamorphisme de la *phusis*. La liaison des mots filés par les [l] jouent, sur le plan linguistique, les altérités de l'*ipse* voué à la circulation par sa consubstantialité au monde. Mais, contrairement à la raucité, dont la dimension entropique révèle une rupture phonétique du syntagme (à saisir comme une modalité de l'éclatement syntaxique qui fend jusqu'aux mots (« calom- / niant le bord ») le poème du dehors), la liaison des [l] suggère que la « communication » a cours dans la texture du discours, ce qu'indique plus nettement le « pli » opposé à la déchirure. Ainsi l'échancrure du poème s'envisage-t-elle à travers l'« alternance » ou le battement d'une ouverture qui s'accomplit à la fois par-delà et « sous la strophe », en rompant et en filant le tissu textuel, ce qu'illustre le motif du fil de soie en tant qu'image d'une écriture sauvage ravaudant ses fragments par l'accroc des trois points. C'est ce que propose encore cet extrait en associant la déchirure et le « pli » à deux modalités antérieurement envisagées de la « communication » : la destruction mortifère et la plus souple sortie onirique : « Commencer comme on déchire un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir.⁵⁷¹ » (*Em.* 165). Mais oscillant entre glissement et rupture, le battement de l'ouverture poétique apparaît comme l'« art » d'un corps naturel qui dépasse la dichotomie de l'esthétique et de l'esthésique, de la *phusis* et de la *poiesis*. Il s'inscrit du côté d'une extériorité autonome et immaîtrisable qui fonde et sape la discursivité. Filant « le bord » et le « niant », le « calom-/ niant » par la déchirure franche du tissu textuel ou les distensions et distorsions acousmatiques subtiles de ses mailles, l'ouverture désigne l'écriture du corps

⁵⁷¹ Ce poème de « Moraines » où l'option de la rupture semble prévaloir, puisqu'il commence par la déchirure et se clôt en envisageant la destruction du sujet, fait toutefois la part de liaison, que ce soit sur le plan de l'énoncé (« Rompre et ressaisir, et ainsi renouer ») ou par la forme en prose qui en applique le principe.

naturel comme un événement troublant qui échappe au poète et le jette hors de lui. Il peut revenir à lui, retrouver ses esprits, se soustraire un tant soit peu à cet assujettissement merveilleux, en réaffirmant l'objectivisme et la discontinuité de son « moi, quand //// sous le calque du récit /// le voyage se claquemure... » (*Con.* 72). Mais le plat mimétisme épargné par ce leurre est alors un pâle horizon face à la profondeur réelle, l'odyssée acousmatique forclos du fabuleux poème. Si le poète ne se coupe ainsi aux « communications », c'est pour se vouer au contraire à une parole qui se soustrait à sa possession, par laquelle il s'excède et sa discontinuité se rompt dans l'ek-stase. Elle surgit en une saillie qui dénude, dans « l'instant mortel nouveau-né [...] / [...] / l'irruption, l'inscription commençante / d'une parole en avant de soi, à l'écart / de nous, vertigineuse, ressassante... » (*Con.* 93). Indistincte du seuil inconnu de la mort et de la naissance, son mode d'être au sein du discursif est la fulgurance.

La poétique de l'échancrure ainsi abordée donne donc la mesure d'un écart qui ne se laisse pas traduire par l'opposition duelle du poème et du corps de la nature. Au contraire, il redouble les modalités de la conscience incarnée dans son expérience des ruptures déchirantes et enlevantes de sa discontinuité engendrées par sa relation à l'extériorité. C'est ce que révèle la contiguïté brisante « entre haute mer et basse / écriture » (*Con.* 87) qui inscrit et entame radicalement l'écriture, le corps et le monde dans l'insituable non-savoir d'une « métonymie » de « fond » : « j'écris sur le vide, j'écris dans la nuit // une araire défonce et sculpte le dos des dieux // personne, ni toi, ne lira ce qui est transparent // la métonymie du fond, le partage des dépouilles » (*Retd.* 107)⁵⁷². À plus forte raison, l'échancrure du corps de la nature n'exprime donc pas non plus de dichotomie rigide entre le sujet et le monde. De part et d'autre de la frontière textuelle, sa tension se situe essentiellement entre le moi et le sujet : elle réside du côté de l'in-divis que happe, fascine, éveille et terrorise l'appréhension soudaine de la continuité sur le fond perdu de laquelle il s'était bercé dans l'illusion d'une discontinuité toute relative. Les modalités du passage n'autorisent certes pas à parler ici de dualisme ; mais le déchirement, l'agonie, l'angoisse désirante s'amplifiant au seuil du dehors sont la révélation d'une opposition ambiguë, d'une division, d'une lutte qui est terreur et souhait secret de sombrer, en un mot, d'une résistance fascinée devant l'altérité. La relation discordante ainsi décrite est le signe de l'authenticité de l'étrangeté qui prend d'assaut le poète et transforme, en l'altérant, en l'assujettissant, le moi en sujet poreux. En tout cela, la division de l'[é]chancre se donne à comprendre dans la perspective bataillienne d'une résistance discursive de l'ipséité angoissée à l'orée de la « communication » :

⁵⁷² L'une des *Chansons troglodytes* exprime, de même, l'osmose de la *phusis* et de la *poiesis* à la faveur de leur rupture et de leur ruine communicatrice : « trop de feuilles de chimères / de meurtres flottés sur l'eau / elle extasiée qui replonge / dans la plaie au fond de quoi / une écriture agonise //// l'opéra-bouffe des grenouilles / qui languit qui se déchirent / par la libellule et le bleu / de ses ciseaux entrouverts / au milieu pour en finir » (*Ct.* 42).

L'angoisse suppose le désir de communiquer, c'est-à-dire, de me perdre, mais non la résolution entière : l'angoisse témoigne de ma peur de communiquer, de me perdre. L'angoisse est donnée dans le thème du savoir lui-même : *ipse*, par le savoir, je voudrais être tout, donc communiquer, me perdre, cependant demeurer *ipse*.⁵⁷³

Face à sa porosité attestée jusque dans son intériorité la plus intime, le moi cherche à se préserver. Des défenses mal armées, anxieuses, se mobilisent contre la sensation enlevante, la perspective d'être emporté dans la mouvance plurielle, comme celle d'un « exode » de nuées, qui aspirent loin dans le songe du monde, tandis qu'une unique corde résiste, dont la rupture équivaldrait à celle du savoir qui sépare, et « conserve » : « Rêve d'un après-midi : un lent exode de nuages dans les combles. Et l'instinct de conservation, mes doigts crispés sur une corde. » (*As.* 361). Prolongement de ces mouvements intérieurs, le poème est l'espace d'une même lutte perdue d'avance ou menée à son point paroxystique, au seuil de la rupture. Le sujet s'y ouvre à sa perte dans l'essaim d'un pullulement de formes, de forces et de signes étrangers, l'affleurement d'un chaos verbal et matériel qui le voue à une étrangeté et à une extériorité. C'est ce qu'illustre cette strophe d'*Écart*, où son enchaînement à la table d'écriture le contraint à son abandon au corps sémiotique de la nature et du verbe : « Écrivant sans écrire, je suis moins attablé qu'attelé, que garrotté à cette longue planche de châtaignier qui bourgeonne, qui convoque les braises et les signes. Qui m'humilie. Qui me chasse. » (*Éca.* 52). « Chass[é] », le poète l'est au sens où il se dissout dans l'altérité et où son moi est mis à l'*Écart*, « humilié » dans son retranchement par cette germinaison étrangère. Cette division révèle celle de son échancre qui, conformément au concept de « synthèse disjonctive », démontre que l'*ipséité* et la discursivité dissonantes ont la propriété d'actualiser la « communication » en captant les forces vives et chaotiques de la *phusis* dans une parole bouleversée par une intensité sémiotique, corporelle et affective⁵⁷⁴ :

la hauteur que nous heurtons, étant ce qui a surgi d'un bulbe fracassé, d'une terre bouleversée, et des strates profondes soudain mises au jour d'une pensée migrante et noyée, avant qu'elle soit,

par des mains de papier, ressaisie dans sa perte pure, ou repoussée vers le chaos dont nous sommes partie prenante depuis le premier jour échancre... (*Éch.* 192)

⁵⁷³ *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 67.

⁵⁷⁴ En éclairant la résistance d'une ipséité discursive communicatrice, le schème de l'échancre permet d'intégrer la modulation du crime et du châtement exposée au premier chapitre. C'est en effet sur le mode de l'atterrement qui dénote l'effcience de la Loi et de l'écart que s'opère la transgression du code et des règnes impliquée dans l'écriture présymbolique des pulsations.

Preuve en est que, sous l'effet de la prédation du dehors assaillant le tassement et le sentiment de discontinuité, l'échancrure de l'*ipse* et du sujet incarné en vient à se réduire du côté de la pensée réflexive, en une déflagration verbale où les détonations de l'imaginaire ne se distinguent plus d'un jaillissement énergétique apparenté à une sorte d'effusion volcanique dont le « flux » revêt un aspect à la fois naturel et culturel. Incapable de se définir comme intériorité et identité, le sujet du dehors exprime dès lors la nature inhumaine et protéique de la conscience poétique :

Au-dessous, la nuit, recluse dans les mots, la nuit qui pousse, qui s'étire... Je ne sais rien des figures qui pourraient surgir, ni de leur origine qui devra manquer. Indices emportés par le courant [...]. Une volcanologie mentale, frileuse et bridée. Soudain tétanisée par le flux survolté d'un cerveau inhumain. Une entité pensante non humaine. Un computer extravagant à tête de grenouille, et le rosaire programmé de son ovulation dans un marécage infecté. Une sorte de corps unanime anonyme pestilentiel hypostasiant toute une humanité animale. Dont je serais le cerveau débranché, l'œil énucléé — la tête polymorphe du système. (*Éca.* 53)

Dissous en une sorte de circuit biomachinique « anonyme » caractérisé par la plasticité ontologique et une production de « devenirs », le poète se voit voué au non-savoir et à la circulation fabuleuse de l'être dans une convergence chaotique de forces. En témoigne un métamorphisme proliférant, dont l'« ovulation » « programmé[e] » et ignorée du « cerveau débranché » désigne le caractère autogénératif et immaîtrisable. Soumise à cette génération poétique sauvage, la subjectivité du poète se révèle l'appendice d'un « cerveau inhumain » dont la sériation hybride (il est tour à tour « entité », « computer », « grenouille », « rosaire ») l'ouvre à la « communication » d'un « corps unanime ». La conscience « débranché[e] » et désaffectée par le moi n'est plus, ici, « dans le vaste flux des choses, qu'un point d'arrêt offert au rejaillissement⁵⁷⁵ » d'une « tête polymorphe » étrangère, à laquelle elle se greffe, se fond par l'éruption de sa part la plus physique mise au jour par une « volcanologie mentale ». L'« humanité animale » éclairée par son incarnation dans ce substrat de forces vives est le gage de son osmose avec le dehors, comme l'indique expressément l'image tellurique qui signale l'homogénéité de l'énergétique pulsationnelle. La défection de la discursivité réflexive est ainsi l'occasion d'une captation d'énergies qui lie la vitalité du sujet incarné au « flux » créateur qui traverse, déforme, transforme, informe la matière du monde et du poème.

Malgré tout, bien qu'elle énonce la dissolution du sujet dans l'immanence et l'identité du verbe et des forces telluriques, l'écriture témoigne de la prégnance d'une résistance. Le poème est encore fait de

⁵⁷⁵ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 112.

mots et organisé par une syntaxe laissée intacte par les métamorphoses et le jeu des *tropes*. Surtout, l'incorporation de l'énergie paralyse, « tétanis[e] » l'*ipse* au seuil de « l'expérience, [où] il n'est plus d'existence limitée », et où « [u]n homme ne s'y distingue en rien des autres », car « en lui se perd ce qui chez d'autres est torrentiel⁵⁷⁶ ». Cette libération de l'enfermement et du tassement de la vie dévoile ainsi son caractère insoutenable, l'adverbe « [s]oudain » soulignant son caractère abrupt, fulgurant et déstabilisant. Enfin à l'union indistincte de la conscience incarnée et de l'« entité » sauvage se substitue un rapport de conduction (« Une vulcanologie mentale [...]. Soudain tétanisée par le flux survolté d'un cerveau inhumain ») qui achève la description de la tension de l'échancrure. Pas plus qu'elle ne relève du dualisme, offrant par sa structure la possibilité d'un glissement dans « l'extrême, [qui] fait [...] d'un homme une multitude, un désert⁵⁷⁷ », l'échancrure n'accomplit la fusion pérenne, à laquelle elle substitue, par l'intensité et la dramaturgie croissantes de sa racine, la torsion « des élans diverg[eant] qui se joignent dans l'épissure de la nuit » (*Éch.* 201). Ainsi les choses, le dehors, le savoir, la discursivité, l'ipséité du moi sont-ils préservés pour l'appréhension de l'instant effusif de sa sortie et de « la condensation des figures de la nuit », livrées aux transmutations sériées de « [l]a touffe. La torche. La spirale » (*M.* 23), au sein des distorsions et contorsions les plus avérées du corps et de la forme⁵⁷⁸ jusqu'à la plus sourde « torsion de la voix » (*M.* 35). Car, comme Bataille l'enseigne, le déchirement unifiant n'est ici vécu qu'à partir du discursif en l'homme, de ce point où il dit « je » et résiste — fût-ce mal, fût-ce affirmant : « je ne sais rien » (*Éca.* 53) — à sa plus totale adéquation/dissolution dans un autre, comme à l'océan d'inhumanité dont il est à la fois le constituant et le constitué : « Séduction, puissance, *souveraineté*, sont nécessaires au moi=qui=meurt : il faut être un dieu pour mourir. » — un « noyé roi » (*Éch.* 216).

Atteindre le « corps sans limites » ne s'obtient ainsi qu'à la faveur d'un tassement opaque que la violence de l'embrasement il-limite : « Corps décapité d'un seul // l'humus, l'ondée, les feuilles, / l'éclaircie, / d'autres sentes, la forêt » (*D.* 274)⁵⁷⁹. Cette brèche qui libère le sujet est, par la violence de

⁵⁷⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁷⁸ Faisant la part de la fonction communicatrice du jeu et du simulacre, la « contorsion » se joint explicitement à la distorsion du dés-œuvrement du monde et du verbe dans ce poème où la sortie poétique est clairement envisagée à travers l'image de la « haie » : « Attaqué par ses outils. Le monde est à ses pieds, désœuvré, grésillant. Il ne l'ignore pas mais demeure immobile. [...] Comme un arbre dans le soleil. / De la contorsion du pitre à la distorsion du supplice, ces pratiques mènent le corps. [...] / [...] seule la haie d'une phrase, vive, le souffle d'une haie » (*Em.* 181).

⁵⁷⁹ On se reportera aussi, parmi tant d'autres, au poème qui ouvre la section « Sang », en mettant en valeur les enjeux acroamatiques de l'expérience. L'embrasement y est explicitement associé au travail phonique de la raucité : « À partir de l'oppression, de la torture /// [...] / à partir d'un bouillonnement d'acide / sur un seuil de craie // alors sa vie se desserre — / [...] / alors il va aux montagnes / [...] — grises / et rauques » (*D.* 237).

« l'éclaircie », celle-là même qui délivre, altère et il-limite le dehors au risque de le rendre insaisissable : « le paysage ne se dévoile que marqué par l'embrasure, profondément entaillé et fissuré quand il n'est pas menacé de ruine, c'est-à-dire [...] d'*éboulement*.⁵⁸⁰ ». C'est elle qui fait de même éclater la structure syntaxique et ordonnance la désécriture en instaurant une « continuité qui inclut en elle la rupture » quand « violemment elliptique ou fragmentaire, l'écriture [...] déchire la langue, « blesse » la phrase, casse la continuité narrative ou logique.⁵⁸¹ » Mais l'inconnu à peine débusqué est mué en savoir par la saisie poétique dans l'instant où il ravit. La fulgurance se dérobe, le poète bute contre la nuit fermée. La discontinuité, les parois se sont reformées. Aussi l'entame est-elle à refaire, il faut recommencer le poème. Répéter ensemble l'échec et l'accueil de la dé-faillance au creux du souffle : « J'ai vaincu. Je n'ai pas vaincu ma victoire. Vivrais-je ce lent mourir ? [...] le gouffre a monté dans l'air... Le gouffre a monté dans l'air. » (*Cv.* 27). Tout est affaire de relance. Car la « synthèse disjonctive » de l'[é]chancré fait que l'ipsité triomphe et se perd, atteint le pinacle et écrase sa puissance qu'elle se rompe ou se préserve. Si sa rupture est arrachée à l'inconnu et, d'une certaine façon, plongée dans l'inconnu, l'*ipse* triomphe par elle dans la mesure où elle fut érigée en projet. Mais si le poète est l'objet d'un « mourir d'écrire de n'être pas mort » (*Éch.* 144) du fait de cette « victoire » intempestive, il l'est également dans la mesure où il trouve à travers son échec un succès plus ruineux. S'il prend en charge la dimension itérative ou acousmatique de la brèche, « le meurtre fertilise la parole » et l'ouvre à « la naissance illimitée qui commence de naître » (*Cv.* 16), soit à l'inépuisable et l'innombrable possibilité d'une perte surgissante et future, immaîtrisée, inconnue, inédite (« pour qu'il vive, lui, le vers, qu'il surgisse et qu'il étincelle à l'état naissant... [...] consentir au déchirement arbitraire de la langue pour qu'elle entame l'inconnu [...] à perte de vue... //// il n'était rien que musique⁵⁸² », *Éch.* 118). Incessamment « sur le point de changer de corps », d'y passer, le poète subit et appréhende donc une geste ébréchante, accueillant l'embrasure d'une parole comme « la répétition

⁵⁸⁰ Valéry Hugotte, « Poésie du désir, écriture du désastre », dans Dominique Viart (dir. publ.), *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin, op. cit.*, p. 108.

⁵⁸¹ Michel Collot, « La musique du chaos », dans *La matière-émotion, op. cit.*, p. 253.

⁵⁸² On notera qu'illustrant une « alternative du sens », la perte immaîtrisable qui définit le nouveau sens poétique est à la fois située dans la perspective d'un avenir « illimité » et « au cœur » de l'énonciation acousmatique dans cet extrait des « Moraines » : « S'éveillera sans nous l'alternative du sens au cœur de l'ébriété du langage. Du langage assoupli par l'allégresse de son rebondissement illimité. J'ânonne, il s'élançe. Il oublie que je suis second, en retrait, en recul. Il ignore surtout que je n'existe pas, que je bave et transpire d'inexistence dans l'ébranlement de sa trace. » (*Em.* 180). Ce battement n'est pas sans évoquer, sur le plan temporel, le glissement du point de fuite acousmatique précédemment mis en valeur. Aussi, si l'échancrure dupinienne peut, dans cette perspective, relier encore explicitement le glissement et la déchirure par une sorte de causalité nécessaire (« Heurter l'écriture à la massivité, à la résonance du mur — avant l'incendie, le saccage, la brèche... », *Éch.* 154), c'est que l'itération de la brèche a ses assises « au sommet de l'écoute » (*B.* 85).

d'un meurtre » (D. 253) qui engendre la fulguration de la perte et de « la joie supplicante⁵⁸³ ». Il s'ouvre dans le poème au clignotement pulsationnel du non-savoir. Selon la réversibilité de la « chair », l'accès même en est réglé par une rythmique étrangère : « La traversée qui nous scande, la trajectoire qui nous mesure, /// [...] /// depuis que les portes s'ouvrent à ce tremblement de l'air /// [...] /// nous, la mesure de la traversée, la scansion de la trajectoire /// notre discordance convoite une illisibilité clignotante » (D. 212). Mais en ce qu'elle suppose la résistance de l'ipséité discursive, elle déplace sans cesse le seuil de l'illisibilité totale avec la fatalité d'un cycle naturel : « Meurtre solsticiel / une intense gradation de fleurs / illisible / avant et après » (D. 325). Ainsi la résistance « discordan[te] » du « je » est-elle à la fois permission, promesse du rapt et des largesses dénudantes de l'embrasure, et sécheresse de l'issue et du retrait que l'embrasure ménage à l'expérience⁵⁸⁴. Sur elle repose l'éclaircie d'un passage inhérent à la surtension d'un écart qui surchauffe, et dont le poème brûle en chaque instant, de tous ses mots crépitant par la force d'une friction érosive désespérée.

Si le schème de l'échancrure modélise par son dynamisme la tension de l'écart et de l'égarement de l'*ipséité*, il convient d'insister sur la dimension acroamatique de ce dernier chez celui que l'ouïe voue à « un millénaire, déjà, d'errance dans l'air musical » (D. 312). Entre tassement et béance, la raucité est en effet ici l'expression de la résistance et de la brèche des choses, des mots et du moi par « [l]a secousse d'un corps livré à la plane. À la flûte. À l'infini de l'errance qui raye le bord. Qui égrise le bord des choses... À la musique... » (M. 10), dans un extrait que Collot convoque pour illustrer la continuité rythmique instaurée, selon une loi d'alternance et de répétition, à partir de la discontinuité sémantique et syntaxique d'une forme se ressourçant dans son ouverture au chaos⁵⁸⁵. Mais par cette adéquation détonante entre la compacité du tassement et l'ouverture du plus large, l'expérience du corps de la nature s'avère aussi conforme à la structure d'horizon, en tant qu'elle donne sur une lacune irréductible, une béance acousmatique inouïe et inépuisable, aussi bien qu'invisible et inconnaissable, comme l'« horizon du monde » l'a illustré. C'est en vertu de cette conformité aussi que

⁵⁸³ L'oxymore bataillien employé pour décrire la défaillance mystique est une formule bien adaptée à la tension inhérente au thème de l'échancrure, si ce n'est que les termes qui la constituent découlent l'un de l'autre par une inéluctable voie de conséquence, la joie de la perte se muant par son caractère fugitif en un supplice qui peut à son tour ouvrir l'accès à l'extase de la « communication ». *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 68.

⁵⁸⁴ Valéry Hugotte souligne cette ambivalence de la « brèche » dans son étude sur la poétique dupinienne du désir : « ce terme traduit à la fois l'abandon [...] et sa fuite, confondant ainsi l'instant de la possession et celui de l'effacement. [...] Ce qui donne prise sur le réel est aussi ce qui le dérobe. » « Poésie du désir, écriture du désastre », dans Dominique Viart (dir. publ.), *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin, op. cit.*, p. 110. Ceci n'est pas sans évoquer bien sûr le mode de présence de l'horizon.

⁵⁸⁵ La « synthèse disjonctive » de la continuité et de la discontinuité est bien sûr représentée par la co-présence et la mise en équivalence d'un instrument de coupe (« la plane ») et de modulation musicale (« la flûte »). Voir Michel Collot, « La musique du chaos », *La matière-émotion, op. cit.*, p. 255.

la résistance de l'ipséité discursive se traduit par la consécration d'un impouvoir, au double sens où les cimes du verbe laissent à travers leurs brèches entrevoir la faille où tout s'abîme et en séparent en la faisant retentir⁵⁸⁶. D'une faiblesse l'autre. Et d'une victoire l'autre. Aussi la « synthèse disjonctive » de l'échancrure permet de comprendre en quoi le sujet dupinien doit autant à Prométhée pour sa fréquentation de la foudre qu'à Sisyphe dans l'épreuve incessante qu'il fait de la distance de l'éclair.

L'érotisme, qu'on a souvent comparé à une petite mort, est comme on le sait, pour Bataille, une modalité de la « communication ». C'est la raison pour laquelle la poétique dupinienne du désir et du désastre présentée par Valéry Hugotte présente une analogie avec celle de l'échancrure. En toute cohérence, l'étreinte de l'autre se consomme et se consume chez Dupin selon les mêmes modalités qui définissent l'épreuve du corps de la nature et l'ouverture du verbe au dehors. L'embrassement et l'embrasement, offrant ce qui ne peut être asservi, commandent l'embrassement incessamment recommencé d'« une commune présence qui jamais chez Dupin ne voile le jeu de la différence — qui est comme l'essence, mais aussi l'échec nécessaire de tout désir. Si l'étreinte ne peut être que d'un instant, il importe qu'elle soit renouvelée sans fin, d'une intensité intacte⁵⁸⁷ ». Et l'auteur de citer ces vers d'*Une apparence de soupirail* qui résumant par de nombreux aspects, l'échancrure du poème incarné et de l'extériorité naturelle (sa violence, son dynamisme, sa tension et sa discordance constitutive, sa dimension acroamatique, itérative et leur lien à l'expérience corporelle) : « ce n'est qu'en de brefs accords inhumains que j'étreins sa séparation. » (*As.* 378). S'ouvrir à l'altérité du dehors et de cette part de soi liée par une consubstantialité déchirante à la nature, cela consiste aussi, pour la conscience poétique, à approcher l'éloignement fondamental de ce qui est par essence autre. C'est ce que suggère, dans *Dehors*, la « travers[ée] » et la raréfaction de la « forêt » dans la compacité d'un souffle qui, de son côté, « noyau » d'air volatil, forêt en germe, manifeste la parole incarnée comme un

⁵⁸⁶ C'est la tension, mise en avant par Valéry Hugotte, du « désir » et du « désastre », telle que décrite à l'approche de la femme, mais aussi de la poésie, dont l'absence et le retrait sont simultanés au don de la brèche qui les dé-livre. L'auteur désigne ainsi un point limite auquel l'horizon poétique de la « communication » ruinante au monde n'ajoute et ne retranche rien : « Ainsi dans sa profonde ambivalence le désir se confond-il avec le désastre, cet instant où, dans l'ombre, c'est encore la lumière que l'on voit, mais ne signifiant plus rien que son inéluctable extinction. » « Poésie du désir, écriture du désastre », dans Dominique Viart (dir. publ.), *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin*, p. 115. On notera que le rapport du « désir » au « désastre » motivé par le substantif latin « desiderium », qui signifie le regret ou la nostalgie face la perte ou l'absence de l'objet, exprime, à travers sa référence à l'astre (« sidus ») dont Hugotte évoque l'« extinction », un désaide et une dérélition cosmique maintes fois attestés dans l'épreuve de l'embrasement atterrante. Jean Starobinski donne dans l'un de ses ouvrages la formule de cette équation : « L'étymologie de *desiderium* renvoie, semble-t-il, à *sidus*, c'est-à-dire, à l'astre, à la constellation. Le regret nostalgique a été ainsi associé à l'idée d'un « dés-astre », ce qui est beaucoup plus qu'un dépaysement. Car la perte du sol est alors aggravée par la perte des protections cosmiques. » Voir *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, 2012, p. 286-287.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 114.

être étranger, un « corps clairvoyant » (*Gra.* 86), mais brisant : « le noyau du souffle résiste / une forêt clairsemée traverse la douleur » (*D.* 242). L'intime étrangeté qu'un tel souffle communique au verbe poétique et au plus profond de son état d'âme éclaire la division qui s'échance au cœur du sujet de la parole, et assure la participation de cette dernière au corps de la nature : « Écrire, un mourir qui ne finit pas de s'éteindre entre mes doigts, de rougeoier sur la cendre, et de reverdir sur l'abrupte de la falaise, comme une naissance de l'un adossée à l'agonie de l'autre, le partage [...] de notre gémellité odorante... » (*Éch.* 137). Encore une fois, si le « mourir [...] ne finit pas de s'éteindre », c'est que cette solidarité avec le corps de la nature est assurée par la reconduction de la brèche, qui, des percées acousmatiques aux dislocations manifestes du tissu verbal, préserve seule le feu consumant par lequel « La forêt nous tient captifs » (*Em.* 182) : « Le dehors est entré par les mille entailles du corps » (*D.* 232). Par les à-coups de la scansion pulsationnelle de l'embrasure, le sujet qui « communique » est voué au devenir et ne peut se ressaisir qu'à travers les stases d'images, comme en une chaîne indéterminée de masques successifs, toujours au seuil d'une mutation à venir. Le fait est expliqué : « Il n'est d'ouverture à autrui qu'à celui qui renonce à l'assurance du même.⁵⁸⁸ » L'ouverture itérative à l'impossible inconnu de la fusion donne ainsi son sens à une imprévisible prolifération subjective, dont la plasticité sérielle accompagne celle d'une parole qui se ressourc constamment dans le chaos sémiotique du monde à travers ses ruptures et les contrepoints de sa fugue acousmatique. Également, si l'ouverture au dehors consiste ainsi à s'élancer vers la matrice du poème et à se perdre, à se renouveler en la perdant, comme en font foi ses éclatements et l'infinie tentative faite pour l'énoncer, c'est que se révèle au même instant le statut imprévisible et protéique d'une nature incessamment nouvelle, mutable, inépuisable. D'une nature *poiétique* dont les transmutations rappellent la « *Magna mater*, la *materia prima* des alchimistes, propice à toutes les métamorphoses⁵⁸⁹ ». Ainsi donc, la transformation altérante du sujet engendrée par la fulgurance intermittente de l'expérience se rattache, comme le prochain chapitre sera l'occasion de l'approfondir, aux mutations des formes du langage et de la nature, en s'étayant, notamment, sur les implications réciproques de la métamorphose, de la métaphore, de la paronomase, ainsi que des proliférations formelles et pulsationnelles :

Le poète — il n'existe pas — / est celui qui change / de sexe comme de chemise // une humide contre une sèche, / une rose contre un caillou / et vice vers... / précipice / un feu de branches déjà vertes... // quelles fleurs pourraient surgir / rien ne presse // que le pas / l'ombre / qu'il jette » (*Gré.* 283)

⁵⁸⁸ *Ibid.*, 116.

⁵⁸⁹ Michel Collot, « La musique du chaos », dans *La matière-émotion*, op. cit., p. 250-251.

Contre toute forme de substantification figée de l'être, Dupin déjoue la fixation nominative et esthétique en puisant dans le chaos du langage aux sources d'une nature transformatrice. Par l'initiative donnée à l'intensité énergétique et à la plasticité du matériau qui font détoner la forme, le mode d'organisation enfoui de la *phusis* est porté au grand jour au travers de celui de la *poiesis*. Le parti pris pour la connotation, les paronymies, les ruptures discursives sont, dans cette mesure, la conséquence d'une rigoureuse et périlleuse descente au noir dans le « sous-sol » de la langue, « sous la feuille déchirée » (*D.* 224), pour extraire les forces et les pulsations qui informent le poème en revitalisant les formes du langage. À cet égard, sans réduire l'indicibilité sémiotique de l'extrême des possibles et du métamorphisme chaotique, les accros syntaxiques des blancs, les modulations de la forme et les indéterminations acousmatiques de « l'outre-indigo de la voix » (*Gré.* 290), où retentissent le « Bleu et sans nom » (*Con.* 91) et la « prédiction » de la « pierrediction » comme un « étranglant torrent / dans la gorge » (*Gré.* 290), sont moins les non-signes d'une poétique de l'absence ou du non-être, que des « avant-signes⁵⁹⁰ » gardant les traces vives d'une plongée dans le magma de cette « vulcanologie mentale » (*Éca.* 53) d'où le poète tire, par la « contrée de nuit où le chemin se perd, // à bout de forces une parole nue » (*Em.*134). Leur ressort est cette dynamique qui communique, en deçà des règles du code, l'énergétique du corps naturel à la plasticité du verbe, ordonnant le « signe à sa naissance⁵⁹¹ » et « le livre prénatal » (*Cv.* 20) selon une scansion à fréquence variable qui est de l'ordre de la pulsation.

À la faveur de l'ouverture dont l'échancrure du corps de la nature dupinien fournit le modèle, la profusion des chimères et des formes poétiques qui résulte de la prospection aveugle du chaos de la langue n'est pas sans évoquer le monstrueux pouvoir générateur de la *phusis*. Aussi, si l'on admet que le langage a des assises dans la vie en raison de ses conditions neurologiques, biologiques, perceptives et matérielles d'existence, on est en droit de reconnaître la participation de la parole incarnée à la création naturelle. De fait, tout l'effort de la parole et du sujet dupiniens à re-joindre le dehors dans le champ duquel ils se refondent et ne cessent d'éclore, à la faveur de la brèche fascinante qui les disloque et qui l'atterre, peut être conçu sous l'angle de la « synthèse disjonctive » de l'échancrure qui en font toujours déjà le rêve du monde : « Pas de point de non-retour / mais un disque un risque neuf / [...] // [...] / [...] // papier palpable et lucide / qui écarte sans séparer / je suis entré pour dormir /// un alliage indivisible » (*Nlj.* 57). L'essor d'une sorte de parthénogenèse, qui inscrit l'['é]cart du verbe dans la continuité du corps discordant de la nature.

⁵⁹⁰ Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, op. cit., p. 146.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 162.

Or, avec la poétique de l'échancrure et l'horizon de sa « meurtrière illisibilité » (*Em.* 178), une tension se profile au cœur de l'écriture de Dupin entre les deux poétiques du corps présentées par Collot au début de ce parcours. À celle du corps im-monde et insensé, produit du simple renversement de la dualité entre l'âme et le corps, l'esprit et la lettre, le sens et le sensible, s'allie celle de la « chair » et des transferts qu'elle manifeste entre ces termes au sein de paysages sémantiques. Symptomatiquement, l'œuvre de Dupin oscille entre une désarticulation du verbe, du corps, de l'esprit et du monde⁵⁹² au seuil des « communications », et leur recomposition transitive dans un espace transitionnel où la nature est corporalisée et spiritualisée, et où le verbe et la conscience s'incarnent pour canaliser les forces élémentaires. Entre éros et thanatos, liaison et déliaison, le cosmos, le corps et les formes du discours sont plongés dans une osmose destructrice et fondatrice avec le chaos, mais il n'est plus doté de valeurs exclusivement négatives et participe par exemple à l'instauration « d'autres rapports [entre les mots], qui ne sont plus [...] régis par le sens, mais par la signifiante.⁵⁹³ » Plusieurs traits formels rendent, malgré tout, compte d'une certaine ambiguïté ou d'une tension que nous sommes maintenant plus à même de mettre en perspective. Si elle est une voie d'accès au non-savoir, à

⁵⁹² Il rejoint par là tendanciellement une poétique comme celle dont Bernard Noël fit l'illustration durant sa période formaliste quand « la rupture de toute continuité entre le langage et le corps affect[ait] aussi l'un et l'autre [...]. Au morcellement de l'unité organique correspond[ait] la dislocation de la phrase, et celle du mot lui-même, dont les lettres [...] [étaient] rendues autonomes par le jeu de l'anagramme, de la paronomase ou du palindrome. » Comme Collot l'analyse, « Noël, comme nombre de ses contemporains, s'oriente vers une écriture qui se veut *littérale* au double sens de ce terme. Puisque l'image poétique est suspecte de reconduire toute une mythologie 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 au même niveau. » « Mais cette sensation physique était déjà une mythologie physique. C'est l'écriture elle-même, le désir d'écrire qui faisait la sensation ». (cité par Jean Frémon dans sa préface à *Extraits du corps*, Alès, Unes, 1988 [1956], p. 9)], il faut en désigner les parties et les fonctions à l'aide des mots les plus crus ; mais puisque ceux-là même ne sauraient atteindre leurs référents corporels, il convien[d] de jouer avec leurs signifiants sans plus se soucier de leur sens. La rupture de toute continuité entre le langage et le corps affecte aussi l'un et l'autre : « Je cherche ma langue démembrée aux quatre coins de mon corps », écrit Noël. » Le « cri » de « poésie » qui « empale » n'est plus que « phonème[s] » « dégluti[s] » et privés de sens et « le poète sait bien qu'en ravalant ainsi le langage à une simple fonction physiologique, il ne rejoint pas pour autant le « corps naturel » ; il fait de son propre aveu du « plaqué chair ». Bernard Noël, *Les premiers mots*, Paris, Flammarion, 1973, p. 45. ; *La peau et les Mots*, Flammarion, 1972, p. 121-122 ; « Qu'est-ce qu'écrire ? », dans *Écrire*, Amiens/Creil, CRL Picardie / Dumerchez, 1992, p. 12 et *Les yeux dans la couleur*, Paris, POL, 2004, p. 11 ; cité dans Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 50, 52-53. Les poèmes de Noël sont lors des années soixante-dix en conformité avec les thèses de Prigent énoncées dans la revue *TXT* : « L'écrivain [...] tord la Bonne Langue frontale. C'est pour faire surgir le fantôme sanglant qui hante la peau lisse des Discours, pour exhiber le corps obscène de la langue. L'écrivain est le sujet et l'objet de cet écorchement. [...] Le poids de la langue est taré ; on pèse avec [...]. Nous jouissons de sa jouissance [la littérature]. Parce que c'est dur à porter le poids de la languette du bas, à jamais coupée de l'objet qu'elle voulait traverser et faire jouir. » « Ce que pèse la langue », dans *TXT : Le poids de la langue*, *op. cit.*, p. 4-5. Les choses changent pour Noël dans les années quatre-vingt, alors que le travail sur le signifiant devient un moyen de rejoindre le monde charnel. Quant à Dupin, nous avons montré en quoi les modalités de la « synthèse disjonctive » inhérente à l'échancrure du corps naturel l'a détourné d'une telle conception intransitive du langage.

⁵⁹³ Michel Collot, « La musique du chaos », dans *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 253. Contrairement aux thèses qui sous-tendent les poétiques de la désincarnation, la signifiante implique un travail sur la lettre qui permet l'expression d'une sensibilité au monde et d'un monde sensible, d'un état d'âme et d'un état de choses.

l'inconnaissable de l'expérience du dehors, l'œuvre véhicule un éclatement du sens par la trame dilacérée de sa syntaxe et un jeu paronymique qui paraît parfois tableter arbitrairement sur la seule matérialité du lexique et des phonèmes. À la part d'illisibilité et d'opacité induite par cette réification de la lettre correspond la tendancielle intransitivité d'un corps somatique, déjection d'une anatomie suppliciée et morcelée, réduite à une collection d'organes. Si nous avons rapporté ces traits à une transativité limite, exprimant l'expérience ek-statique indicible d'une nature disjonctive, il faut prendre conscience du travail de reliaison auquel Dupin s'est voué par leur entremise. L'emploi de ces traits formels que Collot impute aux poétiques de la désincarnation de diverses avants-gardes a été, chez lui, subverti dans la mesure où ils lui ont permis de réfléchir activement et dans une perspective cathartique, aux ruptures du « corps cosmos », plutôt que de simplement les reconduire. Signes de l'aliénation d'une chair déchirée, réduite à une matérialité exploitable, consommable ou broyée par les boucheries du militarisme et des répressions, d'un corps social brisé par les inégalités, bref, des traumatismes industrialisés et rationalisés qui ont marqué le XXe siècle, ces traits sont aussi pour Collot « l'emblème d'une [...] esthétique [...] qui conteste le privilège classique de l'unité et de l'harmonie, pour exalter le divers, l'hétérogène, le fragmentaire[, et qui] tend aujourd'hui à se confondre de plus en plus avec un culte de la laideur⁵⁹⁴ » et de l'abject. Or l'assomption esthétique de ces commotions modernes et contemporaines ne va pas ici dans le sens d'une simple expression aveugle. Si l'aggravation de l'angoisse à la lisière de la fusion ruinante et le corps disloqué de la langue peuvent symboliser la crise de l'identité et un monde éclaté que la fin des idéologies, des grands récits, les catastrophes et le bouleversement brutal des cadres de vie traditionnels ont rendu difficile d'habiter, l'affrontement poétique du chaos de la langue, de la matière et de l'expérience est aussi une manière d'assumer les grands tumultes d'un réel disruptif pour rapailler « un monde et un corps en morceaux » et rétablir l'écologie du « corps cosmos », en prenant en charge les conditions matérielles et physiques les plus dramatiques de l'existence. Dupin est celui qui, dans cette mesure, et dans la foulée de tout un mouvement artistique auquel il s'est intéressé, tire du chaos des valeurs constructives lui permettant de surmonter ce que le chaos entraîne d'horreur et de désordre. Et de fait, par les échanges marquants qui se nouent dans sa poésie entre le régime de l'intériorité (« l'esprit, l'âme ou la conscience — intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver », « le souffle ou l'énergie vitale », l'« essence » collective) et celui de la « physicalité⁵⁹⁵ », le corps de la langue et celui

⁵⁹⁴ *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 18.

⁵⁹⁵ L'énumération de ces « champs de phénomènes » de l'intériorité est celle de Philippe Descola qui, en montrant dans son examen anthropologique comment divers peuples autochtones imputent ou dévient à des « objets indéterminés [...] une « intériorité » et une « physicalité » (« la forme extérieure, la substance, les processus physiologiques, perceptifs et sensori-moteurs, voire le tempérament [...] en tant qu'il manifesterait l'influence exercée sur les conduites ou les *habitus* par des humeurs corporelles, des régimes alimentaires, des

du dehors, Dupin compte parmi ceux des poètes qui, tout en faisant apprécier une manière insolite d'éprouver et de concevoir la nature, sont parvenus à « renouer des fils entre les membres et les organes dispersés, et à retisser les liens qui les unissent à la chair du monde.⁵⁹⁶» Or, c'est là une entreprise dont la vision montagusienne du corps de la nature est la représentante plus manifeste.

3.3 Territorialités montagusiennes

Les territoires de Montague, tels qu'ils sont évoqués notamment par sa « poésie des lieux », s'insèrent le plus souvent dans le cadre d'une géographie naturelle qui porte la marque des découpages nationaux et collectifs de l'étendue. À l'horizon irréductible et inconnaisable de la « référence » dupinienne se substitue une référence poétique explicite, non pas plus commune, mais avérée par la positivité de l'expérience du monde. L'impossible fusion dans la *phusis* qui exprimait la part d'opacité impénétrable de l'horizon fait place à l'ajour de paysages connus, accessibles par la projection mentale et la médiation de la « chair » du poème. On s'en fait une idée à l'examen général des formes montagusiennes dont la narrativité, la symétrie et les principes d'organisation, voire la réminiscence de formes fixes induisent une certaine transparence du langage poétique dénotant l'« objectivité », la solidité et la permanence de lieux transhistoriques. Malgré l'extase et le passage fulgurants créés par la brèche altérante et transformatrice des mots et des corps, la poésie de Dupin éclaire une tension et une certaine division de la *phusis* et de la *poiesis* qui recoupe celle de l'*ipse* et du dehors. C'est ce que, selon Dominique Viart, manifeste l'expression d'une conscience de l'écriture dans l'acte de la création poétique : « Si donc la poésie, dans son écriture quotidienne, est si consciente d'être poésie, au point d'y parler aussi d'elle-même, ce n'est pas [...] en quelque souci réflexif [...], mais bien parce que son expérience même mesure une distance et creuse un écart entre l'*être* et l'*autre*⁵⁹⁷ », soit l'altérité du poème. Même si nous avons vu qu'elle se générait par une itération de l'effraction du dehors et véhiculait une opacité de la matière ainsi qu'une pulsation des flux élémentaires, la poésie dupinienne se caractérise par une épaisseur et une compacité du langage qui créent l'effet d'un obscurcissement de la médiation. On en juge par le foisonnement des images et des ellipses syntaxiques qui, dans « Un

traits anatomiques ou un mode de reproduction particulier ») analogues à celles que nous nous attribuons », décrit des ontologies qui divergent de la conception objective et purement inhumaine de la nature qui prévaut en Occident depuis la modernité. Ces ontologies traditionnelles, qui sont aux nombres de quatre, présentent des similarités patentes avec celles dont la poésie contemporaine de l'incarnation porte témoignage et que laissaient présager les structures phénoménologiques de l'être. *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p.168-169.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹⁷ Dominique Viart, « Fragments et litanie. Écrire selon Jacques Dupin », dans Dominique Viart (dir. publ.), *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin*, *op. cit.*, p. 62.

récit », singularisent et transfigurent une extériorité qui « dicte » (*D.* 301) l'écriture, mais qui est rendue méconnaissable par sa teneur subjective et l'abandon des formes classiques de la narration. En réalité, c'est à une variation de l'emphase mise sur le « *designatum* » (relatif au champ imaginaire de la référence, aux « contenus intuitifs de conscience », qui ne supposent pas l'existence effective de la chose, ou à la « référence » subjectale à l'éloignement énigmatique et irréductible des étants par le biais d'un verbe opaque) et sur le « *denotatum* » (afférent au référent de la linguistique classique) que se résume, dans ses grands traits, la comparaison de la transitivité des poétiques de Dupin et de Montague. Aux paysages sémantiques du premier, qui désignent par leur monstration leur propre visée d'un horizon insolite, celui d'un monde hautement métamorphique faisant la part belle à un imaginaire génésiaque, s'opposent ceux du second, qui installent d'emblée le lecteur dans l'extériorité d'une spatiotemporalité objective et avérée. Bien sûr, les uns et les autres forment des univers réels, partagés et habités. Pas plus que l'univers dupinien n'évince la tangibilité et la densité des horizons qu'il désigne, les territoires poétiques de Montague n'écartent de leur côté la dimension subjective des paysages, ni ne font appel aux conceptions littéraliste et objectiviste du langage. Leur « transparence » réaliste est compensée par l'éclosion d'une dimension intérieure, personnelle ou collective, qui se traduit notamment par un travail figuratif conforme aux perceptions imaginaires. Comparé à Dupin, chez qui il revêt un caractère plus explicitement sauvage, en fonction des processus de naturalisation du corps et de la parole qui le rapporte à un *logos* mondain ou aux mutations d'une *phusis* chaotique, ce travail relève, chez Montague, d'un processus d'appréhension subjective de l'extériorité qui cherche à renouer le présent et le passé mythique, et l'étendue à la mémoire imaginaire et historique du clan. Le travail figuratif est donc le corrolaire de la propension du poète à l'anthropomorphisation d'un dehors d'ailleurs fortement marqué par l'histoire sociale et géopolitique. Lorsque le poète, dans le poème qui clôt « Patriotic Suite » (« Suite patriotique »), fait comparaître l'île mythique de Brasil dans l'archipel des Skelligs au sud-ouest de l'Irlande, il enracine poétiquement un sème légendaire dans le monde à la faveur de sa perception : « Sight of the Skelligs at sunset / restores our Hy-Brasil : / the Atlantic expands on the cliffs / the herring gull claims the air // again that note ! // above a self drive car.⁵⁹⁸ » (*RF.* 70). La vue joue un rôle actif dans cette hallucination ancrée dans l'horizon ; et l'ouïe mobilise encore implicitement le chant du barde, dont l'acousmate retentit dans celui d'un autre oiseau, ce que suggère la répétition de la formule exclamative par laquelle le poète avait exprimé l'émotion engendrée par le cri du butor jaune (*RF.* 64). Le sujet « absenté » de la voiture autonome renvoie certes à un aspect sauvage des perceptions, en suggérant leur actualisation par-delà le tassement d'une ipséité

⁵⁹⁸ « La vue des Skelligs au couchant / restaure notre Hy-Brasil / l'Atlantique gonfle sur les falaises / le goéland argenté revendique l'air // encore cette note ! // Au-dessus d'une voiture sans chauffeur. »

localisé, au cœur des choses où le sujet s'éprouve. Néanmoins, c'est autour de cette absence du rêveur, dans le champ et le foyer de son éloignement que se polarisent les données mythiques dont le poème recèle l'aperception. À cet égard, le dernier vers évoque davantage le caractère mécanique de la conduite à l'instant d'une immersion éblouissante dans le corps cosmos qu'une disparition pure et simple. Il s'agira, dans cette optique, de dégager les grands traits d'un mouvement général de subjectivisation du corps de la nature au sein des paysages sémantiques de Montague.

3.3.1 Référentialité du passé mythique : « Une tête tranchée »

Tout bien considéré, si le poème de Montague paraît faire preuve d'une plus grande médiation avec l'extériorité, ce n'est pas que son œuvre donne plus d'importance au monde référentiel, la « référence » et le « designatum » éclairant, au même titre, une transitivité de la parole. Cela tient essentiellement à un procès d'« humanisation » plus apaisé qui diverge de l'expérience brisante que Dupin fait de l'inhumanité. Fait révélateur à cet égard, l'aspect plus discursif de la référentialité montagusienne (constituée de paysages connus et décrits plus qu'évoqués, de faits et d'espaces empruntant leurs contours à une expérience prosaïque et partagée) parvient à exprimer au sein d'une syntaxe intègre, courante et plus homogène, la dimension présymbolique des forces élémentaires et des affects, toute cette « *chora* sémiotique » où plonge et puise en se délitant la parole détonante de Dupin. Il a été démontré par exemple que la poésie de Montague était elle aussi sensible aux flux des pulsations naturelles et que leur dimension plus prosaïque était, comme ses paysages, hautement propice à une saillie d'éléments de récits merveilleux. Aussi, si Reverdy a pu en appeler à un « lyrisme de la réalité » comme objet de l'art et de la littérature, on peut également convoquer la notion de « réalisme magique⁵⁹⁹ » pour rendre compte de la désobjectivation du dehors orchestrée par la poésie de Montague. Cette notion peut en effet illustrer, avec certaines nuances, la teneur fabuleuse de bien des paysages sémantiques dont l'Irlande et d'autres régions sont chez lui le cadre.

Très souvent, la sensibilité de Montague est happée par des objets culturels fondus dans l'environnement naturel, où s'incarne l'expression de la profondeur mnésique du corps de la nature.

⁵⁹⁹ On sait que la notion de « réalisme magique », apparue en 1925 dans l'ouvrage du critique d'art expressionniste Franz Roh, est généralement associée aujourd'hui, de manière réductrice, à tout un pan de la production latino-américaine du XXe siècle, dont Fuentes, Cortázar et García Márquez comptent parmi les illustres représentants. Chez Montague, elle pourra tout autant désigner la profondeur surnaturelle et fantastique subjective d'un cadre référentiel plausible, voire historiquement et géographiquement déterminé.

Dès *Formes d'exil (Forms of Exile)*, ce phénomène est observable à l'occasion d'une déambulation poétique sur les côtes du sud-ouest de l'Irlande. Dans « A Footnote on Monasticism : Dingle Peninsula » (« Une note de bas de page sur le monachisme : péninsule de Dingle »), c'est, comme le titre l'indique, le cadre naturel qui permet au poète de consigner une (dernière) reviviscence de l'ascétisme et des rituels épiphoniques des anciens anachorètes. Le mémorial poétique de cette ultime « note » paysagère est déclenché par l'aperception d'abris disséminés dans le paysage et dont l'état de semi-délabrement correspond à une parole évanouie dans le milieu naturel :

In certain places, still, surprisingly, you come
 Upon them, resting like old straw hats set down
 Beside the sea, weather-beaten but enduring
 For a dozen centuries : here the mound
 That was the roof has slithered in
 And the outlines you can barely trace :
 Nor does it matter since every wilderness
 Along this rocky coast retains more signs
 In ragged groupings of these cells and caves,
 Of where the hermits, fiercely dispossed,
 Found refuge among gulls and rocks
 The incessant prayer of nearby waves.⁶⁰⁰ (FE. 3)

Ces objets, qui sont de véritables points d'ancrage esthésiques du passé mythique, en font parfois resurgir les figures de manière indirecte. La *Cailleach* de « L'églantine sauvage » (« The Wild Dog Rose ») s'incarne pour une dernière fois (« I go to say goodbye to the Cailleach / that terrible figure who haunted my childhood ») en une ermite indissociable de sa demeure envahie par une nature hostile, d'où elle surgit comme l'un des éléments : « The cottage / circled by trees, weathered to admonitory / shapes of desolation by the mountain winds, / straggles into view. The rank thistles / and leathery bracken of untilled fields / stretch behind with — a final outcrop — the hooped figure by the roadside⁶⁰¹ » (T.16). Décrite comme un « nid mouvant de châles et de loques⁶⁰² », elle s'assimile à un

⁶⁰⁰ « En certains endroits, encore, étonnamment, tu tombes / Sur eux, reposant comme de vieux chapeaux de paille posés / Près de la mer, que flagelle le temps mais tenaces / depuis douze siècles : ici le tertre / Qui fut le toit s'est effondré / Et tu en détermènes à peine les contours : / ce qui importe peu puisque chaque étendue sauvage / Au long de cette côte rocheuse recèle plus de signes / en ces groupements en loques de cellules et cavernes, / D'où les ermites, passionnément dépouillés, / Trouvèrent refuge parmi les mouettes et les rochers / La prière incessante des vagues voisines. »

⁶⁰¹ « Je vais dire adieu à la *Cailleach* / cette terrible figure qui hanta mon enfance » ; « Le cottage / encerclé d'arbres, effeuillés en formes morigénantes / de désolation par les vents montagneux, éparpille le regard. Les chardons profus / et les fougères épaisses des champs en friche / s'étendent derrière avec — affleurement ultime — la figure cerclée au bord de la route ».

⁶⁰² « a moving nest / of shawls and rags ».

corps naturel lui-même composé, à partir du foyer, de strates culturelles et naturelles intégrées. C'est, de même, à l'horizon de l'oratoire médiéval de Gallarus incorporé dans le paysage marin, que se profile la vieille femme gaélique dont « les salutations rituelles » irlandaises sont une « invocation de pouvoirs / pour purifier l'esprit » : « *Qu'est-ce qu'elle a dit ? / me demanda-t-on quand je revins à la voiture / mais je pouvais seulement indiquer la voie / par-dessus la colline où / obscurcies dans la brume / marine, les petites pierres grises de l'oratoire / tenaient dans l'Atlantique depuis mille ans.*⁶⁰³ » (CL. 37). Liée, par la magie pagano-chrétienne de sa formule d'accueil, aux traditions cultuelles immémoriales de l'oratoire⁶⁰⁴ (elle en désigne d'ailleurs le chemin de manière occulte), la *Cailleach* trouve en ce monument paysager son véritable lieu d'ancrage dans le territoire. Son cottage n'est ici qu'un lieu attenant à ce site aussi enraciné que la demeure de « L'églantine sauvage ».

Mis à part l'oratoire de Gallarus qui semble susceptible de défier à jamais le temps, la précarité des abris monacaux et des apparitions de la *Cailleach* à qui le poète fait ses adieux, indique la fugacité de la résurgence mythique. La présence de ces êtres est ravivée comme pour donner une ultime chance au poète, dernier témoin d'un ordre quasi révolu, de consigner leur évanouissement. Or cet effacement affirmé dans l'apparition numineuse de la présence, circonscrite par le concept de « revenance » ou de « mourance » au chapitre précédent, est intimement lié à la structure d'horizon de l'objet mythique. La chose s'offre à la fois à travers la présence de ses faces « objectives », qui constituent les données sensibles positives, et l'*absence* des échos imaginaires qu'elle incarne, éveille, et que le poème transmue en présence, car ils font partie de l'ensemble du phénomène perceptif. Inscrite toutefois dans l'horizon interne des choses et délivrée par l'aperception (in-visible, in-audible, etc.), la riche *absence* de la chose est marquée d'une *fragilité* ontologique qui se communique aux êtres et aux sèmes mythiques qui en émergent. Elle s'offre non pas aux « vues étroites » (« short views ») et appauvries qui s'appuient sur la compacité ontique des objets, mais à travers la profondeur imaginaire, historique et anamnésique de la perception. Cette profondeur est ajourée tantôt par l'impression, une rêverie active ou fugitive, en l'un de ces instants vagues où on dit du sujet qu'il est *absent* ou *égaré*, sans même savoir qu'on dit une vérité, non parce qu'il serait perdu ou sorti du monde, voire *dans la lune*, mais en ce qu'il fréquente et cultive la lointaine contrée de la chose. Tantôt, elle est ajourée par la mémoire. Une parole lui donne la consistance du souffle, quand l'écrit et l'art ne lui assurent pas une

⁶⁰³ « the ritual greetings » ; « invocations of powers / to cleanse the mind » ; « “What did she say ?” I was asked when I came back to the car / but could only point the way / over the hill to where / obscured in sea / mist, the small, grey stones of the oratory / held into the Atlantic for a thousand years. »

⁶⁰⁴ À l'époque où écrit Montague, on croit encore que Gallarus date du VIIe siècle.

certaine pérennité. Mais quoi qu'il en soit, c'est à la précarité que leur confère leur virtualité que les êtres mythiques doivent l'instabilité et le paradoxe de leur *revenge* :

Once myth and reality warmly met, when we swarmed over Navan Fort. Sheep grazed where Cuchulain and his High King, Conor, argued, a quarry ate the grass where Deirdre first saw her young warrior. But we were doing English and Modern History for our State exams, so the mythic figures melted into the mizzling rain, he short views returned : we were standing on a large green hillock in the County Armagh, Northern Ireland, not on the magic mound of Emain Macha, the hillfort of the Red Branch knights.⁶⁰⁵ (TA. 38)

Dans le circuit ici décrit d'un cours d'histoire donné à l'extérieur, le clignotement de l'univers fabuleux du Cycle d'Ulster, somme de récits mythologiques célèbres, montre l'ancrage ontique des visions mnésiques et imaginaires par la juxtaposition des faits légendaires et des données du paysage. En outre, la *revenge* ou la *mourance* de cette *matière* mythique immémoriale et inoubliable est, cette fois, significativement liée à la possibilité de dissiper l'horizon interne de la chose par un regard objectif.

En certaines occasions, le poète ne semble plus disposer que des vestiges du révolu pour regretter un passé mythifié, mais déserté, dont l'accès semble fermé à clef : « Jamie MacCrystal / Lived in the final cottage, / [...] / [...] / [...] / [...] / [...]. Only the shed remains / In use for calves, although fuschia / Bleeds by the wall, and someone has / Propped a yellow cartwheel / Against the door.⁶⁰⁶ » Pourtant, ces « tessons / d'une culture perdue » répandus dans le paysage sémantique n'ont pas moins le pouvoir de suggérer la sur-vie de l'existence abolie dont ils témoignent, comme le laisse subtilement présager pour toute la suite du poème, ses premiers vers : « Mai, et l'air est léger / Sur l'œil, sur la main. Comme j'emprunte / la route de la montagne, mes pas anciens / doublent les miens, menant le bétail / aux champs des plateaux⁶⁰⁷ » (RF. 33-34). À la faveur de cette habile introduction qui ente discrètement l'espace mnésique dans le recensement poétique de l'actuel, Montague parvient à suggérer la spectralité des objets et des espaces qu'il rencontre dans sa promenade à la seule mention

⁶⁰⁵ « Une fois, le mythe et la réalité se mêlèrent chaudement quand nous déferlâmes sur le Fort de Navan. Les moutons broutaient où Cuchulain et son noble Roi, Conor, débattirent, une proie mangeait l'herbe là où Deirdre vit pour la première fois son jeune guerrier. Mais nous faisons de l'histoire moderne et de l'histoire anglaise pour nos examens d'état, non pas irlandaise, alors les figures mythiques fondirent dans la bruine, les vues étroites revinrent : nous nous tenions sur un large tertre vert du comté d'Armagh en Irlande du Nord, et non sur la butte magique de Emain Macha, la forteresse des chevaliers de la Branche Rouge. »

⁶⁰⁶ « Jamie MacCrystal / Vivait dans le dernier cottage, / [...] / [...] / [...] / [...] / [...]. Seule la cabane demeure / utilisée pour les veaux, même si le fuchsia / saigne sur les murs, et quelqu'un a / posé une roue de charrette jaune / contre la porte. »

⁶⁰⁷ « shards / Of a lost culture » ; « May, and the air is light / On eye, on hand. As I take / The mountain road, my former step / Doubles mine, driving cattle / To the upland fields ».

de leur présence et de leur état d'abandon. Par cette évocation connotative et allusive qui en préserve le retrait, la *revenance* retrouve ce mode de surgissement originel qui est le sien dans l'impression ou la rêverie fugace engendrée par la perception des choses. En cela y a-t-il, par-delà la plainte lyrique, un enthousiasme de la nostalgie montagusienne que l'examen acroamatique de l'œuvre est parvenue à faire entendre avec acuité. Il ne s'en faut d'ailleurs que d'un examen succinct de « A Severed Head » (« Une tête tranchée »), quatrième section du *Champ rude* ouverte par le poème qui nous occupe, pour prendre la mesure du pouvoir des choses les plus obsolètes et des lieux désaffectés à faire renaître le passé mythique le plus lointain, notamment celui de l'ordre bardique ancien. Après la recension des objets évocateurs qui parsèment le chemin montagnard, le second poème rassemble un faisceau de toponymes et de noms de tribus à la faveur d'une sorte de prospection territoriale et poétique à vol d'oiseau. Présentés similairement comme les « tessons d'une tradition perdue », ces noms partagent la densité, la dissémination et l'abandon des choses anciennes. Ce sont, « [é]parses sur les collines, [...] / [...] [des] perles incultes » et opaques, mais qui n'ont pas moins le pouvoir de faire scintiller des éclats de l'héritage immémorial et des clans décimés, ainsi que le nom gaélique de Tyrone le révèle :

Tír Eoghain : Terre d'Owen
 Province des O'Neill ;
 Pas spectral des O'Hagan
 Gallowglasses pieds nus marchant
 Pour fusionner les forces à Dun Geanainn

Chargez au sud jusqu'à Kinsale !
 Bruyamment, le cri de guerre avalé
 En tourbillons de brume et de pluie noire⁶⁰⁸ (RF. 34-35)

Comme le pénultième vers l'indique par l'émission oxymorique d'un « cri », dont l'assourdissement retentit, les noms qui jalonnent le territoire font jaillir une profondeur im-perceptible (*in-audible*) selon la même ambiguïté de présence que confère aux choses leur structure d'horizon. Pleinement constitutifs du corps hautement culturalisé de la nature, les toponymes recèlent, non moins que les objets ou les éléments, les voix amuïes et les temps abolis : un champ de latence où la présence absente des *revenances* engendre tous les frissons mythiques du monde.

⁶⁰⁸ « shards of a lost tradition » ; « Scattered over the hills, [...] / [...] uncultivated pearls » ; « *Tír Eoghain* : Land of Owen, / Province of the O'Niall ; / The ghostly tread of O'Hagan's / Barefoot gallowglasses marching / To merge forces in Dun Geanainn // Push southward to Kinsale ! / Loudly the war-cry is swallowed / I swirls of black rain and fog ».

Dans la foulée de cet approfondissement esthésique des choses et des noms du pays, le troisième poème de la suite réunit significativement les éclats de l'héritage légendaire délivrés aux quatre coins du territoire. Trois strophes font renaître, tour à tour, trois ancêtres magnanimes de la lignée des O'Neill dans leur plein rayonnement ou leur lutte contre l'empire anglais, et la dernière, l'un de leurs descendants, « [v]ivant, comme un menuisier, dans les prés humides près / de sa pierre de sacre brisée. » Ainsi, à l'ambivalente incarnation des sèmes mythiques dans le corps naturel répond l'ambiguïté du passé qu'ils réactualisent et dont la plénitude et la gloire sont évoquées pour fatalement et douloureusement rappeler la dépossession historique de la tribu. L'horizon du territoire, si vaste en l'intégrité du passé retrouvé qu'il ouvre jusqu'aux espaces de la littérature universelle (le fils d'Hugh O'Neill y lit le « chant de L'Arioste sur la Roue de la Fortune ⁶⁰⁹ », *RF.* 37), se referme inévitablement sur la « décapitation ethnique ⁶¹⁰ » annoncée par le titre de la section, « Tête tranchée ». Comme dans le poème suivant (*RF.* 38-39), où le violoniste remplit la fonction épique et sociale du poème bardique pour mieux éveiller et panser la mémoire de la Fuite des comtes, c'est le chant du cygne de la civilisation gaélique qu'incarne et ne cesse de faire retentir, pour la sensibilité capable de l'interpréter et de l'approfondir, le corps de la nature. Ainsi, cette double précarité de la mémoire désigne une poétique de l'enracinement et du déracinement que résumant admirablement ces vers déjà cités du second poème de la section : « Le paysage entier un manuscrit / Que nous ne savons plus lire, / Part de notre passé déhérité ⁶¹¹ » (*RF.* 35). La fatalité qu'exprime, par-delà toute sur-vie de la mémoire, une telle assertion, voit quant à elle sa cause et sa finalité éclairée par le cinquième poème, « Une langue greffée » (« A Grafted Tongue »), qui prononce les achoppements du grand-père sur les phonèmes de l'anglais imposé et accepté, puis les « syllabes perdues d'un vieil ordre. ⁶¹² » (*RF.* 39) Or, à cette greffe signifiant explicitement la dépossession linguistique consécutive à la conquête n'est pas rattachée qu'une valeur négative : elle est doublement liée aux valeurs de vie et d'enracinement de l'héritage. Elle connote, d'une part, l'ensauvagement du passé mythique qui, en s'incarnant dans le corps naturel, acquiert malgré sa spectralité une capacité quasi illimitée de régénération ; et d'autre part, une pérennité du fait de son association avec la figure ambivalente de la « tête tranchée ». Cette association est fournie par l'épigraphe de la section, où des vers anciens paraissent préfigurer et lier les déracinements politiques et linguistiques de l'histoire gaélique : « Et qui entendit jamais / parler d'une

⁶⁰⁹ « Living, like a wood kerne, / In the wet meadows near / His broken coronation stone. » ; « Ariosto's canto / On Fortune's Wheel ».

⁶¹⁰ « ethnic decapitation ». Le mot est de Liam Ó Dochartaigh, « *Ceol ne mBréag* : Gaelic Themes in *The Rough Field* », dans Thomas Dillon Redshaw (édit.), *Well Dreams, op. cit.*, p. 198.

⁶¹¹ « The whole landscape a manuscript / We had lost the skill to read, / A part of our past disinherited ».

⁶¹² « lost / syllables of an old order. »

chose si inouïe / qu'une tête tranchée / avec une langue greffée⁶¹³ » (RF. 31). Or, ainsi que l'enseigne Paula Coe, la tête décapitée s'avère avant tout une image traditionnelle dont l'origine est à chercher aux confins de la mémoire autochtone de l'Irlande : c'est « une image aussi forte pour les Celtes d'Irlande vivant durant le Moyen Âge chrétien qu'elle l'était pour les Celtes continentaux vivant durant le premier millénaire avant Jésus-Christ » : « [l]es images de la tête tranchée apparaissent dans les récits irlandais médiévaux comme des symboles de prophétie, de poésie, de guérison, et de régénération, ainsi que comme des emblèmes apotropaïques.⁶¹⁴ » Précisément, elle est douée de parole et d'immortalité, étant le symbole de la part divine de l'homme. Ainsi donc, la tête tranchée à la langue greffée représente, à elle seule, un élément central et une survivance inexpugnable de l'héritage traditionnel affirmé par-delà les valeurs de dépossession et d'aliénation qui lui sont attribuées⁶¹⁵. Aussi, comme le signale encore Ó Dochartaigh dans son texte, « la force poétique et politique de cette langue « seconde » ou greffée vient en partie de sa capacité à conserver précieusement le « sectionnement » de la décapitation ethnique.⁶¹⁶ » Or c'est là une propriété qui est à la fois celle de la poésie anglo-irlandaise, qui puise abondamment dans le folklore gaélique depuis la Renaissance celtique, et, exemplairement chez Montague, celle du territoire. De fait, en tant qu'il garde vive la mémoire mythique perdue du clan, en en délivrant au poète la *revenance* par-delà enracinement et déracinement, le corps montagusien de la nature trouve en la figure de la tête tranchée à la langue greffée une image emblématique particulièrement cohérente. On s'en fait une idée autrement significative à juger de son pouvoir inchangé d'évocation dans les poèmes portant sur la défiguration contemporaine du paysage.

Dans l'« Hymne à la nouvelle route d'Omagh » (« Hymn to the new Omagh Road »), septième section du *Champ rude (The Rough Field)*, c'est avec une certaine ironie que Montague alterne le lyrisme fluide et mélodieux des vers de Patrick Farrell et la brusque âpreté des siens dans l'expression d'une sorte d'élégie mordante dénonçant la dégradation irrévocable de l'environnement naturel :

⁶¹³ « And who ever heard / Such a sight unsung / As a severed head / With a grafted tongue ? »

⁶¹⁴ « an image for the Irish Celts living during the Christian Middle Ages as it was for the continental Celts living during the first millenium B.C. » ; « Images of the severed head appear in medieval Irish narratives as symbols of prophecy, poetry, healing, and regeneration, and as apotropaic emblems. » Paula Powers Coe, « The Severed Head in Fenian Tradition », *Folklore and Mythology Studies*, vol. 13 (1989), p. 35 ; cité dans Liam Ó Dochartaigh, « *Ceol ne mBréag* : Gaelic Themes in *The Rough Field* », dans *Thomas Dillon Redshaw (édit.), Well Dreams, op. cit.*, p. 199.

⁶¹⁵ Ce rapport traditionnel de la tête tranchée à la survie transparaît à travers la coutume qui consiste à décapiter les celtes morts au combat, comme en témoignent les sites funéraires, où les têtes des membres du clan sont manquantes, contrairement à celles des ennemis.

⁶¹⁶ « The poetic and political strength of that “second” or “grafted” tongue comes in part from its capacity to treasure the “severing” of ethnic decapitation. » *Ibid.*, p. 201.

From the quarry behind the school
the crustacean claws of the excavator
rummage to withdraw a payload,
a giant's bite...

't is pleasant for to take a stroll by Glencull Water side
On a lovely evening in spring (in nature's early pride) ;
You pass by many a flowery bank and many a shady dell,
Like walking through enchanted land where fairies used to dwell

Tuberous tentacles
Of oak, hawtorn, buried pignut,
The topsoil of a living shape
Of earth lifts like a scalp
To lay open⁶¹⁷ (RF. 60)

Néanmoins, quoi qu'il en soit de ses intentions, ce procédé fait revivre la nature bucolique à l'instant de sa destruction. C'est ce qu'accuse plus encore, par-delà le chant évoquant la promenade, la diminution de la police typographique, qui, par l'amenuisement ontologique qu'elle suggère, remplit le rôle joué ça et là dans la section et dans l'œuvre par les parenthèses ou l'italique : mettre en relief la *mourance* d'un monde révolu⁶¹⁸. À la fin de « Balance des comptes » (« Balance Sheet », RF. 59) où sont énumérés, comme sur un bilan de promoteur, les gains et les pertes découlant de la construction de la nouvelle route, l'italique sert également, après la mention du dernier avantage, à souligner la *revengeance* de l'aïeul du poète qui surgit de l'horizon interne du cimetière :

Item : Les morts du cimetière de Garvaghey (incluant / mon grand-père) peuvent jouir
d'une vue dégagée — les arbres / ayant été rasés pour un parking — sur les vivants
passant à grande vitesse, parfois assez vite pour venir les rejoindre :

Qu'il soit clair
Que je ne reproche pas à mon grand-père
Ce plaisir différé !
J'aime l'idée de le voir

⁶¹⁷ « Dans la carrière derrière l'école / les mâchoires de la pelle mécanique / défoncent et saccagent / une morsure de géant... // (Ô plaisir des longues flâneries près des eaux de Glencull / Par une soirée de printemps, la nature en sa neuve splendeur ; / Vous longez des talus fleuris et maints vals ombreux, / Comme marchant en ce pays où s'ébattaient les fées) // Tentaculaires les racines / des chênes des gesses des ronciers / l'humus dont la forme était la vie / se soulève comme un cuir chevelu / qu'on arrache ». Traduit par Serge Fauchereau. *La langue greffée*, op. cit., p. 81.

⁶¹⁸ Comme dans le premier poème de « Home Again » (« À la maison de nouveau », RF. 10), où le péritexte en italique tiré de l'*Ulster Herald* ressuscite les lendemains de la « Fuite des comtes » et glose par son commentaire historique les tensions sociales et les données paysagères inscrites à chaque tournant des lieux que le poète traverse de Belfast à Garvaghey. La défaite ethnique est ainsi évoquée au crépuscule du rayonnement mythique du clan d'O'Neill.

*S'élevant des planches d'un cercueil pourri
 Avec sa barbe blanche de juge de paix
 Et pénalisant les conducteurs
 Pour voyager plus vite
 Que les carrioles.⁶¹⁹*

Les choses se complexifient dans le dernier poème de la section. Des suites de l'urbanisation abusive, le paysage est complètement dénaturé ; une mise à l'écart opérée cette fois par la parenthèse signale la *mourance* d'une vie naturelle passée dans l'horizon d'un objet manufacturé : « *Ma sympathie va au fermier / qui, fou d'ivresse après une foire aux bestiaux, / s'acheta un cygne de béton / pour trente sous, et le traîna / jusqu'à / chez lui / pour le déposer / (où l'araucaria devait pousser) / sur sa minuscule pelouse aménagée.*⁶²⁰ » (RF. 61). Tout en réaffirmant la fonction sociale du chant qui, « calmant [la douleur] comme un poème bardique ⁶²¹ », pense les blessures d'une communauté aliénée, coupée de sa culture et de son environnement pour mieux les surmonter, Montague confronte alors son lecteur à l'horizon le plus ténu de la *revenance* dans sa poésie. Ce qui se profile à travers l'aperception imaginaire ou mnésique de l'arbre, c'est en effet la *sur-vie* d'un passé mythique qui, comme maints poèmes en font foi, s'est enraciné, à l'occasion du déracinement politique et linguistique d'un peuple, dans l'horizon imaginaire ou spirituel du territoire naturel. Illustration exemplaire de ce phénomène, les « Vieilles mythologies » (« Old Mythologies ») éveillent un passé qui n'est plus incarné dans un artefact, mais une nature organisée par les activités relatives à l'élevage ou à l'agriculture :

Et maintenant, enfin, tout exploit accompli,
 baïllonnés de poussière, embrassant la ténèbre,
 ils gisent par rangées, urnes, parmi la terre.
 Les bêtes ruminant l'herbe douce d'avril
 — ferventes de shamrock, de trèfles à quatre feuilles —
 entendent tressaillir les armes archaïques
 quand un dortoir entier se retourne,
 regrettant les riches heures de tueries.
 Et la vallée berce encore leur très vieille folie
 Comme dans l'impossible épopée d'un matin

⁶¹⁹ « Item : the dead of Garvaghey Graveyard (including my grandfather) can have an unobstructed view — the trees having been sheared away for a carpark — of the living passing at great speed, sometimes quick enough to come straight in : // *Let it be clear / taht I do not grudge my grandfather / This long delayed pleasure ! / I like the idea of him / Rising from the rotting boards of the coffin / With his J.P.'s white beard / And penalising drivers / For travellin' faster / Than jaunting cars.* »

⁶²⁰ « *My sympathie goes out to the farmer / who mad drunk after a cattle mart, / bought himself a concrete swan / for thirty bob, and lugged it / all the way / home / to depose it / (where the monkey puzzle was meant to grow) / on his tiny landscaped lawn.* »

⁶²¹ « assuaging like a bardic poem ».

elle porta leur élan farouche :
 chargeant au son des cornemuses,
 lévrier, formes en creux,
 sur leurs talons fous.⁶²² (PL. 22)

Dans cette mesure où la nature et les artefacts qui la composent sont gardiens du passé mythique, il y va donc, à la fin de l'« Hymne », d'une *revenance* au second degré du mythe à travers le cygne de béton qui, d'ailleurs, peut être une allusion à la légende des filles de Lir, auxquelles un mauvais sort conféra cette apparence pour neuf siècles. Ainsi, dans *Le champ rude* (*The Rough Field*), bien après « Une tête tranchée » (« A severed head ») où il s'identifie aux contours du territoire ancestral, le passé mythique est-il implicitement évoqué à ce point limite où son lointain et vague souvenir menace, avec celui de la nature, de basculer dans l'extinction. Mais selon l'ambiguïté de la décollation, c'est encore sa pérennité qu'affirme sa spectralité en mobilisant une complainte poétique qui cherche à rendre les derniers sursauts de sa langue (re)tranchée, plus que greffée, à même le corps déchiqueté de la nature.

Mais Montague n'est pas toujours confronté à la *mourance*, voire à l'évanouissement pur et simple du passé et de la mémoire collective, engagés dangereusement après des siècles d'amenuisement, de violences et d'aliénation. Le pouvoir de l'évocation poétique arrimée au corps de la nature permet aussi d'enjamber avec aisance le paysage présent telle une simple palissade pour faire renaître un passé personnel magnifié, objet de la fascination globale pour une origine idéalisée. C'est le mouvement qu'accomplit « Return » (« Retour ») à la faveur de la mémoire involontaire. Montague y présente en premier lieu un paysage auquel la clôture confère une structure d'horizon : « Depuis la chambre tu peux voir directement jusqu'aux lisières des bois / avec une grille aux barreaux croisés / qui te ramène au monde de l'enfance : / les pins / attendent, mouillés. » Par cette division du paysage sémantique, la première strophe est grosse de la promesse d'une traversée de la « grille » et de l'immédiat, ce dont la dernière annonce, *a posteriori*, l'accomplissement partiel au sein des strophes médianes, en suggérant l'apparition d'un « enfant » sur le chemin du « retour » : « À te revoir, / enfant, remonter l'allée du jardin / aurais-tu peur, alors, / de reconnaître / cette sensualité, / cette innocence ?⁶²³ » (CL. 25). Dans

⁶²² « And now, at last, all proud deeds done, / Mouths dust-stopped, dark they embrace / Suitably disposed, as urns, underground. / Cattle munching soft spring grass / —Epicures of shamrock and the four leaves clover — / Hear a whimper of ancient weapons, / As a whole dormitory of heroes turn over, / Regretting their butchers' days. This valley cradles their archaic madness / As once, on an impossibly epic morning, / It upheld their savage stride : / To bagpipied battle marching, / Wolfhound, lean as models, / At their urgent heels. » La traduction est de Claude Esteban. *La langue greffée, op. cit.*, p. 31.

⁶²³ « From the bedroom you can see / straight to the fringe of the woods / with a cross staved gate to re- / enter childhood's world : / the pines / wait, dripping. » ; « Seeing your former / self saunter up the garden path /

une langue musicale affective, les strophes intermédiaires y vont, elles, d'une énumération d'êtres et de sensations naturels qui fait l'économie de toute instance subjective en évinçant le pronom personnel des strophes-cadres et en identifiant, de ce fait, la phénoménalité lyrique et anamnésique des bois à cet « enfant » de jadis abandonné à sa communion « pathique » avec le monde. C'est ainsi l'espace d'une nature sauvage et en quelque sorte matricielle qui est ravivé avec les fraîches sensations du début de l'existence, confirmant la valeur originelle octroyée par la médiation montagusienne au corps de la nature. Sa profondeur sémiotique articule cette fois son horizon interne ou subjectif (le souvenir) et son horizon externe que représentent les bois par leur contiguïté spatiotemporelle. Il éclaire ainsi doublement cette propriété qui échoit au percevant comme au poète de l'incarnation d'exister hors de soi, par ces horizons de l'ici et du maintenant que le poème intègre et organise par sa propre structure formelle. Cependant, l'ambiguïté de la réminiscence, qui confronte à la plénitude et à la vanité du passé, inscrit ce poème à l'intérieur de la modulation générale de l'enracinement et du déracinement qui caractérise la rhétorique de Montague. Le fait en est que la modalité de présence du passé intime s'allie à celle du mythe et de l'héritage perdus dans la quête générale, lyrique et épique, d'une origine dont la figure matricielle du puits est le représentant et la voie royale d'accès. En délivrant et en recelant les pulsations et les visions de la *revenance* dans ses orbes, le puits, objet légendaire s'il en est, recoupe la fonction poétique de la « tête tranchée ». Mais il mérite d'autant plus l'attention qu'il est omniprésent, incarne le corps mythique de la Terre mère et informe l'écho poétique de l'origine.

3.3.2. Poétique du puits : la nature et le corps de la mère mythique

John Montague éprouve autour des puits les remous bouleversant des pulsations légendaires. Les frémissements chthoniens de la source enfouie communiquent, par leurs ondulations rythmiques, une oscillation de la présence mythique qui n'est pas étrangère aux tensions qui ont marqué jusqu'ici l'être de la *revenance*. C'est ce dont témoigne « The Source » (« La source ») qui rassemble les principaux aspects de la poétique du puits, même si celui-ci y est l'objet d'un déplacement métonymique léguant à l'étang son efficence. À l'occasion d'une promenade nocturne dans sa commune rurale, le poète, charmé par la musique de l'eau, se souvient d'une remontée du ruisseau lors de l'enfance jusqu'à son point d'origine. À son terme, cette quête coïncide avec une apparition et une disparition de la présence mythique, objectivées sous la forme d'une croyance et d'une mise en question de sa phénoménalité :

afterwards, would you flinch, / acknowledging / that sensuality, / that innocence ? » La traduction est de Serge Fauchereau. *La langue greffée, op. cit.*, p. 35.

je tombai
sur un étang à l'eau d'ébène
cerclé de roches...
 La légende
Disait qu'une truite immense
Vivait ici, alors je glissai
Une main sous le bord de
Chaque pierre gluante, fendant
La peau de l'écume tournante
Pour ne trouver que cette
Pulsation ondulante menant au
Cœur central où
La source bat, si glaciale
Je frémis maintenant me remémorant,
Entendant ce brusque et infatigable
Mouvement sur les galets
Sous mes pieds...
Était-ce
La truite ancienne de la sagesse
Que je voulais prendre ?⁶²⁴ (RF. 52)

Certes, la question ici est à double tranchant et peut être celle de l'adulte prêt à réenchâter le monde en raison de la plénitude des sensations revécues par le souvenir. Toutefois, confirmant l'hypothèse de la pulsation mythique et conformément aux tensions ontologiques de la *revenance*, la strophe suivante conduit, en quelques vers évoquant l'acuité de la mémoire, à la figure d'un puits obturé, soulignant ainsi un mouvement de cloisonnement et de décroisonnement des sèmes de l'origine : « Les détails émergent, et la mémoire / se réchauffe. / Le vieux Danaghy rageant / avec son bâton, pour tenir les / vaches loin du puits, maintenant / sous les planches, comme lui-même.⁶²⁵ » Malgré tout, la tonalité de la déambulation nocturne demeure marquée par un enthousiasme inégalé transportant le marcheur jusqu'au « septième sens de l'ivresse⁶²⁶ ». En dépit des sombres perspectives finales qui font entrevoir, tel un Léthé appelé à tout engloutir, « la lueur / noire et liquide de la route principale », le poète paraît plonger d'autant plus profondément dans le puits qu'il en est séparé par l'abîme surmonté des ans. La jeunesse et la caresse de la source éveillées par le son acousmatique de l'eau en ont fait le dépositaire d'une connaissance du temps qui ne manque pas d'évoquer la sagesse du poisson légendaire de la

⁶²⁴ « I came / Upon a pool of ebony water / Fenced by rocks... / Legend / Declared a monster trout / Lived there, so I slipped / A hand under the fringe of / Each slick rock, splitting / The skin of turning froth / To find nothing but that / Wavering pulse leading to / The central heart where / The spring beat, so icy-cold / I shiver now in recollection, / Hearing its brisk, tireless / Movement over the pebbles / Beneath my feet // Was that the ancient trout of wisdom / I meant to catch ? »

⁶²⁵ « Details emerge, and memory / Warms. Old Danaghy raging / With his stick, to keep our / Cows from a well, that now / Is boarded up, like himself. »

⁶²⁶ « seventh sense of drunkenness ».

mythologie irlandaise. Cette interprétation fondée sur la formulation de l'énoncé est corroborée par la récurrence du terme « pool », traduit plus haut par « étang », et rendu ici par « flaques » :

Mes bottes de sept lieues dévorent
 Le temps et l'espace, éclaboussures
 Par les dernières flaques de
 L'obscur. Tout autour, mes
 Voisins dorment, mais je suis
 En possession de leur passé
 (Le motif que l'histoire tisse
 D'un petit lieu reculé)
 Marchant par la mémoire magnifiée⁶²⁷

Tandis qu'elle l'emporte aux sources du temps (ce qu'annonçaient les tourbières « jonchées de sapins, os blancs : mammoths échoués » du chemin de l'enfance), la science du corps de la nature entraîne le poète aux sources du sens. L'univers familier de la contrée se voit soudain doté d'une richesse sémantique blakienne qui correspond à une réalité plus authentique, transfigurée par un surplus de sens inhérent à l'acuité perceptive : « Marchant par la mémoire magnifiée : Chaque brin d'herbe pli sous / Une perle translucide de rosée / Et l'oiseau de la signification totale / Bouge sur sa branche cachée.⁶²⁸» (RF. 53). De fait, la participation du poète à la légende immémoriale révélée par l'infusion du don le situe aux origines de la poésie, conformément à un grand récit mythique. Héros du *Cycle Fenian*, Fionn Mac Cumhaill acquiert les dons de poésie, de prophétie et d'incantation après avoir capturé le poisson nourri par les noisettes de l'arbre de la sagesse qui tombaient dans son puits. Tandis qu'il le fait cuire, il se brûle le pouce et s'*infuse* la connaissance en le portant à ses lèvres, acte qu'il réitère afin de réactiver son savoir. Ce geste, qui évoque celui de l'enfant, paraît hautement significatif dans la perspective d'une plongée génésiaque aux origines du temps, de l'horizon du paysage sémantique, du sens poétique et des grands récits mythologiques. Il nous conduit par une voie à peine détournée vers une connotation matricielle du puits dont « La source » ne fait pas l'économie. Par une juxtaposition thématique distribuant la rythmique mythique de la vie et de la mort sur le plan syntagmatique, l'évocation des rayons de miel ouverts et des fentes naturelles succède à celle du puits et du mort murés. À la tombe (*tomb*) répond de nouveau la matrice (*womb*). La remémoration de la scène dépeint

⁶²⁷ « My seven league boots devour / Time and space as I crash / Through the last pools of / Darkness. All around, my / Neighbours sleep, but I am / In possession of their past / (The pattern history weaves / From one small backward place) / Marching through memory magnified ».

⁶²⁸ « Marching through memory magnified : / Each grassblade bends with / Translucent beads of moisture / And the bird of total meaning / Stirs upon its hidden branch. »

une communion charnelle avec une nature fortement érotisée. Elle génère du même coup un plaisir puissant dont le jaillissement donne son impulsion à l'élan du poète dévalant la colline, ainsi qu'aux trente-deux vers de la strophe finale, colorés par la tonalité affective de l'ivresse extatique :

Ici son fils et moi dérobâmes un
nid d'abeilles, rompant les rayons
d'un coup ; nos bottes fleuraient le sucre
des jours après. Perce-neige
de mars, primevère d'avril,
Aubépine de mai, cardinalices
Doigts des digitales
Tout l'été : chaque fissure cachait
Une douceur secrète. Me rappelant,
Je sens du miel sauvage
Sur mon visage.
Et plonge
à flanc de coteau, chantant
d'une humeur de féroce exultation⁶²⁹

Il n'en faut que de se référer à « La douce voix », où le poète relate son parcours et ses inspirations littéraires, pour se convaincre de l'investissement libidinal sous-jacent à l'évidente sensualité de ce corps à corps. Évoquant les représentations érotiques de Shiva et de Parvati, couple cosmique dont il contempla l'union à Delhi, Montague y désigne une lascivité irlandaise immémoriale opposée aux mœurs affadies par l'héritage victorien : « Ce n'est pas loin de la gloire orgiaque représentant le Paradis chez les anciens Irlandais, la Terre des femmes, nommée aussi la Plaine de miel ». Ainsi donc, l'*orgie* sémiotique de la nature polysémique, de l'histoire proliférante et d'une « source » poétique aux ramifications mnésiques fécondes est intimement liée à l'enthousiasme érotique du poète qui, dans le sillage du puits légendaire, consomme une union avec l'origine : « Notre attitude vis-à-vis de l'amour est déterminante pour l'écriture et la lecture de la poésie lyrique. La muse, certainement, puise ses origines du côté de la Terre mère paléolithique, la Vénus de Laussel qui ressemble tant à nos grossières Sheela-na-Gigs.⁶³⁰ » Ces dernières représentations sculpturales, communes en Irlande, de femmes ouvrant leurs sexes protubérants, peuvent être versées au dossier de l'association montagusienne du

⁶²⁹ « Here is son and I robbed a / Bee's nest, kicking the combs / Free ; [...] / [...] / [...] primrose in April, / Whitethorn in May, cardinal's / Fingers of foxglove dangling / All summer : every crevice held / A secret sweetness. Remembering // And plunge / Down the hillside, singing / In a mood of fierce elation. »

⁶³⁰ « it is not far from the orgiastic glory which represents Paradise in early Irish, the Land of Women also known as The Honey Plain » ; « Crucial to the writing / reading of lyric poetry is our attitude toward love. The muse, surely, can be traced back to the paleolithic Earth Mother, the Laussel Venus who resembles so much our cruder Sheela-na-Gigs. » John Montagues, « The Sweet Way », *Irish Literary Studies : Irish Writers and Their Creative Process*, n° 48 (1996), p. 33.

puits et de la matrice. Bien sûr, la béance de ces figures extravagantes rappelle l'ouverture du puits. Elle est aussi décrite, dans un poème qui en porte le nom, en des termes qui la rapprochent explicitement de la terre humide et de l'obscurité des eaux et de l'origine relevée dans la « source » : « Soupirer et mourir sur le Mont de Vénus, / couche après couche de chaude mousse, / Retourner à cette première obscurité ! / Petite merveille elle nous sourit, du pignon / ou du mur d'église. Pour le bébé hurlant / le chaleureux début de la vie : l'énigme de l'homme.⁶³¹ » (*ME*. 31). Antoinette Quinn a montré que l'énigme matricielle constituait le moteur primordial de la poésie montagusienne, où la mère, muse incontestée, est décrite comme une « source fertile », fût-ce « de culpabilité et de douleur⁶³² » (*DK*. 92) en raison de l'abandon : « Il a dédié sa vie poétique à la cour et à la création de figures féminines et d'images qui en sont les substituts [...] : êtres adoptifs compensatoires, nourrices, amantes. « La bien-aimée », comme il le reconnaît, peut prendre plusieurs aspects.⁶³³ » Or plusieurs éléments permettent de désigner la figure du puits comme l'un de ses avatars de prédilection. D'abord, même un lecteur français aura entendu la résonance acousmatique du puits (*well*) à travers « La bien-aimée » (« The Well-Beloved »). Ce poème est dédié à la figure de l'amante jadis liée à la divinité de la terre matricielle (« l'enracinante vulve de Circé »). Significativement, l'inclination charnelle primitive du poète pour la muse y correspond aux frémissements de profondeurs aqueuses qui le font accéder à une sorcellerie de sang : « Sauf quand les vieux désirs remuent — poisson sous les eaux d'algues emmêlées — se souviendra-t-elle que nous fûmes jadis / les étrangers qui comprenaient / les puissances courant furieusement / dans son sang de sorcière.⁶³⁴ » (*ME*. 47). La fascination de l'espace prénatal et de l'indivision avec la mère dont il est le lieu y est suggérée par l'association de l'attraction pour la femme au poisson évoluant dans les fonds enfouis du corps naturel. Par la force de cette image, les attraits qui tirent Montague vers son « élément » amoureux et originel peuvent aussi être rapportés au charme mythique de la muse cosmique dont la sorcière ou la *Cailleach* est l'avatar. Opéré sur le poète bardique qui en « compre[nd] / les puissances », celui-ci actualise l'union du sujet poétique et de la nature matricielle par le biais d'une identification avec l'animal totémique légendaire des druides.

⁶³¹ « To sigh and die upon the Mount of Venus, / layer after layer of warm moss, / to return to that first darkness ! / Small wonder she grins at us, from gable / or church wall. For the howling babe / life's warm start : man's question mark. »

⁶³² « fertile source of guilt and pain ».

⁶³³ « He has dedicated his poetic life to the courtship and creation of female figures and images that substitute for her [...] : compensatory fosterers, nurturers, lovers. "The Well-Beloved", as he acknowledges, may assume many guises. » Antoinette Quinn, « "The Well-Beloved" : Montague and the muse », *loc. cit.*, p. 43.

⁶³⁴ « the rooting vulva of Circe » ; « Except that when the old desires stir / — fish under weed-tangle waters — / will she remember that we once were / the strange ones who understood / the powers that coursed so furiously / through her witch blood. »

En second lieu, ce n'est pas un hasard si *Le royaume mort* (*The Dead Kingdom*), d'où est issue la comparaison de la mère et de la « source », s'ouvre sur une représentation picturale de la *Sheela-na-Gig*. Incarnation de la triade unissant la matrice (*womb*), la tombe (*tomb*) et le foyer (*home*), elle présage l'horizon tour à tour désenchanté et réenchanté du territoire à l'occasion du périple funéraire vers le village d'enfance et la mère morte. Liée aux reviviscences légendaires et à la quête de l'origine, elle s'inscrit dans une poétique du puits qui fait de la circularité son schème formel structurant. Comme le relève Quinn avec perspicacité, le poème identifiant la mère à une « source fertile » entre par son titre, « Le médaillon » (« *The Locket* »), et sa position, dans un rapport spéculaire avec la *Sheela-na-Gig*. Antépénultième poème du recueil, il offre « une réponse refoulée à l'ouverture manifeste ⁶³⁵ » de la fente matricielle. Comme le pendentif révèle au cou de la mère, la portrait du poète et l'affection dissimulée et inaltérée qu'elle voua à son fils abandonné, le lecteur est conduit à interroger un désir incestueux qui n'est pas éludé par Montague : « Mère, ma naissance fut la mort / de ta vie amoureuse, le dernier homme / à palpiter près de ta douce matrice : / une enseigne de bar clignote off et on, / *putaindesamère, c'ton nom.* ⁶³⁶ » (*DK*. 90). Mais, si ce poème précédant « Le médaillon » témoigne en faveur d'une association consciente entre la circularité du puits (l'« enseigne »), l'éveil de l'origine et la matrice maternelle, nous proposons de considérer cette dernière, avec Michel Collot, dans la perspective d'une structure psychanalytique de l'horizon. Reconduisant la lacune de l'objet perdu à travers le paysage, elle sous-tend le désir manifesté par les trajets de la parole (de la Loi) mobilisée par la « poésie des lieux », au fil des circonvolutions inachevées (*RF*. 11) autour du foyer et des territoires où surgissent les *revenances* du passé et les autres avatars de la figure matricielle :

Ces objets originels perdus, la psychanalyse lacanienne les désigne du nom d'« objets *a* » : « l'objet *a* est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque ». C'est cet objet qui va devenir, dans le fantasme, le support du désir. Mais dans la mesure même où il a été perdu et symbolise le manque à être originel et irrémédiable du sujet, il ne pourra jamais être vraiment retrouvé dans aucun objet réel. ⁶³⁷

C'est dans l'optique de cette perte structurant le désir et comparable à l'inatteignable faille de l'horizon, que les *revenances* des figures de l'origine viennent s'inscrire dans le sillage de l'absence maternelle en constituant la richesse et la profondeur sociale, mythique, historique, bref, *poiétique* du

⁶³⁵ « a repressed response to the overt overtures ». Antoinette Quinn, « “The Well-Beloved” : Montague and the muse », *loc. cit.*, p. 42.

⁶³⁶ « Mother, my birth was the death / of your love life, the last man / to flutter near your tender womb : / a neonlit bar sign winks off & on, / *motherfucka, thass your name.* »

⁶³⁷ Jacques Lacan, *Séminaire XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 95 ; cité dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 125.

corps de la Terre mère. La ligne d'horizon est non seulement la limite du paysage, c'est-à-dire une frontière physique et un point d'insertion de l'impossible et de l'infigurable, elle est aussi ce qui structure comme un possible le champ du visible, ouvrant et organisant autour de sa fuite l'espace à parcourir. Il en va de même pour la figure maternelle à l'égard de ses avatars proliférants, qui parsèment et structurent les paysages sémantiques de Montague. Inversement, ses avatars entretiennent avec leur figure maîtresse le même rapport duel que l'étendu avec la ligne d'horizon : ils permettent d'accéder à sa présence lointaine et sont en même temps d'inéluctables [f]ormes d'exil (*Forms of Exile*). Un exemple de ce rapport est fourni sur le plan formel, par cette structure circulaire ou spirale du *Royaume mort* (*The Dead Kingdom*) qui est, en soi, un avatar de la figure maternelle⁶³⁸. Le recueil commence et se termine en effet par les deux départs d'un voyage interminable d'une extrémité à l'autre de l'Irlande, vers une origine et un foyer sans cesse déportés par une mère trépassée et un passé mythique révolu, mais incessamment ressuscités et invoqués par l'étendue métonymique du paysage. Ce déplacement métonymique qui spatialise le but de la quête est en tout point conforme à la structure d'horizon de l'objet perdu et des ersatz qui se profilent dans son *champ* ; il est aussi ce qui, dans le poème d'amour concluant *La grande cape* (*The Great Cloak*, GK. 62), fait préférer au poète la marge excentrée du bord de mer au port ou à l'océan comme lieu idéal pour vivre l'amour, par un compromis qui articule le foyer au large⁶³⁹. Ainsi donc, par sa structure qui circonscrit le champ de l'objet perdu sur le territoire, et qui reproduit le schème matriciel de la *Sheela-na-Gig*, *Le royaume mort* se construit à la jonction du deuil et de la reviviscence de la présence maternelle et de l'origine. Leurs *revenances* sont par ailleurs attestées autour des nombreux puits qui jalonnent cette traversée poétique du territoire.

La vieille femme qui incarne la *Cailleach*, notamment dans « La boîte à musique » (« The Music Box »), évoque de plusieurs manières complémentaires le rapport du poète à la mère. D'abord, la terreur imaginaire, infantile et rémanente qu'elle suscite contraste avec sa bonté et symbolise l'ambiguïté de la figure maternelle, à la fois source hostile d'abandon (« you never nursed me »,

⁶³⁸ Ce schéma structurel spéculaire rappelle le puits et participe d'une fascination de l'origine : il prendrait ses racines dans une esthétique de la circularité immémoriale qui rattacherait l'Irlande à l'Inde et à l'Arabie. Brian John évoque comme Montague (voir « The Sweet Way » *op. cit.*, p. 34.) ces « formes circulaires des anciens Irlandais pour lesquelles O'Riada revendiqua un équivalent non-européen ou asiatique (« Circular forms of traditional Irish, for which O'Riada claimed a non-European, Asian parallel ») « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans *Thomas Dillon Redshaw (édit.), Well Dreams, op. cit.*, p. 222.

⁶³⁹ Il est significatif à cet égard que « Edge » (« Bord »), ce tout dernier poème de *La grande cape*, l'un des deux recueils d'amour de l'œuvre, et le tout premier du *Royaume Mort*, qui lui succède et va mener le poète vers la mère défunte, se situent sur une rive. Le troc de la mère perdue pour la figure de l'épouse annonçant ses substitutions successives y est d'ailleurs suggéré par ces mots signifiants, qui relient cette dernière au nouveau foyer : « ma femme depuis la rive / de Roche's Point, m'appelle / John, rentre, rentre à la maison, / ta mère est morte. » (« my wife at Roche's Point, calls / John, come in, come home, / your mother is dead. », DK. 11).

DK. 92) et douceur du foyer primordial (« Cunt, or Cymric *cwm*, [...] / the first home from wich we are sent / into banishment⁶⁴⁰ », ME. 31). Antoinette Quinn souligne aussi qu'elle est, par son vieil âge et sa solitude (elle n'a ni enfant ni mari), un double des tantes paternelles, vieilles filles qui adoptèrent le poète. Sa solitude et son exclusion en font également un *alter ego* de l'enfant abandonné, ce que justifie la tendresse attentive avec laquelle le poète la considère, la présente, la prend en pitié, comme s'il s'agissait de panser ses propres blessures⁶⁴¹. Ajoutons que son isolement évoque l'effilement moderne du tissu social, clanique et familial qu'il s'agit de rapiécer en convoquant justement les figures mythiques enfouies au sein de l'espace territorial. Dans « La boîte à musique », la *Cailleach* est directement reliée à ces [m]arées (*Tides*) de vie et de mort, désignées comme l'expression exemplaire de la rythmique cosmique par l'étude acroamatique. Cette modulation se dénote sur le plan sémantique par la révélation fantastique et l'arrêt de la danseuse mécanique qu'elle présente au petit Montague. Tirée de « [l]a boîte à musique magique, ressuscitée / de dentelles camphrées », elle figure et préfigure ultimement la disparition du voisinage et de la *Cailleach* : « « Il ne reste plus personne ici. / Ils sont tous morts. » Une danseuse / d'argent stoppe. Silence. Figé. » La vieille femme est donc indissociable de la mère (et du maternage) dont le passé ne peut être évoqué qu'en remontant le souvenir comme le mécanisme d'une boîte musicale. Toutefois, en éveillant la *revenance* de la *Cailleach* mythique, la vieille femme désigne, pour la figure maternelle, une autre modalité de reviviscence : non pas un souvenir fidèle ou mimétique, mais poétique, par sa réincarnation dans le corps mythique de la nature. La *Cailleach* est en effet inséparable du puits dont la danse fait résonner l'orbe : « Mary vivait [...] / près du vieux puits / qu'elle s'efforçait de tenir propre, / se penchant, écumant les feuilles mortes / et les insectes ; gardienne vieillissante / que nous trouvions si effrayante⁶⁴² » (DK. 35-36). À la faveur de cette association, les modulations du passé légendaire et de l'actuel attestées dans ses alentours sont autant de points d'ancrage du clignotement de la figure maternelle, comme le démontre cette apparition fantastique : « Je lance un galet, pour que / résonnent les parois du puits. / Tandis que le ménisque se reforme / Je vois l'étrange forme d'un visage, / visage ridé de femme, / La sorcière du moulin de Sweeney, / Gardienne du puits / Source du savoir perdu.⁶⁴³ » (DK. 24). On notera que ce « savoir perdu » reflété dans l'espace du temps mythique retrouvé annonce une autre connaissance engloutie,

⁶⁴⁰ « tu ne m'as jamais allaité » ; « Con, ou *cwm* gallois, [...] / la première maison de laquelle nous sommes jetés / au bannissement ».

⁶⁴¹ Voir Antoinette Quinn, « “The Well-Beloved” : Montague and the Muse », *loc. cit.*, p. 31.

⁶⁴² « The magic music box, resurrected / from camphored lace » ; « “There's no one left up there. / They've all died off. ” A silver / dancer stops. Silent. Motionless. » ; « Mary lived [...] / [...] beside the old well / she strove to keep clean, / bending to skin dead leaves / and insects ; ageing guardian / whom we found so frightening ».

⁶⁴³ « I cast a pebble down, to / Set the wall echoing. / As the meniscus resettles / I see a strange face form, / A wrinkled female face, / Sweeney's Hag of the Mill, / The guardian of the well, / source of lost knowledge. »

dont le désir est exprimé aux abords de l'autre « source fertile⁶⁴⁴ » (DK. 89). Racontant comment de pauvres immigrantes l'allaitèrent sur le Nouveau Continent, Montague témoigne d'un besoin inassouvi de symboliser le temps précédant cette séparation précoce d'avec la mère, et qui est ultimement celui de la fusion imaginaire, interprétation que renforce une connotation évidente du don de la vie (*to give birth*) au travers l'abandon (« give away »)⁶⁴⁵ :

Elles furent les premières à secourir
cette soif toujours terrible qui est la mienne
une soif d'amour et de savoir,
d'apprendre quelque chose de ce temps

De confusion, de pauvreté, d'absence.
Année après année, je le retrace
résolu à ce soupçon d'évidence,
cherchant à gérer la douleur —
comment une mère put donner son enfant.⁶⁴⁶ » (DK. 89)

Or associé par ces correspondances énonciatives à la « source » la plus enfouie du souvenir maternel, le puits est tantôt lié par contiguïté à une mémoire du territoire qui semble en diverger. Roulant en direction de son village nord-irlandais, le poète évoque la « monotonie des Midlands ; / les routes mineures de la mémoire / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // Mes propres souvenirs aussi : [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / un chemin tortueux sinuant / vers la douceur cachée / d'un puits blanchi à la chaux⁶⁴⁷ » (DK. 13). Si un tel passage désigne une psychologisation du territoire et une topographie de la mémoire, le souvenir personnel s'y disperse dans l'expérience de l'étendue rurale dont le puits loin d'être central n'est qu'un des éléments. Mais cette mise à l'écart de la figure maternelle prend tout son sens si on examine la concomitance de la perte de l'objet originaire et de la genèse de la spatialité. Collot souligne en effet que « [l]a conquête d'une troisième dimension, et donc d'un horizon, s'opère progressivement, à mesure que le corps propre se sépare du corps maternel » : « La constitution de la Mère comme objet « total » suppose une première mise à distance,

⁶⁴⁴ « fertile source ».

⁶⁴⁵ La première strophe compare d'ailleurs explicitement le souvenir de l'abandon à la naissance : « je répète un temps / où je fus ravi d'une chambre malade : / comme avant de ta matrice écorchée. » (« I rehearse a time / when I was taken from a sick room : as before from your flayed womb. », DK. 89).

⁶⁴⁶ « They were the first to succour / that still terrible thirst of mine, / a thirst for love and knowledge, / to learn something of that time // Of confusion, poverty, absence. / Year by year, I track it down / intent for a hint of evidence, / seeking to manage the pain — / how a mother gave away her son. »

⁶⁴⁷ « monotony of our Midlands ; / minor roads of memory / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // My own memories as well : [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / a tangled lane winding / to the hidden sweetness / of a whitewashed well ».

et donc le risque d'une perte. Il y a là une connexion exemplaire entre la définition d'un premier ensemble perceptif et la virtualité d'un manque⁶⁴⁸ ». Cette relation causale est on ne peut plus sensible dans l'œuvre de Montague et à plus forte raison dans *Le royaume mort* où la mère défunte est l'horizon désigné d'une Irlande dont le poète fait la traversée. De manière générale, c'est dans le champ de cette disparition de la mère que se déploie le paysage montagusien, où nous avons pu déjà observer que « toutes les routes reviennent à ça. / un enfant non désiré, une blessure primitive. » (DK. 90) Aussi, plus spécifiquement, le poème précédent laisse-t-il présager une *revenge* de la mère qui soit à l'échelle de l'étendue, et couvrant la totalité de l'espace ouvert autour de sa perte originelle. Et, de fait, à y regarder de près, il suggère par deux fois la présence de son corps spectral, en filigrane dans le corps naturel (« Je courais nu / sous les pommiers sauvages / ou pressait mon corps contre la terre à l'odeur d'humus ») ou entendu sous « *un ruisseau murmurant*⁶⁴⁹ » (DK. 13), dont l'italique met en relief la phénoménalité, comme c'est le cas pour « *Sweet Nelly Dean* », chanson d'amour dans laquelle tout le paysage offre une réminiscence d'une femme aimée et disparue. Tout conduit ainsi à rapporter la figure maternelle à la terre, selon une identification archaïque que Montague réaffirme en célébrant justement les systèmes de croyances qui, comme figure de l'origine, représentent l'objet perdu. Cette identification est sous-tendue également par l'inscription du poète dans la plus vieille tradition littéraire de l'Irlande, la « poésie des lieux » (*dinnseanchas*), qui présente une caractéristique notoire avec l'une des premières étapes de l'acquisition de la parole : l'indication de repères spatiaux qui succèdent à la reconnaissance du visage maternel en tant que premières saillances se détachant de l'environnement sémiotique. Comme nous le préciserons encore en mettant en valeur la structuration du paysage sémantique par le schème circulaire, les formes du discours poétique peuvent donc être saisies aussi comme des représentantes mythiques de la mère et de l'origine dans le territoire. Dans un article intitulé « Noms de lieu », Julia Kristeva a démontré que le rire initial de l'enfant devant le visage de la mère fait place à la visée démonstrative des choses qui constituent son milieu :

Puis, ses énoncés apparaissent en liaison étroite avec l'acte de désignation d'un objet de l'environnement. D'où l'importance des adverbes de lieu et des démonstratifs dans ces énoncés, jusqu'à l'âge de trois ans, où ils s'effacent devant les pronoms personnels et les noms propres, eux-mêmes étroitement liés au contexte d'énonciation.⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 137-138.

⁶⁴⁹ « I raced naked / under bent crab trees, / or pressed my body upon / the loam scented earth. » ; « *a murmuring stream* ».

⁶⁵⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 193. Pour le texte de Kristeva, voir « Noms de lieu », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 467-491. « Remarquons, [dit-elle,] que, depuis le « premier point d'organisation psychique », le repère lumineux ou le visage de la mère qui faisait éclater le rire parallèle aux premières vocalisations, un parcours a amené le futur parlant à détacher ces points en *objets* [...] et à leur

Ainsi, jusqu'en la *revenge* des grands récits nourris par la toponymie et les légendes locales qui ont retracé son culte⁶⁵¹, la muse de Montague, la déesse cosmique assimilée au territoire est, véritable réponse à la question formulée à la fin du recueil, la figure sous laquelle le poète fait « fleurir une absence⁶⁵² » (*DK*. 89). En conséquence, par l'écoute acroamatique de ses rythmes ondulatoires, de ses pulsations et de la mémoire éveillée qui frémit jusqu'au creux des noms en amont de ses méandres et de son propre nomadisme, le « *ruisseau murmurant* » de la voix poétique participe de cet essor comme ce qui coule de source.

Significativement, dans « *The Sean Bhean Bhocht* » (« La vieille femme pauvre »), la *Cailleach* gardienne du puits et des récits mythiques se présente à la fois comme un alter ego du poète et une personnification du territoire irlandais. Le titre est en effet emprunté à une chanson révolutionnaire traditionnelle qui, dans la droite ligne des *aislings*, ces poèmes visionnaires en vogue aux XVIIe et XVIIIe siècle, annonce le triomphe du peuple insulaire par la prophétie d'une jeune ou très vieille femme. Le genre patriotique découle par ailleurs de la forme médiévale française de la reverdie, par laquelle les trouvères célébraient la fertilité du renouveau printanier. Ainsi donc, la *revenge* maternelle se trouve ici enracinée dans un territoire naturel hautement sémiotisé, car il porte l'héritage fantastique et historique collectif dont la *Cailleach* et la fée de la culture traditionnelle sont les garantes. En un premier temps, la *Cailleach*, « [e]nveloppée dans un cocon de châles et de loques », narre un combat fantastique dont l'issue sanglante se scelle autour d'un puits. Le récit se présente comme la version succincte d'un conte populaire de la tradition orale fournissant une explication mythologique, parsemée de motifs païens, de la christianisation de l'Irlande : « « Les fées d'Irlande et les fées d'Écosse / Se bâtirent sur cette colline toute la nuit / Et, au matin, le sang coulait dans le puits, / La reine morte fut enterrée sur cette colline. / Saint-Patrick passa par la croix : / Il y a une empreinte de son pas pour toujours / là où il pria. » » À ce récit s'ajoutent les ragots de la *Cailleach* qui dénotent sa nature superstitieuse et entraînent la sympathie du poète pour une vieillesse « tissant une litanie de légendes contre la mort. » Ce passage éclaire bien entendu une fonction primordiale de la poésie

adjoindre *non plus le rire, mais une phonation* — archétype du morphème, condensation de la phrase. Comme si le *rire constitutif de l'espace devenait — la maturation et le refoulement aidant — un « nom de lieu »*. *Ibid.*, p. 485. Cette genèse du « toponyme » chez l'enfant fournit évidemment certaines pistes et des éléments pertinents pour l'analyse de toute « poésie des lieux » et, à plus forte raison, de celle de Montague.

⁶⁵¹ Si les réminiscences de la « poésie des lieux » constituent des *revenues*, rappelons que c'est parce qu'elles sont, chez Montague, mises en péril par une difficulté à déchiffrer et à s'appropriier un territoire contemporain défiguré et pris en charge par une « langue greffée ». Signalons que, dès leur origine, les *dinnseanchas* se présentent toutefois comme *revenues*, les grands cycles médiévaux situant leurs récits légendaires dans une Irlande celtique bien antérieure.

⁶⁵² « Comment peut-on faire fleurir une absence / mener le désert à l'éclosion soudaine ? » (« How can one make an absence flower / lure a desert to sudden bloom ? »)

montagusienne, observable à travers ce jeu de substitutions qui, comme autant de ces « loques » et de ces « châles » proliférant autour du « cocon » de la *Cailleach*, convertit la perte de la mère en une série de figures et de visions mythiques et fantastiques, souvent présentées comme des fictions, qui surgissent des paysages référentiels et prosaïques. Le puits matriciel est, dans cette concaténation de figures, un symbole et un élément primordial, puisque c'est sur les margelles et dans les circonvolutions de son cercle d'ombre que se rassemblent et se concentrent les représentants spectraux de l'origine perdue, ainsi que l'illustre la dernière strophe du poème :

Mais sur les cimes de l'été comme les collines brûlaient de maïs
 J'enjambai la lumière dorée
 Vers les spirales secrètes de la stèle funéraire :
 Le puits engorgé d'herbes coulait, lente rougeur —
 Non du sang mais de la rouille ferreuse —
 Mais sous les spires de la pierre gardienne
 Quelle reine cachée, poussière, s'est étendue ?⁶⁵³

Figure centrale du récit fantastique qu'elle racontait, la « reine » est bel et bien également ici une évocation de la *Cailleach*, dont la strophe antérieure exposait l'amenuisement et l'inclinaison vers la terre en décrivant son « souffle labourant » au moyen d'un schème spirالية. Le « disque décrépît, / Gros d'histoires locales », dont seul perdure « le crépitement » y annonce le passage à la terre de sa « prophétie secouant les vieux os⁶⁵⁴ » (CL. 12-13), passage que manifeste la divination poétique — prophétique et apophétique — des *revenances* délivrées par la prospection rétrospective de l'étendue désenchantée ou appauvrie du monde contemporain.

Ainsi donc, la *Cailleach* n'introduit pas seulement le poète à la poésie des lieux en désignant la colline et le puits légendaires environnants par des mots déictiques. Par la continuité isomorphique de son souffle et des « spires » runiques de sa *revenance* aux alentours du puits, elle inscrit la parole itérative des *dinnseanchas* et des « histoires locales » comme l'une des figures poétiques relayant le corps de la mère absenté à travers les proliférations fantastiques et mnésiques du corps de la nature. Or,

⁶⁵³ « 'The fairies of Ireland ans the fairies of Scotland / 'Fought on that hill all night / 'And in the morning the well ran blood / 'The dead queen was buried on that hill. / 'St. Patrick passed by the cross : / 'there is a mark of a footprint forever / 'Where he stood to pray.' » ; « Weaving a litany of legends against death. » ; « But in high summer as the hills burned with corn / I strode through golden light / To the secret spirals of the burial stone : / The grass choked well ran sluggish red — / Not with blood but ferrous rust — / But beneath the whorls of the guardian stone / What hidden queen lay dust ? »

⁶⁵⁴ « running-down record, / Heavy with local history » ; « the scratching » ; « Prophecy rattling aged bones ».

le rayon d'action de cette « figure » circulaire relevant de l'ordre du discours déborde largement le genre strict des *dinnseanchas*. Elle manifeste le pouvoir de la parole à faire renaître le corps mythique de la nature à travers la forme générique du cercle augural qui informe les paysages sémantiques et la perception poétique du monde, et où se précipitent au sens (al)chimique du terme, puisqu'il y a catalyse de présences et transmutation des lieux, les *revenances* montagusiennes.

Méditation sur les sources du langage suscitée par l'examen de peintures rupestres, le poème « Commencements » (« Beginnings ») associait un schème circulaire langagier à l'origine, sous la forme d'un « cercle formé comme un son ⁶⁵⁵ » scriptural fondateur. Tout en évoquant implicitement l'ouverture buccale du babil infantile, le poète traçait ainsi une filiation formelle faisant émerger de la nuit des temps le halo verbal qui fournit si souvent sa forme au paysage sémantique de Montague. Et, par ce lien à l'origine du langage située dans la caverne matricielle où les écrits se répercutent en échos (« scrawl on a cave wall ⁶⁵⁶ », *CL*. 61), il inscrivait d'autant plus fortement la forme acousmatique du poème dans le jeu de substitution des figures et des cercles par lequel le corps de la mère se réverbère dans le corps mythique de la nature. De ces substitutions, « Un rêve de juillet » (« A Dream of July ») fait apprécier une phase en dépeignant la métamorphose de la divinité maternelle cosmique naturalisée, représentée par Cères, qui troque le « disque » du jour pour celui de la nuit : « Comblée en / dépit d'elle-même / Elle échange avec / la lune le pâle / disque d'or de son visage. ⁶⁵⁷ » (*T*. 36). Or cette substitution de cercles ⁶⁵⁸, tout comme la symbolique du puits incarnant les figures de l'origine, laisse présager une consubstantialité du halo augural informant le poème et du corps mythique de la nature. Comme si la fécondité sémiotique de cette dernière réclamait un autre espace, celui des paysages sémantiques, pour proliférer et donner libre cours à son essor poétique. Mais qu'en est-il de ce halo augural ? La structure spéculaire du *Royaume Mort* (*The Dead Kingdom*) et du *Champ Rude* (*The Rough Field*), qui commencent et se terminent par un voyage, a fait entrevoir ce schème formel prévalent ; et il faudrait y rattacher ces nombreux poèmes qui, composés de strophes contenant un nombre identique de vers, ont aussi une structure circulaire. Celle-ci est d'ailleurs à peine moins sensible en ceux qui n'offrent qu'une réminiscence de cette régularité ; et elle est plus notable encore à travers la distribution des assonances et des consonances dans les strophes, où les volutes phonétiques peuvent être assimilées aux flux pulsationnels d'un cosmos matriciel. Néanmoins, le halo augural n'est

⁶⁵⁵ « circle shape like a sound ».

⁶⁵⁶ « gribouillage sur une paroi de caverne ».

⁶⁵⁷ « She exchanges with the moon the pale / Gold disc of her face. »

⁶⁵⁸ La lune est pleine. Associée au signe du cancer que traverse le soleil en juillet, elle est ici symboliquement saisie au terme de sa croissance, à laquelle répondent la fécondité et l'opulence de la nature.

pas réductible à une simple structure formelle. Médian entre l'espace référentiel et l'espace poétique, il informe le paysage sémantique (la vision poétique au sens au large) qui détermine la forme, que celle-ci se concrétise ou non dans une structure circulaire. Il ouvre ainsi le poème à son dehors tel qu'il est circonscrit dans son contour. Un poème de *Mont Aigle (Mount Eagle)* permet de l'approcher, qui, fait significatif, met en scène une divinité cosmique presque entièrement naturalisée. En fait, « Peninsula » (« Péninsule ») est un poème de dix sizains où les mentions de la « Terre mère » et de « Dame Nature » semblent être de simples images d'usage. Ayant perdu leur force de suggestion en devenant des conventions, elles désignent un espace naturel autrement fort prosaïque, dépourvu d'élément fantastique et traduit avec un minimum de tropes, en fait, d'une manière si littérale que les sizains sont, à la limite — le jeu prosodique étant mis de côté — le seul aspect du poème évoquant une quelconque littéarité. Néanmoins, on y trouve deux images analogues par lesquelles le poète semble vouloir nous initier au secret de sa perception mythique. Après six strophes où il décrit les êtres péninsulaires, il y va d'une comparaison suggestive pour qualifier la recension poétique : « Un acte d'attention / comme lorsqu'on tangué à la maison / depuis la source du puits / avec un sceau débordant ; / son ménisque tremblant, / hymen d'eau. ». Par un tel rapprochement, c'est le regard lui-même, l'« acte d'attention » du poète qui se voit conférer la circularité et la fécondité sémiotique du puits, ce qui rappelle le don de perception sacrée associé au cercle dans de nombreuses sociétés traditionnelles. Or c'est une fécondité bien sûr paradoxale, en raison de la *mourance*, de la spectralité et de la précarité de ce qu'il fait miroiter, résonner, et qui ne cesse de délivrer en la résorbant, de desceller en la scellant, jusqu'au sein des ébullitions pulsationnelles et acousmatiques de la « langue greffée », une virginité du passé et de l'origine bien figurée par l'image de l'« hymen d'eau ». C'est d'ailleurs exactement ce que fait le regard montagusien par cette strophe en convoquant la figure spectrale et rurale de l'enfance irlandaise dans un paysage de la côte ouest américaine. L'autre image éveille aussi, sur le plan visuel autant que phonétique, l'univers pastoral par une métaphore qui souligne plus directement la circularité du regard : des « dauphins » y sont présentés comme des « moulins » : ils « répètent leurs tours, / battant l'eau / avec leur queue plate, / moulins à eau exultants !⁶⁵⁹ » (*ME*. 64). Ainsi se trouve dévoilé le principe génératif secret de l'état poétique des lieux chez John Montague : un espace circulaire augural délimite dans le monde le paysage sémantique où surgissent les *revenances*, de même qu'elles jaillissent ou frémissent autour du puits mythique de la *Cailleach* à laquelle le poète s'identifie comme gardien du legs traditionnel. En fait, la reviviscence du passé mythique dans les orbes des puits et des âtres est intimement liée à cette délimitation d'une aire d'attention qui les circonscrit dans une sorte de

⁶⁵⁹ « An act of attention / as when swaying home / from the spring well / with a brimming bucket ; / its trembling meniscus, / water's hymen » ; « rehearse their turns, / thrashing the water / with their flat tails, / exultant watermills ! »

templum et qui ente le corps du poème dans le corps de la nature en en faisant de véritables échos structurels. Il y a démarcation d'espaces auguraux dans l'extériorité, où s'explore la profondeur mythique des signes donnés, exploration perceptive et verbale qui détermine la profondeur des paysages sémantiques. Ainsi par sa focalisation sur des objets folkloriques, le poème se présente, ainsi que l'écrit Dupin, un peu comme un « calcul », celui d'une coupe de l'espace qui, les circonscrivant à la faveur d'une « inclinaison » intime ou collective, les prédispose au surgissement des *revenances* :

Eau glacée, eau faîtière
sur les reins et le dos ruisselant —
l'inclinaison des tuiles du toit
est exactement calculée
de lignée d'ancêtres

pour qu'à terre, ici, maintenant, quelques-uns
se soulèvent
et disposent l'herbe obscure
à contre-courant

ils se sont approchés des puits
aux margelles rompues, et des sources
écartelées déjà,
et rouge —
ils n'ont pas rendu les armes (D. 238)

Bien sûr, la richesse sémiotique du puits et des figures archétypales de la source, du foyer et de la *Cailleach* joue un rôle dans cette prédisposition. Leurs connotations mythiques et matricielles ont un effet d'attraction sur une attention subjective qui en a intériorisé la force d'évocation et le pouvoir de garder intacte la mémoire vive : « Il y a trente ans, j'ai appris à / atteindre les arceaux d'acier rouillés / qui cerclaient notre baril d'eau verdoyant / pour sauvegarder l'eau vive sous / la croûte durcissante de glace ⁶⁶⁰ » (*SD*. 17). Toutefois, la perception poétique qui délimite l'espace poétique n'est pas toujours assujettie à ces figures et ces objets traditionnels pour attiser les braises du passé mythique. Elle décèle et recèle dans ses propres halos et champs de monde quelque chose de l'origine, qu'il s'agisse des figures du passé ancestral et légendaire, du rayonnement sacré de l'amour troubadoursque ou de l'origine du sens, ainsi que vient de le dévoiler le rôle structurant de son schème dans le déploiement des paysages sémantiques. Aussi, ce survol de la poétique montagusienne du puits ne serait-il pas exhaustif sans un examen plus approfondi du halo perceptif, et, plus précisément, de celui qui nimbe

⁶⁶⁰ « Thirty years ago, I learnt to reach / Across the rusting hoops of steel / That bound our greening waterbarrel / To save the living water beaneath / The hardening crust of ice ».

les amants magnifiés dans nombre des poèmes d'amour qui, au-delà de la tradition courtoise et lyrique, réactive la fonction poétique immémoriale de l'hommage épique rendu à la divinité mythique.

3.3.3 Halo, aura : sacralité mythique de l'espace courtois

Dans « John Montague, Ezra Pound et la tradition des troubadours », John Faherty démontre que les poèmes d'amour de Montague empruntent à l'*alba* troubadouresque la délimitation d'une spatiotemporalité fugace, qui peut d'emblée être qualifiée de sacrée, car son atemporalité et sa gloire la séparent de la pauvreté du monde actuel et des intérêts immédiats :

Dans l'*alba* classique, la tension réside [...] entre le plaisir [...] atemporel du moment et la menace de l'aube qui s'approche [...], réintroduisant la dimension temporelle qui va détruire ce moment et séparer les amants. Mais on trouve dans ses poèmes l'idée que les amants sont arrivés dans un monde à part n'ayant plus de liens avec l'univers extérieur des notions économiques et politiques.⁶⁶¹

Ces îlots de temps et d'espace où l'expérience amoureuse se trouve réenchantée, voire soudain dotée d'une richesse de signification mythique hors de la modernité qui la menace, se manifestent couramment dans la circularité d'un halo perceptif, dont le rapport avec une dimension magique et originaire du réel n'est plus à établir. « Tous les obstacles légendaires » (« All Legendary Obstacles »), de « la monstrueuse horde des montagnes » à « la longue plaine imaginaire », rassemblent ainsi sous l'œil d'« une vieille femme, qui traça / un cercle pur sur la vitre » de son wagon, les amants du quai de la gare, « encore incapables de parler⁶⁶² » (CL. 16). Ceux de « Scène de rue irlandaise, avec amants » (« Irish Street Scene, with Lovers ») cheminent dans un univers limité à l'orbe d'un parapluie, mais il n'est pas moins infini ; car ayant l'aspect du ciel, celui-ci est encore décrit comme une « arche » et un « bouclier », qui confèrent une temporalité épique et mythique à sa valeur cosmique : « ils bougent dans cette lueur marine, // [...] / unis sous l'arche noire d'un parapluie, / Avec son assemblée de rayons comme des pointes d'étoiles, / une gouttelette se formant lentement au bout. / Le monde réduit à

⁶⁶¹ John Faherty, « John Montague, Ezra Pound et la tradition des troubadours », dans Philip Grover (dir. publ.) *Ezra Pound et les troubadours : Actes du colloque Ezra Pound et la France* (Brantôme en Périgord, 1995), Gardonne, Fédérop, 2000, p. 142.

⁶⁶² « The monstrous ruck of mountains » ; « the long imaginary plain » ; « an old lady, who marked / A neat circle on the glass » ; « still unable to speak. »

l'étoffe usée et détrempée / du bouclier sous lequel ils défilent.⁶⁶³» (CL. 50). Bien qu'elle soit aussi discrète sur le plan de l'énoncé que les amants sont subtils et délicats dans l'expression amoureuse, la sacralité des cercles ténus où ils s'assemblent est non moins avérée. Mais elle s'exacerbe alors que les corps s'engagent dans le mystère d'Éros, ainsi que le démontre « Phrase pour Konorak » (« Sentence for Konorak ») où, à l'augure numineux d'une sortie de l'ici et de l'immédiat des deux poèmes précédents, se substitue l'extase des figures sculptées sur le temple indien : « alors qu'autour d'eux, / dans une richesse fourmillante, bougent // les danseurs du temple aux cuisses mûres / dans un champ de force, alvéoles de formes / torsadées, la roue dorée de l'amour.⁶⁶⁴» (CL. 17). On notera par ailleurs que le halo perceptif du paysage sémantique, qui coïncide ici avec la ronde érotique et à l'agencement rhizomatique des corps, donne en une sorte de débordement sa structure au poème. Son unique phrase, répartie sur vingt et un vers, est intensifiée par des tensions fécondes et méandreuses, comme informée par la continuité, les circulations et les (con)torsions de cette énergie charnelle communiquée entre les corps souples des amants. Cependant, l'amour montagusien est le plus souvent dépeint au travers d'un duo moins expressif, retiré dans une sphère microcosmique et mystérieuse, soustraite à l'intrusion du tiers s'il n'est, comme le poète, doté de l'écoute acousmatique qui seule sous-tend son expression dans une *lumière choisie*. « La chanson du célibataire solitaire » (« Song of the Lonely Bachelor ») fait montre de l'impénétrabilité de cet espace intime et lointain, dont la délimitation, autant que visuelle, peut se révéler auditive. La signification mythique en est d'abord affirmée : « Ils possèdent au moins un secret, bougeant les mains / Comme si chaque touché était celui de Midas, faisant de l'or : / [...] / une panacée partagée / Contre la douleur de vieillir. » Puis, après une strophe désenchantée où il énumère les misères banales du couple, le poète referme sur eux le « cercle magique », par un mouvement alternatif qui rappelle l'enracinement et le déracinement, le clignotement des sèmes mythiques autour du puits et sur le territoire : « Dans ce cercle magique des jeunes amants / l'intrus remue avec hésitation ; / se penche plus près pour seulement découvrir / dans ce velours ronronnant du silence / le frottement bruyant de ses chaussures. » (PL. 47). Les amants sont ainsi ravis, emportés, initiés à un univers perceptif séparé qu'eux seuls sont en mesure d'accéder. Si ce n'est le poète qui, par l'adéquation du halo de son paysage sémantique avec le champ aurique des amants, capte comme eux quelque chose d'*Une lumière choisie* (*A Chosen Light*). Certes, le mystère d'un tel espace demeure cependant irréductible et, sans prétendre élucider la richesse inépuisable de cet amour mythique, où se

⁶⁶³ « they move through this marine light, // [...] / Linked under the black arch of an umbrella, / Wit hits assembly of spokes like points of stars, / A globule of water slowly forming on each. / The world shrinks to the soaked, worn / Shield of cloth they parade beneath. »

⁶⁶⁴ « while round them, / in a teeming richness, move // the ripe-thighed temple dancers / in a field of force, a coiling honeycomb / of forms, the golden wheel of love. »

mêlent des éléments celtiques et provençaux⁶⁶⁵, sans doute pouvons-nous tenter de l'approcher et d'autant plus que le poète le vit aussi de l'intérieur. Dans « Cette chambre » (« That Room »), il est vrai que c'est avant tout la dimension secrète, privée, peut-être même indicible de l'union mythique qui est évoquée, comme si son énigme devait rester hétérogène au langage, scellée, sous clef, ainsi que les amants « étendus, comme des géants enchaînés » : « Et personne ne saura jamais // ce qui arriva dans cette chambre / [...] / [...] / [...]. Ce jour-là / l'amour par ses voies fit des chaînes du temps et de l'espace / Pour nous lier davantage : égaux dans l'adversité⁶⁶⁶ » (CL. 20). De même, dans le poème liminaire d'*Une Lumière choisie*, les amants sont si *absents* dans la sphère de leur commerce mystérieux et ambigu qu'ils ne constatent pas le bouleversement radical de leur environnement :

Mon amour, pendant que nous parlions
 Ils enlevèrent le toit. Puis
 Ils s'attaquèrent aux murs,
 Des carreaux de vitre déracinés
 De la charpente, comme des dents.
 Mais tu parlais, calme encore,
 Ton exemple de courtoisie
 Me forçant à répondre.
 Quand nous prononçâmes la dernière
 Syllabe, acceptant presque
 Nos positions, je vis que
 Le plancher n'était plus :
 C'est sur de l'argile que nous tenions.⁶⁶⁷ (CL. 9)

Mais ce poème mérite une attention particulière et un examen plus approfondi en raison de sa position. Au début du recueil, il présage le sens à donner à cette *lumière choisie*, que la traversée de « [t]ous les obstacles légendaires », section qu'il inaugure, fait refléter dans le champ de l'amour et du poème. Son titre, « In Dedication », pourrait être traduit par « En dédicace », ou par « En guise de dévouement » ou

⁶⁶⁵ John Faherty souligne que la compréhension montagusienne de l'amour courtois est héritée de celles de poètes (Yeats, Pound, Graves) qui ne distinguent pas nettement les traditions antique et médiévale. Ainsi, comme Pound avant lui, Montague put chercher en France à « déceler de nombreuses traces d'attitudes préchrétiennes touchant le corps et la sexualité dans l'art médiéval, que ce soit dans le « sourire des anges » de la cathédrale de Chartres ou dans « le sentiment qu'on trouve à la fin de la *Divine Comédie* ». « John Montague, Ezra Pound et la tradition des troubadours », dans Philip Grover (dir. publ.) *Ezra Pound et les troubadours*, op. cit., p. 138. Faherty cite des passages d'un entretien publié par Dennis O'Driscoll, « An interview with John Montague », *Irish University Review* : *John Montague*, op. cit., p. 69.

⁶⁶⁶ « We lay, like chained giants » ; « And no one will ever know // What happened in that room / [...] / [...] / [...]. That day / Love's claim made chains of time and place / To bind us together more : equal in adversity. »

⁶⁶⁷ « My love, while we talked / They removed the roof. Then / They started on the walls, / Panes of glass uprooting / From timber, like teeth. / But you spoke calmly on, / Your example of courtesy / Compelling me to reply. / When we reached the last / Syllable, nearly accepting / Our positions, I saw that / The floorboards were gone : / It was clay we stood upon. »

« Par dévouement », possibilités plus conformes à la fonction d'hommage attribuée par Montague⁶⁶⁸ et par Robert Graves, dont il fut un lecteur fervent, à la poésie : « La fonction de la poésie est l'invocation religieuse de la muse ; son usage est l'expérience entremêlée d'excitation et d'horreur que sa présence excite.⁶⁶⁹ » En traduisant ainsi « Dedication » par « dévouement », on demeure fidèle à cette tradition troubadouresque dont le poète s'est réclamé en assumant les crises modernes de l'union amoureuse et sa part de désillusion. Ceci considéré, il convient de se demander ce qui, dans ce poème liminaire, est advenu de l'espace magique des amants, qu'il s'agisse de la chambre ou de toute autre forme de délimitation du cercle sacré. S'est-il donc dissous avec l'effondrement des cloisons ? Faut-il croire à la préfiguration d'une fin de l'amour mythique, désacralisé dans la pauvreté de l'espace contemporain ?

Seul le halo d'un paysage sémantique recoupant l'espace illimité du dehors demeure ici pour en désigner le lieu de conservation et de surgissement. Or c'est une observation que valide le poème suivant, le premier du recueil, où une « fille nue » dans la nature « danse » dans un cercle aux proportions cosmiques délimité par l'anneau du Dieu Saturne : « Encore une fois, la fille nue / danse sur l'herbe / [...] / [...] / Et Saturne l'annelé penche / sa vaste oreille sur le monde ». L'espace merveilleux de l'amour se révèle donc indemne dans l'orbe d'une oreille mythique acousmatique même si, par-delà la distance occasionnée par sa dilatation, le sujet doit encore espérer l'intercession d'un être mythologique pour accomplir l'hommage poétique à celle qu'il observe et à laquelle il est lié. À l'écoute subliminale de l'union amoureuse, révélée par l'excitation et actualisée encore à travers l'audition acousmatique des êtres naturels de la divinité cosmique qui affluent dans l'invisible, doit succéder l'écoute du langage. À cet égard, l'agrandissement du cercle magique à l'échelle universelle peut symboliser à la fois l'alliance nouée dans l'oreille qui réduit la distance et la quête du corps de la muse cosmique, ou du principe féminin avec laquelle le poète cherche à consommer l'union par l'éloge. Cette tension se manifeste notamment sous la forme d'une aporie afférente, désignée par la division d'un sujet de l'énonciation énonçant sa parole et témoignant d'une impuissance physique à l'émettre : « Mais même si partout l'invisible / (furtives pattes, chocs du silex) / Se rassemble, je ne peux pas / Protester. Ma langue / s'enroule dans ma bouche — / Mon pouvoir de parole s'est dissipé. // Coup de hache dans la neige ! » Bien sûr, ce paradoxe se résout si on comprend le poème non comme l'expression du désir de (re)trouver la parole, mais les mots justes qui manifesteraient l'union acousmatique stupéfiante avec la muse inspiratrice. Or, c'est un désir qu'est seul en mesure

⁶⁶⁸ « l'ultime fonction du poète est de louer. » (« the ultimate function of the poet is to praise. ») *Ibid.*, p. 64.

⁶⁶⁹ « the function of poetry is religious invocation of the muse ; its use is the experience of mixed exaltation and horror that her presence excites ». Robert Graves, *The White Goddess*, *op. cit.*, p. 24 ; cité dans Dillon Johnston « Eros In Eire : Montague's Romantic Poetry », *loc. cit.*, p. 44.

d'accomplir, par le biais d'un nouvel acousmate permettant de surmonter l'impuissance dantesque du poète, la caution d'une entité mythique fraternelle qui souligne la nature divine de l'union : « Pas avant que l'illustre frère / à tête de faune nous approuve / tous les deux depuis l'obscurité / je ne retrouverai ma faculté. ⁶⁷⁰» (CL. 11). Pourtant, l'incapacité relative à trouver les mots de l'éloge unifiant affirmée sur le plan de l'énoncé se voit conférer une signification positive si on la rapproche du mutisme des amants (dans « All Legendary Obstacle ») et de l'indicible mystère de l'aura entourant leur réunion (voir « That Room », ou « A Private Reason » (« Une raison privée », CL. 24). La déficience de la parole au cœur de l'union amoureuse se fait alors signe d'un commerce mythique et mystique avec la divinité⁶⁷¹, impossible à posséder et à circonscrire dans une parole, sinon à travers l'acte d'un hommage intarissable, dont l'inachèvement procède d'une quête in-finie. Ainsi la cour poétique montagusienne est-elle unifiante : elle inscrit l'inachevable quête du mot juste et l'impuissance à épuiser l'indicible comme la présence au poème de la déesse matricielle et de ses attributs, dont le surgissement enthousiasme, frappe de stupeur, et engendre le travail d'« une lente exactitude ⁶⁷²» (CL. 36) au sein d'une parole qui fait la part de l'implicite. L'écoute de Saturne, divinité du temps, symbolise bien à cet égard la co-présence du poète et de la divinité dans l'avancée de l'œuvre qui se joue à travers un inépuisable ressourcement dans le puits sans fond des rumeurs cosmiques de l'oreille.

Or, cette advenue poétique de la divinité cosmique par-delà présence et absence se révèle précisément la fonction du halo perceptif des paysages sémantiques. En effet, ce que sa coïncidence avec le cercle de l'oreille saturnienne signifie, du poème « Dévouement » (« In Dedication ») à « Obsession », c'est sa propriété de raviver, comme le puits de la Cailleach, une réalité mythique : celle de l'union du poète avec la Terre mère. Le halo s'avère un cercle augural essentiellement poétique où se déchiffre la *revenance* de l'amour mythique sous ses diverses modalités, qui vont de la courtoisie légendaire du *fin'amor*, aux diverses tribulations que traverse le couple contemporain, dont l'espace sacré, pour amoindri qu'il soit, n'en cesse pas moins de refléter l'aura de l'union magique. Même unis dans la discorde, les amants désenchantés font poindre, comme les paysages défigurés d'Irlande, la sur-

⁶⁷⁰ « Once again, the naked girl / Dances on the lawn / [...] / [...] / And ringed Saturn leans / His vast ear over the world : // But though everywhere the unseen / (Scurry of feet, scrape of flint) / Are gathering, I cannot / Protest. My tongue / Lies curled in my mouth — / My power of speech is gone. // Thrash of an axle in snow ! / Not until the adept faun- / headed brother approves / Us both from the darkness / Can my functions return. »

⁶⁷¹ Tout comme le bégaiement du déraciné linguistique, qui a été entendu dans le sillage d'un surgissement de la présence maternelle absente au chapitre précédent.

⁶⁷² « a slow exactness ».

vie d'une vieille splendeur, une *mourance* du merveilleux⁶⁷³. Enfin, la prospection du territoire est, sans surprise, une autre modalité de l'amour mythique avec la divinité cosmique. Les halos descriptifs qui découpaient l'étendue de « Peninsula » (« Péninsule ») ont ainsi la vertu d'éveiller dans l'espace contemporain quelque chose de l'union antique du poète avec elle, et de faire frémir le sens primordial des expressions éculées que représentent « Dame nature » et « Terre mère » (*ME*. 63). La poétique du puits, dont participent les paysages sémantiques, valide une telle interprétation.

Confirmant l'actualisation poétique du commerce avec la muse cosmique, *Une lumière choisie* (*A Chosen Light*) fait surgir sa présence dans le cinquième poème de « Tous les obstacles légendaires » (« All Legendary Obstacles »). La « Vierge d'Irlande » (« Virgo Hibernica ») se présente alors comme la divinité naturelle tutélaire du peuple et de la nation insulaire. L'oreille saturnienne à laquelle correspondait le halo du paysage sémantique où surgissait le Principe féminin y est substituée par un recoin naturel aux connotations érotiques. Le cercle magique de l'audition s'est commué en la fente de son corps cosmique où le poète est soumis à une « attraction gravitationnelle » : « Elle pose / sur un coteau humide ou / traque à travers l'aine / des bois les dimanches / matins, chasseresse accomplie / en toute innocence / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / me traînant docile / à son flanc, je sens / l'attraction gravitationnelle / de l'amour. » De son écoute à sa « chair » : c'est dire si l'hommage poétique participe au corps de la nature. Et de fait à l'occasion de l'union, une parole se fait entendre, émise par la muse, à laquelle répond le poète, dans une conversation où ses forces sexuelles s'exténuent : « l'or de ses pommettes, / ses mots naïfs, mielleux / épuisent les pouvoirs virils ; / Pourtant des années durant nous arpentons / Enniskerry, Sallygap, / étreints dans nos paroles⁶⁷⁴ » (*CL*. 15). Et de ces « mots » qui scellent l'union avec la divinité, les noms du pays sont annoncés

⁶⁷³ Comme ici encore dans « Discordes » (« Discords ») : « Il y a une lumière blanche dans la chambre. / C'est la colère. [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / Le cygne de Lohengrin plongeant vers la barque de Charon. // Un dernier baiser devant la porte, / Ton joli visage enlaidi / par la rougeur soudaine des larmes / Qui m'en dit plus qu'aucune phrase, / [...] / [...] / Tu n'as jamais cessé de m'aimer. » (« There is a white light in the room. / It is anger. [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / Lohengrin's swan dipping to Charon's ferry. // A last embrace at the door, / Your lovely face made ugly / By a sudden flush of tears / Which tell me more than any phrase, / [...] / [...] / You have never cease to love me. », *ME*. 45).

⁶⁷⁴ « She poses / on a moist hillside or / stalks through the groin / of the woods on Sunday / mornings, an innocently / accomplished huntress / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / as I trudge docile / by her flank, I feel / the gravitational pull / of love. » ; « gold of her cheekbones, / her honied speech / drains power from manhood ; / yet for years we walk / Enniskerry, Sallygap, / clasped in talk ».

comme l'une des modalités ou des détours, laissant présager un régime plus explicitement épique du lyrisme montagusien à la jonction des *revenances* courtoises, ancestrales et mythiques du territoire⁶⁷⁵.

Inversement, le lyrisme, même sous ses formes séculaires, n'est pas dénué de portée mythique chez Montague. Les femmes et les amantes, cruelles, tendres ou maternelles, sont tout aussi bien des réminiscences de la mère⁶⁷⁶ que des incarnations du Principe féminin vénéré dans les systèmes de croyances païens. L'éloge de la *Cailleach* en est sans contredit le meilleur exemple. Mais par l'écho de ses motifs et figures, la poétique du puits fait apprécier une constante modulation de tonalité. Modalité poétique du puits de la *Cailleach*, le halo du paysage sémantique en relie inévitablement les *revenances* mythiques à celles du cercle sacré des amants, instaurant une porosité de vases communicants. Ainsi, c'est dans le cercle de pierres d'un paysage déserté que le poète peut accomplir l'hommage courtois au corps mythique de la Terre mère : « Dans leur cercle [...] / les pierres immenses se tiennent, / [...] / [...] / rosée sur le granite, eau / sur la lame d'épée. // [...], au clair de lune / j'incline un genou, / chevalier solennel / cédant au précepte ancien, / naturel comme le bétail / se courbant dans la brume de la rivière.⁶⁷⁷ » (GC. 46). Réciproquement, lorsque, dans « Rue Herbert revisitée » (« Herbert Street Revisited ») il lui faut éveiller sa mémoire personnelle pour célébrer le temps et le lieu d'un premier mariage évanoui, le poète s'engage dans une aire d'ombre naturelle rappelant la « sombre permanence des dolmens » (PL. 15), où les membres du clan avaient surgi de la mort. Il y fait alors appel à une « force tribale », cette puissance collective du chant, dont la terre est gardienne : « comme un danseur fantôme, / invoquant une force tribale perdue / je m'arrête dans l'obscurité feuillue // pour rassembler le passé, / et célébrer un amour qui calmait / avec bonté, les os mourants / laissant l'esprit chanter / l'ancienne joie, une fois seul.⁶⁷⁸ » (GC. 41). L'ambiguïté de cette strophe fait ainsi résonner, à travers l'aura apaisant du lien conjugal, les vertus du corps mythique du territoire. Ce n'est pas une surprise, puisqu'il est chez Montague le modèle de ce qui surmonte la mort, la dissolution du passé, et qui enthousiasme le poète au seuil de l'origine. Aussi est-ce en lui et par son écoute inouïe que le chant poétique le plus intime puise son pouvoir à enraciner la mémoire. Et dans ses orbes qu'il fait

⁶⁷⁵ Dans « Une nouvelle litanie » (« A New Litany »), Montague rapportera néanmoins explicitement la musique toponymique à l'épreuve amoureuse : « Un nouvel amour, une nouvelle / litanie de noms de pays » (« A new love, a new, / litany of place names », DK. 95).

⁶⁷⁶ C'est bien évidemment la thèse défendue par Antoinette Quinn. Voir « “The Well-Beloved” : Montague and the Muse », *loc. cit.*, p. 27-43.

⁶⁷⁷ « In their [...] circle / the huge stones stand, / [...] / [...] / dew on granite, damp / on a sword blade. // [...] in moonlight / I drop to one knee, / solemn as a knight / obeying an ancient precept, / natural as cattle / stooping in river mist. »

⁶⁷⁸ « like a ghost dancer, / invoking a lost tribal strenght / I halt in tree-fed darkness // to summon back our past, / and celebrate a love that eased / so kindly, the dying bone, / enabling the spirit to sing / of old happiness, when alone. »

naturellement retentir, par sa capacité à en panser les déchirements, tous les déracinements (l'oubli, les blessures historiques, la *mourance* mythique et la désillusion courtoise, les défigurations du paysage, etc.), l'horizon de la quête montagusienne : habiter un univers par essence *poiétique* et réenchânté.

3.4 Conclusion

Par les trajectoires interprétatives qui viennent d'être tracées au cœur des poésies de Dupin et de Montague, deux schèmes structurants ont pu être dégagés qui témoignent davantage que d'une simple ouverture au corps de la nature. Qu'il s'agisse respectivement de l'échancrure ou du cercle, ceux-ci ont mis en lumière une véritable participation du poème à l'expérience du monde, tout en soulignant une dimension figurative, et donc, une spatialité de la pensée sous-jacente à l'émergence des formes poétiques. L'échancrure dupinienne a, par exemple, permis d'apprécier les constellations verbales comme les brisées d'une épreuve indicible : celles des forces fusionnelles circulant dans l'indivision du corps à corps avec la nature. Elle est apparue comme la reconduction dans l'espace poétique d'une ouverture brisante et clignotante au non-savoir, inhérente à l'épreuve physique et linguistique de la matière dans l'expérience. Le sujet de l'énonciation poétique a pu, dans cette mesure, être saisi comme un pli de l'Être, au même titre qu'il l'est dans cet espace charnel qu'on confinait, il n'y a pas si longtemps, au champ de la référentialité. Or, la reconnaissance d'une telle structure de l'être au fondement des formes esthétiques du langage éclaire aujourd'hui une présence au poème de la matière du monde et de son expérience enlevante, soit une expression du point d'indistinction charnelle où se perdent le sujet, l'objet et le savoir. En réalité, le sujet de cette parole échancrée qui émerge par déhiscence de l'indivision sensible n'a pas, à l'égard de la structure ontologique, un statut différent de celui de la conscience esthétique. L'un et l'autre jaillissent sur un même fond d'impensé où, de part et d'autre de l'espace poétique, l'ipsité et le sens se perdent. Il y a donc, au sens fort, un espace poétique naturel, où les enjeux ontologiques de l'expérience ne subissent aucune variation, et sont au contraire affrontés, pensés, mis en valeur par le travail créateur sur la langue et ses limites. C'est dans la prise en compte de toutes les implications de cette révélation que réside la différence majeure entre la parole dupinienne de l'échancrure et la conscience conventionnelle du sensible. Sous la pression du quotidien et des exigences de l'existence (appauvrie par le tassement, dirait Bataille), la seconde tant à s'abstraire de son commerce charnel, brisant et incestueux avec le dehors, pour se figer dans un savoir qui sépare, c'est-à-dire, distingue l'esprit du corps et du monde et discrimine les étants. Ainsi, mettant l'accent sur l'écart de l'échancrure, la conscience ordinaire du sensible voile-t-elle son origine sur la scène

mondaine ou discursive où sa pensée et son énonciation simulent un survol objectivant de l'espace du corps cosmos. La poésie dupinienne de l'incarnation ajoure au contraire l'ensemble du schème ontologique. La violence faite aux mots, à leur fonction dénotative et à leur organisation syntaxique est fonction d'un mouvement à rebours vers l'épissure ou la torsion qui forme la racine de l'échancrure et, ultimement, l'indicible circulation d'une fusion ontologique d'où la vie du sujet, du monde et de leurs paroles prend son essor. Évoquer ici un processus régressif n'est qu'à demi légitime et nécessite tout à la fois de la prudence et quelques précisions. Il est vrai que les rires et délires suppliciés qui pullulent chez Dupin désignent une folie intimement liée à l'exploration linguistique de la porosité du corps, qui brouille les frontières du soi et du monde sensible que la tradition longtemps opposa au domaine rationnel de l'intellection. C'est l'autonomie et l'autoaffectation de la conscience et du langage affirmées au sein des conceptions idéalistes qui sont mises en procès et remplacées par l'assujettissement bouleversant du sujet et de sa parole au corps, à l'extériorité et à la vie naturelle. Si on reconnaît, comme c'est largement le cas aujourd'hui, que les femmes accouchent de corps et non d'âmes, on admettra que la folie dupinienne met en lumière un état de fait, une réalité ontologique qu'elle ne fait qu'assumer pleinement et rigoureusement jusqu'à ses dernières implications. Cette réalité de l'être ne se laisse pas cerner à simplement désigner l'incarnation de la parole. L'approcher avec Dupin revient à aller au-devant du corps naturel que lui confèrent, d'une part, la porosité et les transferts charnels, et, d'autre part, sa nature fondamentalement terrestre qui la donne à concevoir et surtout à éprouver comme un produit de la vie. C'est cet enracinement de la parole au monde que laissent apprécier l'*égarement* et l'*errance* poétiques de la conscience claire qui se heurte à l'impossibilité de maîtriser pleinement l'expérience discursive. En assumant et en assurant l'exploration d'une telle dépossession, le poème dupinien se révèle bel et bien ontologique : il démontre que le sens et le soi, quoi qu'ils semblent, sont toujours déjà *perdus* d'avance, *l'ipse* n'étant jamais pleinement dépositaire d'une conscience et d'une parole incarnées qui lui échappent pour une grande part et se génèrent dans son ouverture la plus physique au dehors. Ainsi donc, loin d'être une simple régression, le dérèglement des sens et des structures du langage courant se voit conférer ici une valeur positive. Il révèle qu'une parole renoue avec la vie en prenant pleinement en charge sa nature mondaine jusqu'à figurer la dissémination des instances énonciatrices (esprit, voix, corps, souffle), ou des énoncés eux-mêmes dans une extériorité sémiotique et sémantique. Contrairement aux formes de discours, même poétiques, qui font peu ou prou abstraction des conditions matérielles et physiques d'émergence de la parole, l'écriture de Dupin ajoure un corps et son substrat charnel, c'est-à-dire les rapports qu'il introduit avec l'extériorité. Elle puise de la sorte ouvertement aux sources de la *phusis*, à des forces de proliférations et de transformations créatrices qui sont les ressources naturelles et les

matières premières de son pouvoir de génération et de régénération du sens, ainsi que des formes et du langage esthétiques. L'énergie explosive et informante insufflée à la matérialité du verbe et du corps a, à cet égard, abondamment démontré que, par-delà son écart et son apparent isolement, le sujet dupinien énonce une parole qui est du côté de la vie, reliée à la concrétude du monde.

Que cette captation énergétique se soit avéré concomitante de l'atterrement et du déchirement de l'*ipse* a fait éprouver par ailleurs la tension et la résistance du sujet à l'approche du dehors et de la fusion brisante. Aux continuités de l'échancrure s'est ainsi opposé une discontinuité au cœur de sa structure, dont le poème, tant par sa discursivité que sa détonation à l'approche de la parole sauvage, a témoigné. D'une part, les enjeux de l'échancrure ontologique se sont révélés les mêmes dans les paysages sémantiques que dans l'expérience mondaine, et, dans les uns comme dans l'autre, sa fourche ou sa bifurcation est apparue l'envers de la jonction et de l'union offertes à travers ses possibilités de glissements. Cette souplesse schématique s'est avérée particulièrement apte à objectiver les prolongements naturels et les ramifications ontologiques de l'univers, dont l'homme et sa parole constituent certaines des sommités, pour emprunter non sans ironie un terme à la botanique. Néanmoins, l'épreuve du corps de la nature telle qu'elle est modélisée par l'échancrure a éclairé une discontinuité, un coefficient de discordance et de discorde, une non-adéquation, relative à la nature troublante et érosive de l'osmose avec l'extériorité la plus brute. En l'approchant, le point de rupture a pu être situé, non entre le corps propre et la matérialité du monde, objets d'interpénétrations multiples et distorsion conjuguée, ni entre le verbe et la nature, également unis à la faveur d'une hybridité sans cesse renouvelée et d'incessants transferts de forces et de souffles, mais entre la conscience claire ou discursive et celle d'une subjectivité poétique incarnée capable d'assumer la force de son propre éclatement disséminant. Aussi, si elle est apparue en quelque sorte irréductible, l'échancrure a paru se résoudre à la faveur d'une violence réitérée contre l'état figé de la langue et de la dénotation lexicale, à laquelle s'arrime la raison, ou leur subversion par la voie d'un glissement acousmatique mettant en lumière la « synthèse disjonctive » de la nature et du discours poétique. L'intensité physique d'un corps pulsationnel propage cette violence sourde ou flagrante au cœur des formes verbales de Dupin, à la faveur d'une embrasure ouvrant à l'impossible pérennité d'une fusion équivalente à celle d'un vide où tout s'abîmerait, d'un silence aggravé où tout s'étranglerait en laissant cours à la libre circulation des forces chaotiques subliminales et indicibles. L'entrevision ou l'écoute acousmatique intermittentes de la ruine des mots se substitue donc au chaos, toujours différé ou diffusé dans la langue, à l'approche duquel le sujet pâti ou défaille de ne pas sombrer, de ne pas se surmonter (« J'ai vaincu. Je n'ai pas vaincu ma victoire. Vivrai-je ce lent mourir ? », *Cv.* 27), au double sens où la « communication »

réalise le projet et où l'ipséité discursive fait inversement retentir l'épreuve brisante par ses simulacres et ses glissements sémantiques, ces options manifestant la tension relative à la « synthèse disjonctive » de l'échancrure. Une discordance rigide relative à la perspective d'une union annihilante dont le modèle est le sacrifice s'est ainsi vue tempérée à travers l'épreuve d'un ébrèchement vivifiant et itératif où s'inscrit une médiation. Si cela est, et qu'une violence tonifiante est faite à l'in-dividu et aux formes du discours dans le jaillissement de la parole communicatrice, c'est qu'une épreuve du corps de la nature s'accomplit par une descente dans le corps propre dont le corps même du poème est le lieu. Il s'ensuit que l'œuvre peut être pensée comme un organisme grâce auquel le sujet s'éprouve, se révèle et se perd au contact d'une extériorité co-constitutive tout en exprimant le rayonnement. Non plus certes dans la « chair du monde », mais plus précisément dans celle du langage qui en reconduit la structure et met en lumière une transgression plus manifeste des règnes. C'est cette libération de la vie là où elle était contrainte aux tassements (de la nature objective, du soi, de la conscience claire, du langage) que désigne en fin de compte la « régression » dupinienne, qui est transgression du *logos* et agression physique du cosmos pour qu'afflue la fécondité du chaos. Dans ce mouvement, comme l'interpénétration des étants l'indique au plus près des sensations et des impressions du monde, le sujet renoue avec le merveilleux. Les délires et les supplices de son ébrèchement apparaissent en cela comme les délices d'une fureur poétique qui trouve dans l'irritation, les stupéfactions, le commerce d'énergie discordante, l'éruption de vivacité foudroyante dont les corps et matières esthétiques sont le creuset, à déjouer l'abstraction. Aux fleurs et aux émois lissés d'un lyrisme personnel éculé et écarté sur la ruine des désastres que n'ont su empêcher les idéaux les plus nobles, Dupin substitue ainsi un lyrisme sauvage, où le moi poétique se surmonte par le pouvoir créateur d'une poésie à coups de marteau, dont le corps naturel assène les coups, engendre les secousses, régénère le mouvement par son dynamisme. Une table rase s'accomplit de cette manière au long de l'œuvre pour raviver un verbe poétique dont le raffinement et la complexité, tout en rappelant ceux de ses êtres les plus diversifiés — feuille, vague, feu, nuée —, sont dus aux forces les plus crues et les plus nues de la nature.

Schème formellement structurant au sein de la poétique du puits, le cercle ou le halo montagusien a lui aussi laissé apercevoir son modèle sensible qui permet de comprendre le poème de l'intérieur du corps de la nature. Mais à l'infigurable fusion communicatrice, cette source irréductiblement en faille du phénomène et de la parole que vise Dupin, correspond, chez Montague, la médiation d'un corps mnésique de la nature. Le *logos* naturel n'est pas déployé à l'orée d'une osmose brisante, telle que l'objectivise l'échancrure. Ou, s'il l'est, c'est par la forclusion de cette origine indicible qui lui donne l'air de graviter autour des choses évocatrices et signifiantes. Les puits dont les fonds sont, sinon

inexistants (le contrepoint de quelques motifs et thèmes cruciaux et le nomadisme de la voix les rendent inépuisables), du moins inaccessibles en raison de leurs margelles infranchissables, symbolisent ainsi une expérience de la médiation qui distribue dans les contours de paysages intègres les germes sémiotiques et les sèmes de récits discursifs : éléments de légendes mythiques, autobiographiques, d'histoires locales, etc. C'est pourquoi nous avons évoqué d'emblée, chez Montague, une « référentialité du passé mythique », quand une ruine conjugue des mots et de la matière brouille plus radicalement, chez Dupin, les frontières de la *phusis* et de la *poiesis*. Par cette formulation, il ne s'agissait donc pas de dénier à l'écriture de ce dernier tout rapport à l'extériorité : c'était une manière d'avancer qu'aux ressorts de la *référance* exploités par le Français répondait un territoire collectif et transhistorique, identifiable et localisé. Sans en avoir le privilège exclusif, la *référance* dupinienne éclaire particulièrement bien le pouvoir qu'ont les mots poétiques de modifier, de faire monde, en communiquant la part énigmatique des choses et des êtres par leur ruine⁶⁷⁹ et l'opacification de la référence qui en découle. L'impossibilité du poème à traduire dans le langage l'expérience limite et indicible où la chose et le sujet s'abîment devient la condition même de son expression : « Il y a en elle [la chose] quelque chose qui échappe, et le poème, en la laissant échapper, est en quelque sorte fidèle à l'échappement qui la constitue⁶⁸⁰ ». Ainsi la fonction poétique, par-delà toute mise à l'écart du *dehors*, est directement liée à la fonction référentielle chez Dupin ; et le travail sur le seul « corps clairvoyant » (*Gra.* 86) des mots, une manière sûre de faire poindre le corps obscur de la nature pour que « le feu [...] parle notre langue. » (*Gra.* 28). C'est là un renversement qui est inscrit dans le schème de l'échancrure. Or, à cette alchimie du verbe communicant négativement l'expérience limite de la circulation dans le perdu de l'Être, correspond, chez Montague, la désignation et la délimitation franche d'un espace référentiel, même si sa richesse sémiotique en fait littéralement le terreau du poème. Le halo du paysage sémantique se présente dans cette optique comme la profondeur reliant les espaces distincts, quoiqu'indissociables, du monde et de l'espace poétique.

La médiation montagusienne se laisse encore cerner par quelques aspects rhétoriques généraux qui entrent en opposition avec la poésie de Jacques Dupin. À l'orée de l'immanence, l'œuvre de ce dernier se caractérise par un processus d'identification tendancielle récurrente des forces de la nature et des puissances du verbe. Elle tend à unir, par-delà toute discursivité, les déflagrations du monde aux détonations de la parole dans un même souffle bouleversant. En dépit de l'identification des instances

⁶⁷⁹ Rappelons que celle-ci se donne à saisie à travers la conception bataillienne de l'image qui fait de la poésie « le sacrifice où les mots sont victimes. » Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 156.

⁶⁸⁰ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 179.

subjectives (esprit, rêve, conscience, langue, parole) ou du corps de la parole opérante (langue, voix, organe, geste, intonation) avec le monde extérieur, le poème dupinien met en relief un trouble de la dimension symbolique de ce « corps cosmos ». Le « récit » — pour évoquer le titre d'une section de *Dehors* —, la trame sémantique en sont traversés d'accrocs. Lorsqu'il entame justement cette section par la raréfaction d'un « JE — dont la configuration se déplace et disparaît, au-dessus de nous, — ultime ou fumée... » (*D.* 297), le poète souligne l'aspect parcellaire, protéique, mais surtout lacunaire de l'autobiographie et de toute forme de récit au sein de l'extériorité où chatoie sa disparition⁶⁸¹. Or il en va tout autrement dans la poésie de Montague, où on a vu que l'intériorité du corps naturel se déploie en de véritables pans de récits uniformes, comme autant d'éclosions sémantiques à partir d'étants symboliques et d'une étendue hautement culturalisée. Bien plus, ces derniers se sont révélés constitués de récits ou d'éléments de récits stratifiés, susceptibles de se développer par contiguïté, et dont le dénominateur commun, la couche la plus archaïque s'est avérée le corps cosmique d'une mère naturalisée et divinisée, matrice incontestée de toutes les figures de l'origine et des diverses modalités du passé que l'œuvre exhume et recrée. C'est en effet sur la greffe de la figure maternelle perdue dans le territoire⁶⁸² que s'étaient l'enracinement et le déracinement du passé mythique sur l'étendue et, par suite, ceux du poète sur la terre ancestrale de la patrie, ou plutôt de la *matrîe*, terme dont l'emploi est encore justifié par les réminiscences de l'*aisling* (ou poème de vision), genre dont le trait principal est l'apparition d'une personnification de l'Irlande sous l'aspect d'une femme annonçant sa gloire historique et politique. De même, la *revengeance* de l'amour légendaire peut être interprétée comme une expression de la perception mythique intermittente du territoire, espace tour à tour transfiguré par le rayonnement sémiotique des cultures traditionnelles les plus enfouies, et défiguré par l'urbanisme contemporain qui en fait table rase. Le halo perceptif qui ceint les amants d'une aura numineuse⁶⁸³ et sacré hétérogène au quotidien, se définit par une évanescence et une précarité qui rappellent aussi bien la fonction de l'aube dans la poésie troubadouresque que l'instabilité des sèmes du passé mythique dans le paysage. Le caractère fugitif de ces derniers est double en effet. D'une part, la perception en est fugace : éveillée comme la mémoire involontaire au sein de l'expérience du sensible et des sensations, elle est tout sauf pérenne. D'autre part, ils reconstituent souvent des pans de l'histoire de la nation et du peuple à l'heure de leur déclin, ou encore, d'autres halos préservant les instants d'une délicatesse

⁶⁸¹ « Chapurlat » (*D.* 259-266), « Tiré de soie » (*Éch.* 109-119), « Traille de l'aïeul » (*Ct.* 23-31) et *Les Mères* (*Sm.* 7-39) fournissent d'autres exemples de récits autobiographiques ou biographiques tronqués.

⁶⁸² La transplantation est, plus qu'une image, un terme adéquat puisqu'il rend compte du déracinement et du réenracinement de la figure d'une mère défunte ou perdue dans l'extériorité naturelle.

⁶⁸³ Le numineux, relatif au sentiment contradictoire de mystère et de terreur éprouvé devant le Tout autre, dit bien le rapport ambigu qu'entretient le poète avec l'amante dans le sillage d'une figure maternelle et d'une divinité matricielle ambivalente.

éphémère, comme lors de la reviviscence de l'enfance mythique. Ainsi l'ambiguïté ontologique et perceptive qui marque la *revenance* de l'amour légendaire l'inscrit comme l'une des modalités d'expressions du grand Principe féminin dont nous avons vu que la rythmique module les dualités de la vie et de la mort, de la présence et de l'absence, du présent et du passé, de la nature et de la culture, etc. À plus forte raison donne-t-elle à saisir le chant poétique du territoire ancestral comme une cour, épique et lyrique, dont le corps d'une divinité maternelle naturelle et collective est la muse, et la mère, l'origine transfigurée. Dire cela, ce n'est pas faire de cette dernière l'objet d'une fixation œdipienne et de Montague un pervers. C'est élucider une « archéologie de l'espace » qui, comme Collot la montrée, retrace la coïncidence d'une genèse de la tridimensionnalité avec la constitution de l'objet comme totalité, sa perte consécutive et sa sublimation dans un espace transitionnel et symbolique d'approche et de mise à distance dont le paysage et la spatialité de l'œuvre offrent le cadre mouvant par leur structure d'horizon⁶⁸⁴. Dans cette optique, on notera que c'est l'espace dupinien qui s'apparente en fait à l'espace archaïque de la fusion imaginaire avec le corps maternel. L'évocation récurrente de l'inceste au seuil de la « communication » avec la nature et la pluralité des [*m*]ères constellées en objets partiels dans le recueil du même nom se présentent à cet égard comme des indices de la proximité où se morcelait le corps maternel, comme se fragmente le corps naturel dans un contact qui engendre son éboulement et la dilacération du sujet. La résurgence du commerce d'agressivité fantasmé entre un objet morcelé et ambivalent et un sujet éclaté en pulsions divergentes a ici investi une terre chaotique pulsationnelle, détonante et fragmentée, dont les paysages s'apparentent à :

l'espace immédiat, [où] la relation à l'objet se caractérise par l'impossibilité de prendre ses distances vis-à-vis de lui et d'en avoir une vision globale. [Il] rappelle de ce point de vue, la relation propre à la phase schizo-paranoïde, au cours de laquelle l'objet partiel se tient dans une proximité constante, incorporé ou attaqué oralement, persécuteur-persécuté. C'est [une] « zone d'invasion », au sein de laquelle le sujet ne peut maîtriser l'apparition de l'objet.⁶⁸⁵

Bien entendu, l'ouverture fusionnelle et incestueuse brisante figurée par l'échancrure ($\setminus /$), gagne aussi la forme du « récit » (*D.* 295-312) poétique et c'est sans peine qu'on distinguera les ruptures syntaxiques, logiques ou formelles de Dupin, de l'univocité des grands récits légendaires et anamnésiques que Montague invoque par son art narratif. Ainsi, le schème de l'échancrure asymptotique qui objective l'ouverture à l'union brisante et présymbolique à l'extériorité est conforme à la strate la plus archaïque de l'archéologie de l'espace. Ce n'est bien sûr pas celle qui prévaut dans

⁶⁸⁴ Le lecteur se référera à ce chapitre éclairant de la partie intitulée « Pour une psychanalyse de l'horizon », dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 137-149.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 142.

l'œuvre de Montague, où le territoire est marqué par une forclusion de la béance matricielle du puits. Celle-ci correspond à une intégration de la figure du moi et de l'objet, telle qu'elle est instaurée à la sortie de la phase schizoparanoïde, lorsque la mère qui s'éloigne se constitue comme objet total au seuil de sa disparition. Correspondant à la phase dépressive, cette période va faire place à un espace transitionnel où l'objet sera relevé par sa représentation, comme Montague en fait foi par tous les horizons⁶⁸⁶ où la *Stimmung* motive une tonalité poétique oscillant entre la nostalgie et l'enthousiasme.

Si l'échancrure donne à penser l'inscription poétique dans un écart limite, écartelant et ménageant par cet *écartèlement* des possibilités de glissement dans le perdu de l'immanence qui constitue le fondement sans fond du corps de la nature, le cercle montagusien situe cette inscription dans l'horizon symbolique de l'espace référentiel où sa boucle se referme. Contrairement aux scènes naturelle et scripturale ébréchées par les pulsations sémiotiques des forces vives et des « rayonnement[s] d'énergie silencieuse » (D. 230) qui en disséminent et en font détonner les éclats, sa spatialité est cet espace transitionnel où « [l]'horizon [...] symbolise précisément, en marge du paysage [et des choses], le « pays perdu » dont [le poète] a la nostalgie, cet objet que toute sublimation a pour fonction de restaurer⁶⁸⁷ ». Ces deux modalités divergentes des paysages sémantiques de Dupin et de Montague peuvent être appréciées en confrontant deux passages qui illustrent deux types d'horizons. Hétérogène, étranger, inaccessible à la discursivité et, en cela, le plus lointain de l'espace poétique, l'horizon de Dupin est en même temps celui d'une proximité brisante qui porte atteinte à l'intégrité de l'ipséité discursive : « Tu veilles au désordre. / Tu titubes dans l'équivalence des règnes. // Du volcan à la mer / D'autres dénombreront les degrés. » (Em. 104). Cette tension met en lumière l'intensité inhérente à la polarisation de l'échancrure entre un écart maximal et une fusion entre lesquels oscille la « communication » (« Détaché de la nudité balistique // dehors, dedans se rétracte / neutre inondé // rasant les murs / [...] écriture d'arpenteur / pour rejoindre la horde », Em. 197). Chez Montague, il s'agit d'un horizon stratifié où se distinguent des couches symboliques qui font coïncider avec souplesse le paysage sémantique et l'espace référentiel. Ainsi en va-t-il dans *Horizons* : « Pâleur d'une côte, / un collier d'îles / éparses au large ; / dans la brume j'aperçois / Hy Brasil, l'Ouest Éternel. // Nos maisons, nos amours ; / des draps d'eau brillent / sur une rive blanche, sableuse, / se dissolvant avec la

⁶⁸⁶ Conformément à ces précisions, on voit en quoi le corps matriciel de la nature a, chez Dupin, un caractère inhumain qui correspond à l'expérience d'ensauvagement à laquelle se résume chez lui le dehors. Quant à la déesse cosmique de Montague, elle a, en dépit de son métamorphisme et de son ambivalence, l'« humanité » et l'« identité » que lui ont un tant soit peu conférées les cosmogonies traditionnelles immémoriales.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 144.

marée, / renouvelée / avec la croissance de la lune. » (DS. 26). Au clignotement de la fusion dans la confusion sémiotique de sa matière altérante s'oppose la sublimation intermittente du corps naturel.

Mais en dépit des particularités qui en définissent les diverses expériences poétiques, la reprise, chez l'un et l'autre poète, de schèmes constitutifs du rapport charnel au sensible pour structurer le rapport de la parole au dehors force à admettre que le poème de l'incarnation participe du corps de la nature. Sur le plan de l'écriture, l'échancrure objective chez Dupin deux modalités de rapports du percevant au perçu. D'une part, l'ouverture à la réserve d'imperceptibilité infigurable qui est le fond irréductible de tout percept comme de toute image poétique, soit l'horizon entendu comme vide radical irréductible. D'autre part, le brouillage identitaire et cognitif impliqué par l'indivision pathique de la sensation qu'elle symbolise également. Le halo de Montague reprend sur le plan formel la figure évocatrice du puits où s'atteste majoritairement le circuit ou la boucle de l'horizon intérieur et de l'horizon extérieur du paysage. Ce que la reprise de ces structures donne à penser à l'intérieur de la poésie de l'incarnation, c'est que le corps de la nature n'est plus aujourd'hui quelque chose que l'on pose devant soi, à savoir un objet, dont c'est précisément le sens étymologique (la forme latine *objectum* signifie « ce qui est posé devant soi »), mais un être qui englobe le poète et qui est le terreau énigmatique d'où prend essor sa parole. De fait, elle n'est pas une chose que l'on pourrait *comprendre* avec l'aide de concepts impliquant la *saisie* de ce qui est sous le regard (le concept réfère étymologiquement à l'idée de prendre) : la nature traverse le sujet tout entier et la parole esthétique qui en jaillissent par déhiscence. Dans le sensible, nous avons vu que la perception peut être décrite comme un être perceptible qui se retourne et se réverbère sur tous les autres. Cette catacoustique ontologique a permis de définir le sujet esthésique comme un pli par lequel la nature accède à sa propre perception ; elle a révélé à l'analyse une subjectivité naturelle, un narcissisme sauvage dans la texture du monde. Selon le même principe, l'acroamatique a permis de mettre en valeur le fait que le sujet parlant est en premier lieu un auditeur du monde et de ses propres paroles et vociférations : un audible entrelacé au corps d'une nature qui se réverbère dans la voix et la forme pour retentir potentiellement à travers tous les autres, au sens propre, mais surtout au sens acousmatique du terme. C'est en révélant cette catacoustique ontologique au cœur du principe génératif de l'écriture que le redoublement poétique des structures de l'être modélisées par les schèmes a inscrit les poèmes incarnés dans la continuité du corps naturel. Un corps qui, à l'un des points de son essor, entre dans la conscience sensible de ses propres modalités esthésiques par le biais des formes esthétiques du langage. En d'autres termes, c'est la nature elle-même qui révèle, par le biais des activités esthésiques et esthétiques sauvage et profane de l'homme, sa nature sensible et poétique au travers de ses diverses idiosyncrasies tonales. À cet égard,

la convergence sémantique des termes grecs *aestesis* et *aisthêtikós*, qui réfèrent au domaine du sensible, est l'indice d'une consubstantialité de la *phusis* et de la *poiesis* que revalorisent, explorent et assument pleinement certaines pratiques contemporaines majeures de la parole.

À travers cette manière de l'éprouver et de la présenter, on retrouve un postulat majeur de la philosophie de la Nature de Schelling que résumant ces mots de Merleau-Ponty : « l'homme est le devenir conscient de la productivité naturelle, et devient Nature en éloignant la Nature pour connaître.⁶⁸⁸ » Cette formule est juste si on considère cette connaissance comme étant relative aux idées sensibles que la nature génère, et donc, telles que les œuvres de Dupin et de Montague les expriment, comme un savoir indistinct des perceptions et du dire poétique. Or, loin d'en épuiser la connaissance objective, celui-ci révèle, du fait de son mode d'appartenance au monde, la nature comme une chose inépuisable dont l'être et le sens n'en finissent de proliférer. Puisque la nature est poétique, qu'elle recèle et déploie une parole esthétique qui en participe et qui prolonge sa création, nous sommes non seulement fondés à dire que le poème de l'incarnation est le corps de la nature, mais qu'il désigne un monde non moins cerné par la fonction référentielle qu'explorer et mis à jour, dans son perpétuel jaillissement par la fonction poétique du langage. Le poème va au cœur du pouvoir infini de mondifier qui définit le monde tant du fait de sa transformation et de sa création continues que du sens toujours nouveau qu'il prend selon l'horizon dans lequel ses êtres s'offrent et se voilent. À plus forte raison, on comprendra en quoi la connaissance de la nature par les idées sensibles du poème implique un éloignement qui n'est pas une coupure d'avec elle, mais une modalité de l'écart ou de l'épaisseur charnelle qui en est l'extension et assure son autoréférentialité dans le sensible. Cet éloignement du poème a donc la consistance d'une « chair » au second degré qui, pour peu que la poésie ne soit plus idéaliste, abstraite ou immatérialiste, illustre le rapport nécessaire et constitutif qu'elle doit entretenir avec la matérialité du monde. Aussi est-ce cette *matérialité* du poème que nous voudrions à présent soumettre à l'examen chez Dupin et Montague en fournissant quelques pistes incontournables pour la description d'une physique contemporaine de la parole.

⁶⁸⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France*, op. cit., p. 363.

CHAPITRE 4

PHYSIQUE DE LA PAROLE

4.1 Introduction

La poésie de l'incarnation se caractérise de manière générale par une exacerbation de la matérialité du verbe. Or, cette prise en charge du matériau verbal n'est pas son apanage. Il n'y a pas longtemps, dans la foulée des novations littéraires catalysées autour de revues comme « Tel Quel » ou « TXT », un formalisme inspiré par le matérialisme dialectique a rayonné et pris son essor. En réaction contre les mirages de magies surréalistes moribondes, les hasards objectifs programmés et l'affabulation, jugée abusive, du réel par le lyrisme, ses tenants ont fait la promotion d'un littéralisme coupé du monde et des sentiments, fondé sur le postulat de l'arbitraire du signe. Celui-ci étant conçu comme un obstacle à la transitivité, le langage esthétique, dans sa quête du réel, était dès lors condamné à opérer un retour sur lui-même, quitte à court-circuiter toute extériorité, et l'écriture du corps, à se restreindre et à s'abrutir au profit du seul corps de l'écriture. Le mot n'est pas exagéré si l'on considère l'atteinte portée au sémantisme dans ce procès. Comme le résume Michel Collot à propos de Bernard Noël, dont l'œuvre complexe traversa le formalisme dans les années soixante-dix :

[le poète] s'oriente vers une écriture du corps qui se veut *littérale*, au double sens de ce terme. Puisque l'image poétique est suspecte de reconduire toute une mythologie du corps, il faudra en désigner les parties et les fonctions à l'aide des mots les plus crus ; mais puisque ceux-là même ne sauraient atteindre leur référent corporel, il conviendra de jouer avec leurs signifiants sans plus se soucier de leur sens.⁶⁸⁹

En raison de l'*excès* intransitif ou de la sortie de la Nature vive impliquée par cette dissociation de l'esprit, du poème et du monde, le langage poétique se fait abjection, déjection de chairs et de mots, relatives à la dissection de l'anatomie et du corps de la langue, « affranchi[e] du contrôle de la

⁶⁸⁹ *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 52.

conscience » et « libéré de l'obligation de faire sens⁶⁹⁰ ». Valorisée par les avant-gardes pour exprimer une révolte contre les horreurs et les aliénations contemporaines en les illustrant, la collection des organes déchirés du corps « im-propre » et du langage est donc liée à une rupture, opérée et subie, du corps de la nature. Scindé, mis à l'écart par la *doxa* structuraliste, réifié par les sciences et l'économie modernes, morcelé, ravagé par une technique industrielle bouleversant son écologie biotique et symbolique, le monde, devenu hostile et inhospitalier, n'assure plus la cohésion des images du corps et du sens, et ce sont leurs blessures et ces violences que symptomatisent les lambeaux du poème.

Il ne s'agit pas de condamner ici en bloc des explorations qui ont pu, à leurs heures, être heureuses, rigoureusement menées et, tout compte fait, mettre en valeur certaines beautés du monde. Somme toute, quoi que stipulent les théories, on ne s'extrait pas de la nature par de simples présupposés comme ceux de la mort de l'auteur et de la frontière du texte. Il convient toutefois de faire valoir que c'est en éclairant et en questionnant ouvertement les conditions de préservation des liens précaires avec l'extériorité, mis à mal par cette modernité témoin d'une difficulté d'habiter, que la poésie de l'incarnation a assuré son originalité, révélé son éthique et mis en avant sa matérialité. Nous n'avons eu de cesse jusqu'ici de désigner les rapports avec le dehors que cette autre parole, dont l'esthétique et la nécessité plus que jamais se font sentir, a voulu rétablir. À la différence du matérialisme verbal des avant-gardes de type formaliste ou à tendance objectiviste, elle fait valoir une « physique » de la parole qui, elle, se donne du corps pour renouer son lien à l'extériorité, panser les déchirements du sujet contemporains dans un monde en éclats, et assumer les transferts charnels et symbiotiques qui nous unissent à l'environnement naturel, au lieu d'être le symptôme de sa déshumanisation. Cela, elle le réalise en rendant d'abord « à la langue son acception première d'organe de la parole⁶⁹¹ », en faisant la promotion de la [*m*]atière du souffle et en exploitant toutes les ressources des [*l*]eçons de discours (*Speech Lessons*). À cette présence du corps vivant se rattache la constitution d'une « chair » des mots. Le corps à corps avec la nature et le dehors amplifie la physique du verbe ; et si le poème fait corps avec la nature, en fait ou en image, c'est que sa parole a cette dimension matérielle singulière et signifiante. « Corps vivant et corpus écrit, leur étreinte soulève le sol » (*D.* 231), dit Jacques Dupin, en embrassant ensemble et de tout son être, la levée de la terre et de la matière première du langage.

À la lecture des œuvres de Dupin et de Montague, trois grands axes principaux s'imposent pour orienter l'examen de la physique contemporaine de la parole, de ses enjeux et de ses implications. Il

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 50.

s'agira de rendre compte d'une réification du langage qui n'est pas opposée au sémantisme et à la connotation, d'une gestuelle expressive de la parole et des métamorphoses ontologiques induites par la prise en charge de sa dimension physique. Le parcours tracé par ce triple examen pourrait s'envisager rapidement comme une traversée de la forme dans ses diverses modalités selon l'acception très générale que l'on donne à ce terme. C'est d'elle qu'on parle lorsqu'on évoque la matérialité d'un langage, qu'il s'agisse, sur le plan spécifiquement poétique, de la structure strophique, de la versification, du rythme ou de la prosodie. Mais qu'en est-il alors des métamorphoses corporelles et verbales dont devrait aussi rendre compte toute étude d'une physique de la parole déterminée par les conditions et les modalités d'existence du discours opérant et d'une conscience poétique incarnée dans le monde ? La transitivité que les poètes de l'incarnation explorent par leur création langagière justifie-t-elle que l'on rassemble et comprenne par ailleurs sous une même appellation de forme, ce qui relève respectivement des formes verbales et des formes corporelles ? Comme on le pressent, certaines nuances épistémologiques doivent d'emblée être apportées afin de définir les champs spécifiques du langage esthétique qu'il faut mettre en lumière pour rendre compte de la complexité de sa physique. Ainsi seulement pourrons-nous valider ou infirmer l'hypothèse de leur articulation.

C'est à cette fin didactique qu'il est pertinent de faire appel à la linguistique de Louis Hjelmslev, dont le binarisme théorique n'implique nulle part de préséance entre les catégories générales du contenu et de l'expression, entre le signe et ce qu'il désigne, lesquels viennent d'un bloc et sont lus en même temps, si bien que le plan du contenu n'est pas accessible en lui-même, mais à travers celui de l'expression, tout comme leurs « substances » respectives sont livrées par l'entremise de leurs formes⁶⁹². En se reportant aux *Prolégomènes à une théorie du langage*⁶⁹³, on rappellera donc que, si

⁶⁹² « Les termes mêmes [...] d'*expression* et de *contenu* ont été choisis d'après l'usage courant et sont tout à fait arbitraires. De par leur définition fonctionnelle, il est impossible de soutenir qu'il soit légitime d'appeler l'une de ces grandeurs *expression* et l'autre *contenu* et non l'inverse. Elles ne sont définies que comme solidaires l'une de l'autre et ni l'une ni l'autre ne peuvent l'être plus précisément. Prises séparément, on ne peut les définir que par opposition et de façon relative, comme fonctifs d'une même fonction qui s'opposent l'un à l'autre. » Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, suivi de *La structure fondamentale du langage*, Paris, Minuit, 1971 [1968], p. 79. Dans le même esprit, la lecture deleuzienne de la théorie hjelmslevienne reconnaît justement que le champ référentiel est « linguistiquement formé » dans l'acte linguistique qui le désigne : « ce que Hjelmslev appelle matière ou sens, c'est une matière non langagièrement formée, non linguistiquement formée. En effet dès qu'elle est linguistiquement formée, elle est devenue substance de contenu ou substance d'expression. » (Voir l'enregistrement de « Gilles Deleuze : Pensée et cinéma, cours 82 du dix-neuf mars 1985 », sur le site de l'Université Paris 8, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=314, consulté le 15/11/2014 à 17h22). C'est dans cette mesure que le linguiste a affirmé une véritable transitivité de la fonction sémiotique, étrangère à la dichotomie de la linguistique classique : « Or cet objet du paysage [le bois] est une grandeur relevant de la substance du contenu grandeur qui, par sa dénomination, est rattachée à une forme du contenu sous laquelle elle se range avec d'autres grandeurs de la substance du contenu » *Ibid.*, p. 76.

⁶⁹³ Précisément au treizième chapitre, intitulé « Expression et contenu ». *Ibid.*, p. 65-79.

la matérialité signifiante « linguistiquement formée » du verbe est intimement liée à la notion de forme, elle ne coïncide pas totalement avec elle. De fait, la forme ne s'y réduit pas à la dimension signifiante du langage. En raffinant le modèle linguistique saussurien, Hjelmslev regroupe sous la catégorie de la forme ce qu'il nomme, d'une part, la forme de l'expression, d'autre part, la forme du contenu. La seconde désigne chez lui l'*étendue* sémantique des mots ou le champ du signifié, dans le rapport complexe qui le relie à la dimension objective du référent, au monde ou au sens, qui, linguistiquement formé, constitue la substance du contenu. Intégrant la « structure thématique⁶⁹⁴ » des œuvres, la forme du contenu réfère comme telle au découpage du réel ou du monde en unités de sens, mais non pas de manière abstraite ou conceptuelle puisque comme la forme de l'expression à l'égard de la matière linguistique, elle les capte dans son « filet tendu » jeté sur sa « face ininterrompue⁶⁹⁵ ». Loin d'être hétérogène à l'extériorité, la forme de contenu informe un monde ininterrompu pour constituer sa « substance ». Quant à la forme de l'expression, elle fait de même avec la tessiture des sons que peut produire l'organe vocal et la matière « idéelle », « non-linguistiquement formée », que Deleuze décrit comme un « corrélat » ou « un présupposé « spécifique » du langage⁶⁹⁶ ». La dimension signifiante des phonèmes, de la prosodie et des rythmes des poèmes se présente donc comme le produit d'un découpage de la continuité phonique et verbale, qui informe et organise la substance de l'expression.

S'il est utile de présenter ces distinctions linguistiques et de s'en inspirer comme modèle d'interprétation pratique pour l'examen des poèmes, c'est pour au moins deux raisons. La première concerne la méthode. Elles permettent en effet de mieux discriminer les aspects de la physique de la parole et d'éviter, par exemple, la confusion que peut engendrer une notion comme celle de réification du langage, qui, du côté de la forme de l'expression, signifie la mise en relief de la dimension signifiante, et du côté de la forme du contenu, sa naturalisation ou le devenir monde qui l'affecte et que sa prise en charge entraîne chez le sujet. Bien sûr, ces réifications se recoupent en ce que, d'une part, la première donne au verbe la consistance d'une chose et que, d'autre part, le fondement corporel qui l'accuse et la qualifie, par son accentuation, la dynamique vocale, etc., est un substrat dont nous avons souligné la transitivité. Aussi, une telle porosité entre les formes de la parole est attendue, pour peu que l'interprétation des formes esthétiques comme corps de la nature ait un sens et que la parole poétique puisse être une expression du monde. Le binarisme du découpage hjelmslevien du signe s'avère ainsi

⁶⁹⁴ Voir Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁹⁵ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁹⁶ Il y a chez Hjelmslev « une matière qui n'existe pas indépendamment du langage, c'est-à-dire idéelle, et qui pourtant se distingue du langage, et telle que le langage n'existerait pas s'il ne visait cette matière non langagière, non linguistiquement formée. Le langage a pour corrélat une matière non linguistiquement formée. » Voir le cours « Gilles Deleuze : Pensée et cinéma, cours 82 du dix-neuf mars 1985 », *op. cit.*

profondément mis en cause. La seconde raison est relative à un horizon interprétatif qui laisse présager un parallélisme entre une dimension pulsationnelle de la parole ou de la forme de l'expression et les métamorphoses ontologiques observées sur le plan de la forme du contenu. Si, au sein des pratiques poétiques de l'incarnation, on conçoit ces deux formes comme le produit d'un découpage opéré sur une matière ininterrompue prise à leur « filet », les champs du langage auxquels elles réfèrent présentent un isomorphisme structurel entre une scansion de séries phonétiques articulées et les stases d'une hybridité ontologique mouvante, non moins « naturelles » que le continuum des matières ou substances d'où elles se soulèvent et dont elles constituent les rehauts au sein des formes poétiques. Ainsi, après avoir mis en avant sous divers angles la corrélation et la coappartenance entre la parole esthétique et l'extériorité esthétique de la nature, pourrait s'offrir une grammaire générale des ressources formelles par lesquelles les poèmes de l'incarnation révèlent leur adhésion au corps de la nature.

Entreprendre ce parcours nécessite toutefois que l'on s'approprie encore davantage le système hjelmslevien. Ceci n'est pas pour surprendre, puisqu'il est conçu par un linguiste qui, même intéressé par la dimension syntagmatique du langage, fut nourri par une conception relativement abstraite de la langue et du signe. Très concrètement, si l'on veut s'en inspirer pour analyser les pratiques poétiques incarnées, il faut pouvoir intégrer à la forme de l'expression les données les plus vitales et les plus physiques des faits de parole : celles que le Danois confine à la paralinguistique, à savoir l'intonation, le souffle, la voix, la gestuelle, le registre de la langue. Alors seulement, la distinction des deux formes du signe pourra servir à la description précise et exhaustive des registres de la physique du poème.

Tout ceci étant pris en compte, le suivant chapitre se divisera en deux grandes parties, consacrées aux formes de l'expression et du contenu. La première interrogera deux facettes de l'expression. Il s'agira en un premier temps de mettre en valeur la corporéité du poème, c'est-à-dire son lien explicite à l'ensemble de la vie organique du corps et, plus spécifiquement, au corps vocal. Ceci permettra de faire valoir ce que le mode de signification du langage poétique doit à celui du corps expressif. C'est la « gestuelle » de la parole poétique qu'il s'agira d'illustrer en faisant appel à la notion de signifiante pour démontrer son lien au corps et au monde expressifs. La matérialité du monde, du corps et des mots pourra conséquemment être envisagée comme une « matière-émotion » dont le sens est indissociable bien qu'il ne lui soit pas immanent. Cette parenté de structure sémantique et sémiotique sera l'occasion d'évaluer la dimension intersubjective et intercorporelle qu'elle confère à la physique de la parole et d'examiner l'exacerbation de cette dernière dans l'épreuve de l'immersion paysagère. C'est ici que seront comparés des traits stylistiques caractéristiques des poétiques de Montague et de

Dupin : le bégaiement allitératif, le balbutiement paronymique, et l'enjambement qui leur est commun. Le concept platonicien et kristévien de *chora* servira dans cette comparaison à rendre compte de paroles qui puisent leur force créatrice par un mouvement de retour aux sources du symbolique, dans une matière chaotique pulsationnelle explorée par-delà *phusis* et *poiesis*. Cette partie se conclura par l'étude de langages sémiotiques animaux, d'êtres mondains et d'une sacralité mythique traditionnelle renouvelée par la sensibilité poétique contemporaine. Ces procédés et ces langages ont en commun d'inscrire un sens expressif, indistinct de la dimension physique de l'énoncé et d'un monde charnel.

La partie consacrée à la forme du contenu examinera certaines figures de l'hybridité ontologique de la subjectivité et des êtres naturels. Elles seront entrevues comme des moments d'une ininteruption ontologique de la « matière », telle que les processus d'identification relatifs à l'expérience pathique de la « chair du monde » ont pu en fournir l'exemple. L'hybridité sera étudiée en tenant compte de ses modalités formelles, qu'elle se manifeste par des métaphores, des tropes ponctuels et saillants, ou à travers des personnifications ou des déshumanisations discrètes et de plus grande ampleur, étayées notamment sur des topos traditionnels à l'échelle de vastes pans de l'œuvre.

Puisque l'hybridité éclairée par les tropes n'est pas une, qu'il y a, à bien les considérer, des hybridités, qui impliquent diverses parties de l'être, de l'intériorité et de l'extériorité, il convient de faire appel à un outil méthodologique approprié, apte à rendre compte des réalités qui correspondent aux figures des formes de contenu. L'anthropologie de Philippe Descola sera convoquée dans cette finalité. Dans *Par-delà nature et culture*, il compare quatre grands types d'ontologies en dressant la grammaire des manières dont l'homme pense ses rapports à la nature et à ses existants. Il classe et distingue ainsi de nombreuses civilisations dispersées à l'échelle de la planète à l'aide de quatre schèmes d'identification. Son originalité consiste entre autres à démontrer que l'ontologie occidentale, fondée sur le « grand partage » entre une humanité intentionnelle et culturelle, et une nature inhumaine, régie par les nécessités physiques, n'est pas universelle, mais représente une exception géographique et historique minoritaire. En regard de l'ontologie dualiste, dite « naturaliste », qui s'impose généralement aujourd'hui dans les cultures des deux pôles, les figures métaphoriques de la forme de contenu rendent compte d'une hybridité qui prend l'aspect de diverses formes de métamorphoses. Nous-mêmes n'avons pas échappé à cet effet d'optique. Dans la première partie de ce travail, nous avons par exemple mis l'accent sur des processus de désobjectivation et de désobjectivation du sujet et du monde en nous inspirant de la nouvelle forme d'ontologie proposée par l'analyse phénoménologique de Merleau-Ponty. Le but était d'illustrer les mouvements généraux par lesquels les

poètes en sont venus progressivement à exprimer une porosité plus franche des formes de la parole esthétique et de la vie de l'extériorité naturelle, fondée sur celle du sensible. Or, en mettant les ontologies répertoriées par Descola à l'épreuve des modalités de l'identification poétique avec le dehors, il s'agira maintenant de resituer l'ontologie « naturaliste » comme un mode de penser parmi d'autres en démontrant que, si bouleversants que soient ces derniers, les poètes de l'incarnation en reconduisent une expérience. En faisant entendre ce que l'écoute de Dupin doit à « l'oreille romane » (*Con.* 57), et celle de Montague, à une culture païenne immémoriale, nous avons indirectement abordé d'autres modalités de rapport au monde dont les poètes ont une certaine habitude, puisqu'elles sont au cœur de leur sensibilité poétique. Aussi, en relevant avec nuance les prégnances de l'analogisme, du totémisme et de l'animisme, il s'agira de demeurer attentif à la manière dont s'articulent les deux pans de la physique de la parole pour constituer, au sens fort, une « chair » verbale.

4.2 La forme de l'expression

De manière générale, on peut dire que la poésie contemporaine doit ses innovations et sa définition à une confiance croissante accordée à la matérialité du verbe dans l'expression du sens. Tropes, rythmes, sonorités, lettres, formes : toute la substance du langage est aujourd'hui mobilisée afin d'extraire les significations de ce qui, jadis, était regardé comme les fleurs ornementales d'un style déployé pour supporter l'idée ou, plus tard, l'évincer du discours poétique. Ce primat de l'expression sur la conception fut, dans l'évolution générale des formes, solidaire d'un autre aspect déterminant lié de près à la conception du nouveau rapport entre le corps et la conscience, le sensible et le sens. Michel Collot souligne que « cette libération de la signifiante s'est accompagnée d'une émancipation du vocabulaire anatomique et d'une promotion du corps comme métaphore privilégiée du langage poétique.⁶⁹⁷ » Or ces dernières ne réfèrent pas à de simples faits de langage. Après des décennies marquées par une fascination notoire pour l'écriture et la trace⁶⁹⁸, à tel point qu'un Artaud, si sensible à

⁶⁹⁷ *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 47.

⁶⁹⁸ Pour ce qui concerne la poésie, la pensée de Laurent Jenny est symptomatique de ce penchant. Il avance que la libération du vers, accomplie en France par Jules Laforgue et Gustave Khan à la fin du XIXe siècle, coïncide avec le moment où le poème s'est séparé de la musicalité et de l'oralité. Avec l'abandon de la métrique fixe et de la rime, sa singularité parmi les formes de discours devait, pense-t-il, se fonder sur la spatialité. « Dès le moment où le vers a renoncé au principe syllabique, il n'est plus avéré que par son existence typographique. Là où l'on avait cru faire évoluer [...] une même forme phonologique en passant du vers régulier au vers « libéré » et du vers « libéré » au vers libre, on a en fait passé un seuil critique et, sans s'en apercevoir, changé une forme pour une autre. Car contrairement aux affirmations répétées des symbolistes [...] le vers libre n'a d'autre existence que visuelle. » *La fin de l'intériorité, op. cit.*, p. 57. En fait, il n'a qu'en partie raison et nous

l'incarnation de la pensée, pût pâtir de la séparation de l'esprit et de la vie⁶⁹⁹, la poésie a réhabilité les ressorts de l'oralité que sont le souffle, la voix et l'intonation pour se relier à la réalité de la parole opérante. Ce sont non seulement des images du corps, mais sa performance qui est au cœur de l'expression et de l'écriture poétiques. Cette promotion justifie la mise en parallèle du mode de signification du geste et de l'intonation avec celui du poème, désigné par la signifiante. Ce faisant, il s'avérera possible de dégager un isomorphisme entre le corps vocal de la parole incarnée et le corps tonal de la forme poétique. Il sera, à cette fin, utile de faire appel au concept de « *chora* sémiotique » de Julia Kristeva. Au fondement du langage sérié des poètes voués à l'écoute et aux résonances des pulsations naturelles, elle fait en effet le pont entre le régime proprement sémiotique du corps vocal et le régime symbolique du langage auquel le corps tonal du poème appartient.

4.2.1 De la parole du corps au corps de la parole

Dans la mesure où on parle de langage non verbal, on s'entend en général pour dire que le corps recèle des valeurs sémiotiques irréductibles au sémantisme et à l'organisation syntaxique et logique de la parole discursive. Ce sont ces valeurs constitutives de son expressivité que font apprécier les œuvres de l'incarnation, en mettant en scène le corps et ses performances vocales. Exemple, les « Leçons de discours » (« Speech Lessons ») étudiées plus haut représentaient l'acquisition d'une puissance verbale, induite par la maîtrise des poumons et du diaphragme enseignée au jeune bègue par une oratrice inspirée et inspirante « parlant de guerre et de poésie ». L'intensification phonique du sens des mots causée par le support et la projection physiques du souffle y est signifiée par la mise en italique du vers proféré à l'intérieur d'un passage marqué par le discours direct : « 'Young man, learn to speak with your diaphragm : / *Many merry man marched many times.* / [...] / [...] / [...] / 'Consider our King : he broadcast, stammering. / So let the wind whistle through your lungs. / And read poetry

nuancerons ces propos en faisant valoir que l'enjambement dont il fait le principe identitaire du vers peut avoir une dimension acroamatique qui confère au vers contemporain une nature audible non moins que visible.

⁶⁹⁹ Cette dissociation d'avec le corps et le monde, impliquée notamment par une conception scripturale du poème, fait le propos de « Correspondance de la momie » : « Cette chair qui ne se touche plus dans la vie, / cette langue qui n'arrive plus à dépasser son écorce, / cette voix qui ne passe plus par les routes du son, / [...] / [...] / [...] / [...] Physiquement je ne suis pas, de par ma chair massacrée, incomplète, qui n'arrive plus à nourrir ma pensée. / Spirituellement je me détruis moi-même, je ne m'accepte plus vivant. [...] / [...] L'intelligence n'a plus de sang ». *L'Ombilic des Limbes, op. cit.*, p. 223.

aloud, it can be such fun!⁷⁰⁰ » (TA. 16). On constate par ailleurs que cette enseignante enjouée détermine, dès son jeune âge, l'intérêt du poète pour les situations de discours. C'est le même souffle épique qui, bien plus tard, « [à] l'extérieur de la prison d'Armagh, [en] 1971 » (« Outside Armagh Jail, 1971 ») confère à la déclamation poétique une signification et une teneur qui dépasse le simple contenu du message. À propos des vers engagés de *A New Siege (Un nouveau siège)* récités en guise de protestations, Montague évoque des accents bardiques dont la force ne laisse pas indifférents les gardiens en poste :

Exposed on the step like Seanchan,
I intone the scop stresses of my Derry poem.
Lines of suffering / lines of defeat.
One of the constable shifts his feet,
the other is grinning broadly. A secret
acolyte of poetry ? I can hear him
rubbing his hand in the guardroom ;
Boys, that was a crack ! The Fenians
*must be losing. This time they sent a lunatic.*⁷⁰¹ (TA. 52)

Même s'ils la ridiculisent et que leur réaction contraste avec la réception glorieuse dont jouit Seanchan, chef des poètes à l'aube du VIII^e siècle, les gardiens de la prison révèlent par leur attitude un effet affectif de la tonicité de la voix épique. Le choc ironique de l'imaginaire mythique du poète et de la raillerie des officiers, sensible à travers la désacralisation contextuelle du nom de « Fenians », qui désigne les nationalistes armés et un cycle épique fameux de la littérature irlandaise, n'empêche pas Montague de faire allusion au transfert de l'émotion qui est à la source de la moquerie et du bruit des deux gardiens. Cette réceptivité discrète à la puissance affective de la parole est suggérée par l'interrogation laissant entendre que l'un d'eux serait (à sa manière) « un acolyte / secret de la poésie ».

La manifestation du corps vocal révèle de manière plus explicite son charme dans le poème « William Carlos Williams, 1955 » qui s'ouvre d'ailleurs sur l'évocation d'une lecture publique, où l'américain fut victime des mêmes piques que Montague seize ans plus tard. S'approchant de ce

⁷⁰⁰ « Speaking of war and poetry » ; « Jeune homme, apprend à parler avec ton diaphragme : / *Maints hommes heureux marchèrent maintes heures.* / [...] / [...] / [...] / Pense à notre Roi : à la radio, bégayant / Alors laisse le vent siffler à travers tes poumons. / Et lis de la poésie à haute voix, ce peut être si amusant. »

⁷⁰¹ « Exposé sur les marches comme Seanchan, / j'entonne les accents bardiques de mon poème sur Derry. / *Lignes de souffrances / lignes de défaites.* / L'un des constables remue les pieds, / l'autre arbore un large sourire. Un acolyte / secret de la poésie ? Je peux l'entendre / frotter les mains dans le poste de garde ; / *Les gars, ça c'était un pur plaisir ! Les Fenians / doivent être en train de perdre. Cette fois ils ont envoyé un fou.* »

dernier après sa lecture, celui qui marqua de nombreux poètes de la *Beat generation* accoste Montague d'une parole dont la signification sémantique sommaire est enrichie par la sémiotique de la gestuelle : « « *Poète, poète !* / Venant de n'importe qui / c'eût été / ridicule, mais ton / geste / (d'affranchissement, presque) // sembla si instinct- / ivement naturel / que j'essaie encore / de vivre à sa hauteur / apprenant à répondre / à « *poète, poète ?* »⁷⁰² » (CL. 64). Incarné dans un corps, une voix, le sens du mot acquiert une envergure qui le rend apte à déterminer et à orienter un destin littéraire, lui-même marqué par le corps vocal du chant épique, faisant, comme *Le royaume mort* (*The Dead Kingdom*) et, dans une certaine mesure, *Le champ rude* (*The Rough Field*) l'ont démontré, un usage du *cano* à travers l'appel au chant et à la geste collective.

La parole poétique de Jacques Dupin doit aussi sa vivacité et sa « fraîcheur » aux ressources du corps vocal qui, ainsi que « Le Raccourci » le laisse entendre, est la matière que cherche à exhumer et à exploiter son écriture : « Franchi le soupirail, Passé le raclement des pelles / Et l'écume des tombeaux, / J'écrirai comme elle jaillit, // Vertigineuse, gutturale, // Debout contre ce bois qui se fend, / ma table renversée, la porte du toril. // En effet la fraîcheur est tirée... » (*Em.* 103). La voix ici lancée comme le taureau hors du toril désigne d'entrée de jeu la nature du « Corps clairvoyant » dès l'ouverture de la section. Mais c'est l'*Embrasure* tout entière qui, de « la proximité du murmure » au « marmonnement », en passant par « la volupté de respirer » et la « marche » des mots, témoigne d'« un pays qui reprend souffle et feu » par le corps vocal donné à l'écriture : « Ouverte en peu de mots, / comme par un remous, dans quelque mur, / une embrasure, pas même une fenêtre // pour maintenir à bout de bras / cette contrée de nuit où le chemin se perd, // à bout de force une parole nue » (*Em.* 141, 189, 135, 162, 114, 134). La section intitulée « Chapurlat », du nom d'un simple d'esprit qui fut un compagnon d'enfance du poète, met également au tout premier plan des *objets* poétiques la parole vive d'un corps immergé dans le paysage : « il marche, il compte à voix basse, / les arbres, — les barreaux détruits, / à voix basse, déchirée... // [...] / [...] / [...] / — comme tout surcroît de forces va / à la multitude, au torrent... ». Comme il faut s'y attendre, le langage du fou ne partage pas le fonctionnement sémantique du discours courant, où le sens conceptuel entretient un rapport arbitraire avec les mots. Sa « parole monstrueusement retournée » est, comme tout « ce qui tonne / et tourne / autour des tempes, [...] sans signification » discursive. Pourtant, si sa « construction, musicalement, se désagrège... » en exprimant d'« un tel récit, son battement », elle véhicule comme toute parole

⁷⁰² « '*poet, poet !*' / From anyone else / it would have been / ridiculous, but you / made the gesture / (of manumission, almost) // seem so instinct- / ively natural / that I am still / trying to live up to it, / learning to answer / to '*poet, poet ?*' »

incarnée un sens affectif inhérent à ses accentuations, à ses intonations et à ses vocalises physiques. Les siennes se soutiennent d'une vocifération qui prend racine dans tout le corps, qu'il s'abandonne à « son halètement, / une lime dans le thorax... » ou que, « [r]ecrachant l'air monstrueux, il marche, il compte [...] / le débours de son pas détruit... ». Ainsi donc, indissociable de la matérialité du corps vocal, ce sens vivant, affectif et incarné se communique, telle une « vérité de sable et de vent », au « rire d'enfant » du poète, « crécelle entre les racines / et frémissement de bruyères... » (*D.* 261-262, 265, 262-263, 265, 262, 265, 261, 264, 262). Car il en partage la structure sémiotique.

Ces exemples, choisis pour illustrer l'importance du motif de la parole opérante dans les poèmes, sont également représentatifs du rôle assumé et primordial que joue aujourd'hui la physique expressive du corps dans la genèse du sens poétique. Comme le stipule Collot en citant Valéry : « la poésie [...] a besoin du support de la voix, venue du fond du corps, — « voix rattachée aux entrailles, au regard, au cœur — et ce sont ces attaches qui lui donnent ses pouvoirs et son sens.⁷⁰³ » » Deux poèmes méritent tout particulièrement d'être mis en avant pour appuyer cette assertion.

Un poème des « Fragmes », mot que Nicolas Pesquès, fidèle à la génération paronymique du verbe dupinien, rapproche du « diaphragme⁷⁰⁴ » (signifiant à la fois la membrane du souffle, située entre les cavités thoracique et abdominale, et diverses cloisons anatomiques), désigne la complexité et les nombreuses ramifications de l'assise physique de l'écriture poétique :

Une nasse rompue débordant de senteurs sauvages, et le raidissement de l'aube dans l'herbe affûtée... être aveugle pour écrire ça... marcher, changer de territoire comme tout aveugle obligé d'inverser le lieu et le jour... une approche volatile, une écriture de chasse, libre et respirante... à cette altitude, et par la tactilité de la langue, — d'un seul tenant nous sommes la montagne et sa cassure, le dedans et le dehors... et je ne dispose à la fin que des sept doigts de la main pour pétrir la pâte, enfourner le pain — pour alléger les préparatifs, et assurer la traversée... (*Éch.* 164)

L'aveuglement que « Moraines » associait au fait de parole (« Comme si j'étais condamné [...] à parler justement parce que je ne vois pas », *Em.* 157) et à ses modalités : vocalises, souffle, accents, s'accompagne ici encore d'un dévoilement de la respiration, ainsi que d'une attitude tactile et motrice, terrestre autant qu'aérienne et « volatile ». Entre « le dedans et le dehors », celle-ci sollicite la proprioception et l'extéroception. À ces paramètres corporels qui déterminent et orientent le sens de

⁷⁰³ Paul Valéry, *Cahiers*, t. 8, *op. cit.*, p. 41 ; cité dans *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁰⁴ « Trucs », *Europe : Jacques Dupin*, *op. cit.*, p. 87-88.

l'écriture s'ajoutent, par voie de conséquence, les données sensorielles de l'extériorité charnelle. Par suite, si le poète est *emporté* par son verbe, comme « la traversée » et les « préparatifs » du poème le soulignent, c'est que la conscience poétique est jetée hors d'elle-même, é-mue par toute la vie et les modalités d'un corps affectif qui informe sa parole, son sens aussi bien que sa forme, élaborée par des sauts et des déplacements discursifs liés aux positions et aux dispositions de l'organisme verbal.

Dans le même ordre d'idée, « The Same Gesture » (« Le même geste ») affirme l'« intimité de la main / et de la conscience » et il compare les mouvements du corps à une musique harmonique interprétée dans la lumière dorée du halo courtois :

There is a secret room
of golden light where
everything — love, violence,
hatred is possible ; and, again love.

Such intimacy of hand
and mind is achieved
under its healing light
that the shifting of
hands is a rite

like court music.
We barely know our
selves there though
it is what we always were
— most nakedly are —⁷⁰⁵ (T. 37)

La fonction de guérison et d'harmonisation du poème montagusien révèle ici son fondement physique. Sa source et sa ressource se rapportent à une certaine gestuelle rituelle, dont le rapport à la prosodie acroamatique du chant poétique est souligné par la comparaison à l'art musical. Ferment de « violence », d'« amour » ou de « haine », c'est le corps qui recèle le pouvoir du poème d'unir les amants, le clan, la collectivité, mais aussi de détruire par ses accents et ses forces contre lesquels l'éthique de Montague s'érige en cultivant la justesse acousmatique, apaisante et lumineuse des « Silences » (« Poetry is a weapon, and should be used, / though not in the crudity of violence⁷⁰⁶ »),

⁷⁰⁵ « Il y a une chambre secrète / de lumière d'or où / tout — l'amour, la violence, / la haine est possible ; et, encore l'amour. // Une telle intimité de la main / et de la conscience est atteinte / sous sa lumière lénifiante / que le mouvement de / la main est un rite // comme musique de cour. Nous nous connaissons à / peine là même / si c'est ce que nous fûmes toujours / — et sommes, au plus nu — ».

⁷⁰⁶ « La poésie est une arme, et devrait être utilisée / mais pas dans la crudité de la violence ».

SL. 29). Enfin, la latence touchant la connaissance de soi exprimée dans la dernière strophe peut être expliquée par cette solidarité du sujet poétique avec les gestes du corps. Si la prise en compte moderne de l'incarnation a mené à la réévaluation de la subjectivité, c'est parce qu'en l'excentrant, celle-ci l'empêche de se ressaisir dans la transparence de l'intériorité. À la fois sentant et senti, pour-soi et en soi, le « [c]orps [est] propre et pourtant impropre ». Il voue en cela le sujet au monde et à l'autre par-delà toute identité figée et déterminée. Ainsi, au lieu de s'englober dans la translucidité d'une conscience réflexive, le sujet incarné est mis en jeu à chaque instant. Sa nature profonde se dévoile en ceci qu'« il participe d'une intercorporéité complexe, fondement de l'intersubjectivité qui se déploie dans la parole. » Aussi est-ce dans ce rapport transformateur au dehors, impliquant une part irréductible de non-savoir et l'épreuve de sa propre étrangeté, qu'il touche « sa vérité la plus intime⁷⁰⁷ », et ce qu'il est une fois qu'il est « au plus nu ». Maintenant, si cette sortie au fondement de la définition contemporaine de la subjectivité est reconduite dans une parole et, exemplairement, par la parole de l'incarnation, c'est que le sens de cette dernière, comme l'identité subjective, est tributaire d'une expérience du corps. Afin d'illustrer cette physique du sens, il convient de mettre en avant le sens expressif de la gestuelle décrit par Merleau-Ponty. Il permet de relier la parole du corps au corps de la parole et le corps vocal de la parole opérante au corps tonal de la forme de l'expression avec souplesse.

Comme nous l'avons évoqué, il est, pour Merleau-Ponty, un langage ou une expression du corps qui lui est inséparable et qu'il saisit à travers la notion de geste. La caractéristique principale de la gestuelle tient au type de relation qu'elle entretient avec ses significations qui lui sont intrinsèquement liées. Le geste manifeste un sens incarné et une latence inéluctable en ce qu'il s'oppose à toute primauté de l'idée ou du message sur son expression. En effet, si l'on dirige l'attention sur l'attitude spontanée du corps, on s'aperçoit que le rapport au sens est tout autre, et que « le geste n'en est pas la conséquence seconde et facultative, mais l'un de ses éléments constitutifs⁷⁰⁸ ». Si « l'amour, la violence / la haine » sont chacun « possible[s] » dans la « chambre » du poème « Le même geste », c'est qu'aucune de ces émotions ne réfère à un sens prémédité qu'il s'agirait de communiquer par un mime adéquat et conforme à un code expressif. Leur potentialité signifie plutôt qu'en tant que signification émotive de la gestuelle, l'une ou l'autre est appelée à émerger du cœur de l'épreuve physique et affective du monde et d'autrui. C'est parce que l'attitude corporelle éclaire un sens inhérent à l'expression gestuelle que Merleau-Ponty a dénoncé « le préjugé qui fait de l'amour, de la haine ou de la colère des « réalités intérieures » accessibles à un seul témoin, celui qui les éprouve. »

⁷⁰⁷ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 32.

⁷⁰⁸ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 13.

Contre cette idée reçue, il les présente comme des modalités de l'être au monde en affirmant leur nature comportementale et gestuelle : « Colère, honte haine, amour ne sont pas des faits psychiques cachés au plus profond de la conscience d'autrui, ce sont des types de comportement ou des styles de conduite visibles du dehors. Ils sont sur ce visage ou *dans* ces gestes et non pas cachés derrière eux.⁷⁰⁹ » Parce qu'elles ne peuvent s'abstraire de la gestuelle de la parole opérante, il en va de même de toutes les émotions créées et portées par l'expressivité du corps vocal qui confère, pour une grande part, leur sens aux mots énoncés. Le timbre, l'intonation, les accents, toutes les qualités de la voix, déterminés par l'action et les dimensions des moindres organes et cavités du corps : la bouche, les dents, la langue, le coffre, etc., créent des significations affectives incarnées et indissociables du contexte pathique de l'expérience du monde où l'état d'âme coïncide avec l'état des choses. Induite par les qualités sensibles de l'extériorité et donnant sa couleur émotive au dehors, la vocifération du corps vocal s'offre comme une manière d'être au monde. Au même titre que l'humeur ou l'émotion dont elle manifeste, comme le geste, la nature comportementale, elle participe à la tonalité affective de la *Stimmung*. Nous pouvons, pour cela, lui appliquer ce que Heidegger dit de cette dernière dans *L'être et le temps* : « C'est une « atmosphère » ou une ambiance révélatrice d'un certain rapport au monde : « Elle ne vient ni du dedans ni du dehors : elle surgit de l'être-au-monde comme un mode d'être de cet être-au-monde lui-même⁷¹⁰ » ». Cette nature essentiellement mondaine du sens expressif propre aux vociférations du corps vocal est attestée par divers extraits poétiques.

La vocalise dont « l'éclat » ouvre « Chapurlat » est, par exemple, celle d'« une récitation de pierre » et tout ce qu'elle évoque par son sens expressif, notamment « l'enfance », s'en trouve avec elle rattaché à l'extériorité : « L'éclat — l'enfance — / des calcaires / après l'orage, l'éclat / d'une récitation de pierre / au sommet des labours... » (*D.* 261). Sans infirmer ce qui a été dit de la finesse et de la profondeur de l'oreille dupinienne au second chapitre, ce passage incite à considérer globalement la résonance minérale comme une figuration de l'être au monde de la raucité expressive. C'est un même lien essentiel de l'expressivité vocale au dehors que le « Le lacet » permet de dégager en faisant

⁷⁰⁹ *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996, [1966], p. 67. Pour la description merleau-pontienne de l'incarnation émotive, on se référera aussi à la *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 225, 413-414. « Je ne perçois pas la colère ou la menace comme un fait psychique caché derrière le geste, je lis la colère dans le geste, le geste ne me *fait pas penser* à la colère, il est la colère elle-même. » ; « Je perçois autrui comme comportement, par exemple, je perçois le deuil ou la colère d'autrui dans sa conduite, sur son visage et sur ses mains, sans aucun emprunt à une expérience « interne » de la souffrance ou de la colère et parce que deuil et colère sont des variations de l'être au monde, indivises entre le corps et la conscience, et qui se posent aussi bien sur la conduite d'autrui, visible dans son corps phénoménal, que sur ma propre conduite telle qu'elle s'offre à moi. »

⁷¹⁰ Martin Heidegger, *L'Être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964 [1927], p. 171 (p. 136). ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 20.

entendre la « translation de sens » induite par la nature atmosphérique de la raucité, de la « lèvre » et de ses modulations, devenues « trait de l'air acéré » : « Par une rauque translation de sens // s'ouvre / sa faille limpide // et l'extrême bord à contrecœur fend / la lèvre qui le module // comme un trait de l'air acéré » (*D.* 269). Cette nature proprement excédante du sens sauvage des vociférations expressives caractérise l'expérience de Dupin et se révèle encore dans un autre poème de la section. L'entame altérante, éprouvée « à contrecœur », du « trait » « acéré » « de l'air » à laquelle s'identifient les rauques vocalises, devient « dérive » et suffocation inhérentes au « rire » et aux « caillots de la langue » : « le sol [...] // [...] / — à rebours // assume, redresse / un vocal effondrement // on discerne à travers le rire... // — pourvu qu'il aille, lui / à la dérive avec sa jetée — // par les nœuds, les caillots de la langue / commune, suffocante // notre grande clarté du dehors » (*D.* 282-283). Il en va d'un « vocal effondrement » du sujet associé à un dévoilement du statut externe de la nature et du sens de la vocifération, intimement liée au « sol » qui la « redresse » et à la « grande clarté du dehors ». Ce rapport constitutif du corps vocal à l'extériorité est, par ailleurs, révélé par sa capacité à informer l'espace poétique en colorant sa forme et en lui conférant sa teneur affective. Car s'il parvient à lui communiquer les tensions des « caillots de la langue » par sa « rauque translation de sens », c'est qu'entre eux il y a plus qu'une relation d'extériorité impliquant une projection arbitraire. Si tel était le cas, les qualités sensibles de l'expression vocale référerait à un état intérieur, au lieu de quoi il a été démontré que, pour intimes qu'elles soient, elles sont indissociables d'un état des choses et de l'être au monde, dussent-ils référer à des mots et à l'univers poétique qui sont, comme elles-mêmes et tous les objets du monde, des « matières-émotions ».

Chez Montague, le sens naturel ou mondain des vociférations expressives donne aussi à penser une altérité de la subjectivité, mais elle n'est pas, comme chez Dupin (même en tenant compte du gain énergétique qu'elle y induit), synonyme de dépossession et d'altération. Même associées par un lien nécessaire à l'explosion d'un village de Tyrone, les vocalises tempétueuses de « La réponse de Cassandre » (« Cassandra's Answer ») sont l'occasion pour la prophétesse d'exprimer, par une plainte touchante, son désir de moduler d'autres tonalités, d'autres thèmes et accents et de remplir la fonction poétique de l'hommage. L'intonation tragique de sa voix prophétique hautement expressive a beau être identifiée aux souffles de l'orage et de la bombe, elle ne l'empêche pas de survoler la tonalité de l'atmosphère extérieure ou, plutôt, d'en estomper le caractère alarmant en la rapportant à un certain ennui, voire à une nostalgie dont elle a l'habitude et qu'expriment les « au revoir » de la chute.

How my thick tongue longs
for honey's ease, the warm
full syllables of praise

Instead of this gloomy procession
of casualties, clichés of decease ;
deaf mutes' clamouring palms.

To have one subject only,
fatal darkness of prophecy,
gaunt features always veiled.

I have forgotten how I sang
as a young girl, before my voice
changed, and I tolled funerals.

I fell my mouth grow heavy again,
a storm cloud is sailing in ;
a street will receive its viaticum

in the fierce release of a bomb.
Goodbye, Main Street, Fintona,
*goodbye to the old Carney home.*⁷¹¹ (ME. 22)

Somme toute, elle est et exprime, comme dans la tradition hellénique, le malheur des hommes par sa voix, mais cette adéquation de l'expression et du climat ambiant revêt pour elle un tout autre sens et l'altérité violente de ses vociférations n'engage pas son altération.

Dans le poème « Phillipe », les « cris » du déficient intellectuel, qui entrecourent « la grimace de ses dents grinçantes ; / [...] forme brisée de discours intérieur » perçu par le sourd « dans la chambre d'écho de son crâne⁷¹² », sont l'expression d'une harmonie avec l'extériorité naturelle. À travers ses exclamations, les pulsations le magnifient, transfigurent son handicap et l'abîment dans la manifestation, physique et mystique, d'une certaine grâce :

⁷¹¹ « Comme ma langue épaisse désire / l'aisance du miel, les amples / chaudes syllabes de la louange // Au lieu de cette lugubre procession / d'accidentés, de décès clichés ; clamantes paumes des sourds-muets. // N'avoir qu'un seul sujet / ténèbres fatales de la prophétie, traits décharnés toujours voilés. // J'ai oublié comment je chantais / jeune fille, avant que ma voix / change pour sonner les funérailles. // Je sens ma bouche devenir lourde encore, / une nuée d'orage glisse à bon port ; une rue recevra son viatique // dans la féroce décharge d'une bombe. / *Au revoir, Rue principale, Fintona, / au revoir vieille maison de Carney.* »

⁷¹² « The grimace of grinding teeth ; / [...] form of broken, internal speech. » ; « Inside the echo chamber of his skull ».

He lifts white, sightless eyes
 Towards all pulsing sources of light, skies
 That warm his insistent, upraised face,
 Airs that play around his naked body,
 Waters that pours, caress, and bless until
 He breaks, like a bird, into grateful cries.
 Handsome as some damaged gothic angel,
 Fate has yet left him one startling skill,
 A lithe torso he arches with fakir's grace
 — Which may not spare his early disappearance.⁷¹³» (ME. 55)

La référence à l'ascétisme musulman, auquel est rapporté ici l'expressivité du corps vocal, suggère certes l'émancipation d'une condition marquée d'entraves, illustrée par la pratique des fakirs et le débordement des « cris » de joie du corps contorsionné modulant les pulsations. Or, loin de désigner la transcendance de l'âme, elle signifie sa réalité charnelle à travers son expression gestuelle. L'âme est indissolublement liée aux modalités du corps expressif et du monde sensible. Le mysticisme de son expérience ne réfère pas à une sortie de la dimension physique du monde, mais à l'« ek-stase » du sujet jeté hors de lui par le retentissement émotif de l'extériorité à laquelle il s'ouvre. L'éclaircie intérieure causée par la sensation participe d'une illumination et d'une élévation solidaire de la physique du monde et du corps charnel et elle est signifiée par la « face levée » vers la lumière. Ce *topos* contemporain de l'illumination sensible⁷¹⁴ propre à la poésie de l'incarnation s'affirme avec d'autant plus de netteté que le ravissement a cours chez un être inapte aux opérations rationnelles et à l'activité spéculative. Toutefois, et même s'il est dénué du pouvoir de parole, la « disparition première » relative à sa déficience n'équivaut pas à l'absence de vie intérieure, dont les « dents grinçantes » constituent le « discours », et le « crâne », « la chambre d'échos », où iront résonner les « cris » de joie. Malgré la surdité, la subjectivité s'étaye ici sur l'écoute acousmatique des pulsations et des vocalises les plus sourdes, rassemblées dans le faisceau des sons et des phénomènes estompés du corps. Ainsi, le passage des sensations, créées par les pulsations élémentaires, à l'exubérance émotive qui colore l'état d'âme est assuré par la médiation d'une « chair » qui, à la différence d'un corps strictement physique, accomplit le transfert entre le dedans et le dehors. Bien plus, selon la modalité acousmatique de

⁷¹³ « Il lève des yeux blancs aveugles / Vers toutes les pulsantes sources de lumière, de ciels / Qui réchauffent son insistante face levée, / D'air qui jouent autour de son corps nu, / D'eau qui coulent, caressent et bénissent jusqu'à ce / Qu'il éclate, comme un oiseau, en cris reconnaissants. / Beau comme un ange gothique blessé / le destin lui a laissé pourtant un don étonnant, / Un torse agile qu'il arque avec une grâce de fakir / — Qui ne peut pallier sa précoce disparition. »

⁷¹⁴ Elle est expressément désignée dans un poème de Dupin caractéristique de la transitivité plus apaisée des derniers recueils : « On a payé les trois yens / on est passé devant le jardin / sans le voir // et ce fut l'éblouissement du retour / le rebrousse chemin volatil // la voie soudain / illuminante illuminée / — et rien » (NIJ. 19). *Le corps clairvoyant*, qui rassemble les premiers recueils du poète chez Gallimard, l'évoque également.

l'écoute, elle réalise l'interchangeabilité entre l'intériorité et l'extériorité, réduites à des sonorités sourdes. C'est cette identification qui pourrait être retrouvée par toute fine écoute des résonances du corps. Mais sans qu'il en aille nécessairement d'une telle identité, d'ailleurs fragilisée par l'activité proprioceptive de l'émission vocale qui permet de discriminer les sons émis et perçus, on peut dégager le principe d'une écologie charnelle au fondement de l'expressivité vocale. De manière succincte, on dira que l'état ou la signification de l'âme est indissociable de l'expression vocale dont le modèle est la gestuelle et, donc, d'un état du corps esthétique et d'un état des choses. Plus spécifiquement, l'émancipation relative à l'émission des « cris reconnaissants », par lesquels « Phillipe » s'exprime et s'affranchit comme un « oiseau » au sein même de la profondeur catacoustique du crâne, est fonction d'une expressivité qui relie étroitement la vie affective de l'âme aux accents de la voix, au corps arqué de plaisir et aux pulsations naturelles. Cette triple expression est au fondement de la réinterprétation moderne du lyrisme tel qu'un poème comme « Conch » (« Conque ») a permis de l'illustrer.

Image du corps vocal, le coquillage, décrit comme un « cœur ou un poumon caché », émet une sonorité en trois occasions. D'abord, le jeune Montague écoute « l'air sifflant [...] dans [son] sombre et secret intérieur. » Puis, lors d'une promenade, « le son [se fait] plus ample, plus fort, une plainte plus qu'un sifflement, alors que le vent afflu[e]. » Enfin, le souffle du sujet à travers ce qu'il réalise être une de ces « conque[s] » pouvant servir de « clairon » est l'occasion d'une rêverie intime et épique, hautement déterminée par le contexte, où il s'imagine être « Roland à Ronceveaux » ou « Ulysse appelant ses hommes ⁷¹⁵ » (TA. 43). On retrouve donc les trois expressions lyriques, celles du corps, du monde et de l'âme, alliées dans un même air, c'est-à-dire une même musique pneumatique, qu'il s'agisse d'un sifflement, du vent ou du souffle. On constate également dans ce poème une transitivité de l'objet qui en fait le représentant d'une « chair ». Comme elle, il confère une signification, ici mythique et épique, au paysage, tout en offrant une assise physique, mondaine aussi bien que gestuelle et expressive, aux « contenus » de conscience qui leur sont afférents et inséparables. Mais, fait encore plus significatif pour notre étude des formes de l'expression, l'instrument à vent comparé au poumon qu'est la « conque » fait le pont entre l'intonation vocale accentuée et la musicalité, entre la voix et la tonalité d'une forme esthétique. Ainsi, plus que leur parenté de structure sémiotique, elle illustre exemplairement la continuité reliant le corps vocal de la parole opérante au corps tonal du poème.

⁷¹⁵ « hidden heart or lung » ; « the air whistling [...] in that dark, secret interior. » ; « the sound was louder and stronger, a groan more than a whistle, as the wind poured through » ; « conch » ; « slughorn » ; « Roland at Ronceveaux » ; « Ulysses calling his men ».

En plus de ses sonorités explicitement lyriques, l'intertextualité épique et mythologique de « Conque » invite à penser le rapport entre le poème ou l'écriture poétique, déployés dans le cadre d'une immersion paysagère, et l'expressivité vocale, dont le sens adhère aux modalités physiques et affectives de la voix et de la gestuelle conçues comme un mode d'être au monde. C'est à un même rapprochement que convie, chez Dupin, ce passage d'*Écart*, où l'accès aux accentuations d'un corps vocal adiscursif et enivré définit une poésie en contact avec les étants du monde : « Dans l'attente... De l'ultime hoquet crapuleux. Et du rire cloaque ouvrant le ciel. Ouvrant l'huître du ciel. Dont l'infime bord me touche, m'insémine. Poésie : l'ongle du serpent sur la peau des choses. » (*Éca.* 51). Ce qui saute ici aux yeux tient à la figuration singulière du corps à corps unissant le poème aux objets du monde. En dépeignant la poésie comme un être fantastique, Dupin laisse entendre que sa transitivité ne repose pas sur le principe de la dénotation conceptuelle qui structure le signe conventionnel. Il suggère qu'elle s'appuie sur le principe de la connotation, qui participe du déplacement, de la transformation ou de la création d'un sens polysémique. On peut donc dire déjà que le poème rejoint la vocalise expressive sur deux points fondamentaux. Comme elle, il exprime l'extériorité en rendant sensible sa nature poétique, polysémique, plutôt qu'en la représentant ; et il le fait en opacifiant la transparence du sens conceptuel et arbitraire du langage par la mise en relief de sa matérialité signifiante, d'où émergent des significations mouvantes, musicales et figurées. Pour bien faire valoir ce point, rappelons que c'est le propre de la figure de rendre sensible la matérialité des vocables résistant au déchiffrement littéral, pour mieux faire percevoir la réalité insolite des significations connotées qu'elle manifeste. Or, du fait de cette physique proprement verbale de son sens, le poème se comprend comme geste.

Ainsi que l'a théorisé Merleau-Ponty, il y a un passage de l'expression gestuelle et du corps vocal à la parole comme geste. C'est à l'expressivité du corps que cette dernière doit en effet le modèle du « sens émotionnel » propre à son mode de signification : « le langage, lui aussi, ne dit rien que lui-même, ou que son sens n'est pas séparable de lui. Il faudrait donc chercher les premières ébauches du langage dans la gesticulation émotionnelle par laquelle l'homme superpose au monde donné le monde selon l'homme.⁷¹⁶ » À la signification émotive incarnée dans le geste au monde et désignée comme parole du corps correspond un « geste linguistique [qui], comme tous les autres, dessine lui-même son sens.⁷¹⁷ » Cette gestuelle linguistique anime tout langage, toute parole dans la mesure où ils ont un corps verbal. Elle est, à plus forte raison, le mode de signification prévalant de toute parole qui reconnaît et donne de l'ampleur à ce corps, sans pour autant se soustraire à sa fonction symbolique. Car

⁷¹⁶ *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 229.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p., 226.

la parole n'est pas l'enveloppe et le contenant de la pensée, mais « son emblème ou son corps. [...] [L]a parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel.⁷¹⁸ » S'offrant à même son corps de mots, d'intonations et d'accents, le sens de la parole de l'incarnation se présente ainsi comme un comportement qui affecte le corps, comme ces médiums qui interpellent significativement Dupin et Montague : la peinture et la musique⁷¹⁹, où la signification est aussi donnée comme style et mode d'être au monde par la forme expressive. Pour ce qui relève toutefois spécifiquement du poème, l'expressivité du corps de la parole trouve dans la signification son ressort privilégié. Collot la définit en mettant en valeur sa dimension acroamatique :

La signification poétique, à la différence de la signification conceptuelle, fondée sur une relation arbitraire entre le signifiant et un signifié qui lui serait antérieur et extérieur, est produite par le dynamisme des signifiants, et inséparable de leur résonance : elle est incarnée dans le corps sonore du poème.⁷²⁰

Bien qu'elle tire parti des éléments de signification linguistique irréductibles au fonctionnement sémantique, syntaxique ou discursif du langage, la signification ne saurait être réduite à un jeu fortuit sur une simple matérialité signifiante. Par ses résonances, elle fait entendre un corps « sonore » ou tonal qui suppose une écoute du soi et du monde. En lui retentit en effet l'expression acousmatique d'un état d'âme et d'un état de choses, intriqués comme ils le sont à travers la gestuelle ou les vociférations du corps vocal. En cela, le corps tonal du poème est une véritable « chair » où s'inscrit la sensibilité d'un sujet s'éprouvant par le biais du dehors. Merleau-Ponty stipule à cet égard que « les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et [...] sont destinés à représenter les objets, non pas [...] en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en expriment l'essence

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁷¹⁹ En plus de *Matière d'infini* et de *Matière du souffle*, titres consacrés à Tàpies, qui témoignent de la promotion contemporaine, des rapprochements et du dialogue expressifs des corps de la peinture et de la langue, Dupin est l'auteur d'une importante monographie sur Miró. Du second ouvrage, on retiendra cette phrase qui rend compte d'un sens inhérent au matériau esthétique : « ici, tout se noue plus avant dans la grisaille et le paradoxe. Et l'exactitude du jeu ne survient, ne se vérifie que dans la faille, la foulée, la déchirure. » *Matière du souffle*, *op. cit.*, p. 36. Voir aussi *Matière d'infini*, Tours, Farrago, 2005, 141 p. et *Miró*, Paris, Flammarion, 1993 [1961], 480 p. Alors qu'il travaillait à la Galerie Maeght, Dupin fut au cœur de la création de la revue *L'Éphémère*, qui fit la belle part à la critique d'art. Il fonda ensuite la Galerie Lelong en 1987 et compte de nombreux écrits sur l'art, rassemblés, entre autres, dans *Par quelques biais vers quelque bord*, *op. cit.*, 356 p.

⁷²⁰ *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 62. Collot dit bien que « le signifié poétique » « s'incarne » aussi dans la « physionomie graphique des mots » (*Ibid.*, 46), mais celle-ci participe du pouvoir de suggestion et d'évocation général de la résonance. C'est ce qu'a prouvé le schème structurant de la lettre « w », qui, tout en étant intégré au tissu prosodique, représentait à lui seul l'extériorité et ses transferts avec la conscience subjective dans le poème « Pétrel » (« Petrel », T. 61).

émotionnelle.⁷²¹» Dans cette mesure, même si elle lui est indissociable, la signifiante du corps tonal « n'est pas purement immanente au langage ; elle renvoie bien à un dehors⁷²²», ce qui constitue le poème de l'incarnation comme un espace physique de résonance. Aussi, comme « chair » expressive, autre versant de la parole gestuelle du corps, sa référence est une extériorité subjective ou imaginaire, pouvant, ou non, être de l'ordre du *désignatum*, l'idée d'hallucination sous-jacente à cette notion n'étant pas le contraire d'une « réalité » et d'une matérialité fondamentalement lyrique.

Dans les œuvres de Dupin et de Montague, l'expressivité commune au corps vocal et au corps tonal du poème est mise en avant à travers le rapport nécessaire et fondamentalement émotif qui les rattache à l'extériorité. Dans ce poème de *L'Embrasure* par exemple, un « cri » mobilise le battement pulsationnel d'une « branche », révélant l'« antériorité surgissante » d'une nature renouvelée par l'expression retentissante qu'elle entraîne. Ce rapport constitutif du cri à l'extériorité est indiqué par sa dépersonnalisation et son identification à la « musculature » d'un corps naturel, ligneux et aqueux dans le palimpseste charnel duquel s'inscrivent les signes de l'écriture :

Une branche bat devant le mur blanc

neuve antériorité surgissante
parmi les embus de son cri

un grand corps machinal bouge
fleuve aux membres séparés
à la musculature jaune prisonnière
comme des nœuds vieux dans le bois

un enchevêtrement de lettres
en filigrane dans ses eaux (*Em.* 196)

C'est à une gestuelle et à une intonation affective du corps au monde qu'est rapportée, dans ce poème, la matérialité du corps tonal. Le trouble de la discursivité logique et syntaxique du message linguistique suggéré par l'« enchevêtrement de lettres » affirme explicitement la prédominance de la modalité sémiotique de la signifiante dans l'écriture. Musicale et connotative, celle-ci se laisse apprécier à travers quelques résonances lexicales qui signifient simultanément la solidarité du poème avec la nature et le cri. La « neuve antériorité » du sens inédit conféré au dehors par l'expression est

⁷²¹ *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 228.

⁷²² *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 62.

ainsi subtilement rapportée à l'antécédence d'une nature première et fondatrice par son assimilation sonore aux « nœuds vieux dans le bois ». Par cet écho opérant un véritable prélèvement phonétique, l'expressivité se présente comme étant fonction d'une nature qui n'est pas au-devant du sujet et, donc, objectivable, mais sous-jacente à ses modes d'être au monde par sa primauté même. Un phénomène analogue d'extension et de condensation phonétique relie, à travers la « musculature » et le « mur » où la « branche bat », tous les agents physiques intriqués (nature, pulsation, corps vocal et tonal) dans la composition d'« un grand corps machinal » polymorphe et mouvant. Bref, un relief phonétique fait de nouveau entendre une verticalité ontologique. Celle-ci résonne plus vertigineusement à la faveur de la modulation acroamatique qui court-circuite tous les intermédiaires charnels reliant le corps tonal à la pulsation. Manifestant l'expressivité propre au matériau poétique, l'« enchevêtrement de[s] lettres » « b » (« branche », « bat », « blanc », « embus », « bouge », « bois ») rythme en effet un ébranlement singulier de la langue explicitement rapporté au phénomène auditif. Ces répercussions sonores connotent l'une par l'autre les significations et les champs sémantiques des vocables qui, eux, intègrent et confondent ainsi les constituants de l'épreuve charnelle communiquée par l'expression. La matérialité et la phénoménalité de la nature (« branche », « bois », « bat ») sont ainsi rapportées au mouvement du corps (« bouge ») et, par le biais des « embus » (qui permettent l'emboîtement des tissus en couture et font entendre la buée du souffle et du cri), au texte poétique tramé « en filigrane dans ses eaux ». La porosité et l'osmose des mots fondées sur la mise en résonance du matériau poétique correspondent donc à celles des êtres, dont rendent compte l'expression émotive et la consubstantialité du vivant. La physique acoustique du corps tonal s'offre par le fait même comme une véritable modulation de l'ontologie naturelle, dont la physique, gestuelle, biologique ou inorganique, confond, dans l'affectivité expressive ou par la symbiose, ses êtres comme de l'eau dans de l'eau.

Pour ce qui concerne plus précisément la solidarité expressive du poème et du monde, on n'aura pas manqué de constater et d'entendre qu'elle est tributaire d'un travail retentissant sur la matérialité du verbe. Ce sont les ressources de la signifiante qui fondent la référence émotive et charnelle du verbe poétique au dehors. Dans le poème que l'on vient d'analyser, c'est bien la sensibilité tonale de phonèmes accentués qui exprime la teneur affective de la pulsation. Or, il faut faire valoir encore que ce travail sur la matière signifiante, fondamentalement sonore puisqu'elle est prise en charge par le corps vocal et l'écoute acroamatique, révèle aujourd'hui le langage et la forme poétique comme des êtres du monde. Ce sont des objets de significations sensibles que les poètes permettent de rapprocher du corps et des choses. D'un côté, le corps vociférant est, comme les choses qui l'émeuvent, et qu'il émeut réciproquement, en déplaçant leur signification figée par l'expressivité, une « matière-émotion ».

D'un autre côté, l'écriture porteuse des sentiments et des sensations poétiques est avant tout un objet verbal ; la signifiante du corps tonal nous révèle que l'émotion c'est d'abord de l'objet. Or, il n'y a pas lieu d'établir en conséquence une relation parallèle entre les objets expressifs, l'expressivité du corps d'une part, et l'affectivité des mots de l'autre. Car s'ils partagent ce mode de signification qui rend leur sens dépendant du matériau, c'est qu'ils appartiennent à une même « chair » :

Il y a là, en réalité, bien plutôt que parallèle ou qu'analogie, solidarité et entrelacement : si la parole, qui n'en est qu'une région, peut être aussi l'asile du monde intelligible, c'est parce qu'elle prolonge dans l'invisible, étend aux opérations sémantiques, l'appartenance du corps à l'être et la pertinence corporelle de tout être qui m'est une fois pour toutes attestée par le visible, et dont chaque évidence intellectuelle répercute un peu plus loin l'idée.⁷²³

Le sujet de l'incarnation s'exprime, crée, atteint sa pensée à travers le foisonnement des mots comme le sujet esthétique s'éprouve, se découvre, se transforme, voué à de nouvelles manières d'être en s'é-mouvant dans la multiplicité du sensible et l'éclosion expressive de sa « chair ». À la sensibilité en soi du monde et à l'affectivité du corps correspond donc un sens en soi du langage poétique dont la signification est sensible et émotionnelle. Cette triple éclosion de la conscience poétique contemporaine se conçoit comme les modalités d'un même décloisonnement relatif à l'ouverture au monde. Leur adhérence fondée sur la modalité expressive de la signification permet de comprendre comment le corps du dehors interagit avec le corps du sujet dans le corps des œuvres de l'incarnation.

Cette correspondance est particulièrement sensible dans le *Champ Rude* (*Rough Field*), lorsque Montague évoque le retour des vieilles « tribus [qui] se fondirent aux collines⁷²⁴ ». Dans la strophe qui en décrit les individus, il rassemble les trois expressivités du monde, du corps et du langage et les concentre même en une image qui compare les « voyelles » des natifs à des fleurs prises dans [leurs] dents » : « As they strayed through the vertical cities / Everyone admired their blue eyes, open smiles / (Vowels, like flowers, caught in the teeth) / The nervous majesty of their gait : / To the boredom of pavement they brought / the forgotten grace of the beast.⁷²⁵ » (*RF.* 66). D'abord, la « majesté nerveuse » qui les définit est celle de leur allure, leur joie s'incarne dans leurs « sourires francs » et leur aspect communie « la grâce oubliée des bêtes ». À cette expressivité gestuelle se joint celle du corps

⁷²³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 156.

⁷²⁴ « The tribes merges into the hills ».

⁷²⁵ « Comme ils erraient parmi les cités verticales / Tous admiraient leurs yeux bleus, leurs sourires francs / (Voyelles, comme des fleurs, prises dans les dents) / la majesté nerveuse de leur allure : / À l'ennui des pavés ils apportaient / La grâce oubliée de la bête. »

vocal. Les « fleurs » de leur langue incomprise (un vers stipule dans la dernière strophe que ceux qui s'assimilent au mode de vie urbain apprennent une nouvelle langue) ne sont pas, en effet, des fleurs de rhétorique pouvant être déchiffrées à l'aide d'un code linguistique. Elles renvoient au sens physique et émotif d'une tonalité inhérente aux sonorités émises par la bouche et qui, comme le dit le poète en signifiant leur obscurité sémantique, se prennent aux dents. Mais cette opacité ne se traduit pas par une obscurité tonale. L'image des vocalises florales leur impute au contraire une vivacité qu'on imagine être celle du territoire auquel « les tribus se fondirent », voire une noblesse consubstantielle à ses « bêtes » dont ils évoquent la « grâce ». Corroborée par le lexique et par la théorie de l'expression, où l'état d'âme et du corps s'allie à un état des choses, cette hypothèse d'une « matière-émotion » du territoire véhiculée par celle des sons est renforcée encore par son opposition « [à] l'ennui des pavés », qui caractérise celle de la ville. Or ces diverses formes d'expressivité disséminées dans la strophe s'entrelacent et se condensent à l'intérieur d'un seul vers, qui donne à apprécier celle de la signifiante.

En comparant les « voyelles » des natifs à « des fleurs prises dans les dents », le troisième vers rassemble trois voyelles accentuées qui, du phonème [a] de « vowels » et de « flowers », au phonème [ɔ:] de « caught », font entendre l'émerveillement et la stupeur que l'anglais unit sous le terme de « awe ». Cette signification enracinée dans la matière du corps tonal des mots désigne tout à la fois l'expressivité gestuelle des membres de la tribu étonnés par les « cités verticales », leur expressivité vocale dont l'effet est similaire chez ceux qui les entendent, et celle de leur environnement. Comme « la fonction émotive ne se sépare pas de la fonction référentielle, l'état d'âme de l'état des choses, l'intonation de la tonalité affective » du milieu ambiant, l'expressivité de la trame phonique communique l'émerveillement du « Ah ! des choses » dont parlent les Japonais⁷²⁶. En l'occurrence, la tonalité de cette nature vive avec laquelle la tribu vit en harmonie, et dont elle se nourrit sur le plan physique aussi bien que linguistique, car elle y puise les ressources tonales de sa langue « naturelle ». On notera encore que cette transivité émotive des vocalises et du territoire implique une réversibilité signifiée par l'homophonie vocalique de l'image montagusienne. Si dans une parole éclatent des « fleurs » où les composantes sensibles du langage et du dehors coïncident, on peut dire inversement que par l'étendue des collines éclosent des « voyelles » expressives qui constituent le sens sauvage, l'émotion brute d'une « pensée-paysage » affective et musicale. Ainsi un seul vers met-il en valeur la porosité et les transferts expressifs du corps naturel, du corps du sujet et du corps verbal.

⁷²⁶ Voir Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 14.

Tout ceci étant dit, l'évocation des « voyelles » chez un lecteur de Rimbaud⁷²⁷ doit être, dans un tel contexte, l'occasion de signaler le caractère innovateur de son entreprise poétique à l'égard de cette physique de la parole. En cherchant par son « Alchimie du verbe » à « inventer un verbe poétique accessible [...] à tous les sens⁷²⁸ », Rimbaud a non seulement manifesté « une intuition profonde de la solidarité entre le langage et la pensée », mais aussi entre l'expressivité de la vie sensible et la matérialité signifiante du langage : « Le poète produit du sens à partir du matériau signifiant, s'adressant simultanément à l'esprit et au corps : « Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant et tirant.⁷²⁹ » » En atteste le poème « Voyelles » qui conjugue exemplairement l'expressivité des qualités sensibles du monde (« puanteurs cruelles », « frissons d'ombelles », « paix des pâtis »), avec celle du corps (« paix des rides », « strideurs étranges » de « Ses Yeux »), comme le déploiement d'un sens inhérent à la matière sonore et graphique des lettres qui les évoquent. On se fera une idée profonde de ces transferts charnels en prenant en compte l'isomorphisme schématique du corps du langage et de celui de la femme établi par le poème. Collot oublie de le mentionner, mais le fait est significatif : chaque voyelle, orientée dans le bon sens, représente la partie du corps féminin qui est évoquée ou explicitement désignée par des images du monde ou du corps sensible à l'intérieur des vers qui lui sont associés. « A », « E », « I », « U », « O » se rapportent ainsi respectivement au pubis, aux seins, à la bouche, à la tête (au front) et aux yeux, ce qu'appuie une série d'associations en récusant toute appréciation matérialiste. Car loin de disséquer les organes d'une langue et d'une anatomie coupées du monde et de leur nature symbolique, elles les rattachent à des « pensées-paysages », à des « matières-émotions » ou aux gestes expressifs d'une âme incarnée. La physique de la lettre est mobilisée pour affirmer dans sa plénitude une cohésion cosmique du monde, du corps et de l'esprit, signifiée avec un maximum d'économie dans les derniers vers : « Silences traversés des Mondes et des Anges : / — Ô l'Oméga, rayon violet de ses Yeux ! —⁷³⁰ ».

Bien qu'elle soit plus implicite, c'est une même transitivité de la physique du verbe qu'invite à décrire la relecture dupinienne du poème « Dévotion »⁷³¹, issu des *Illuminations*, qu'on retrouve dans *De singes et de mouches* : « L'herbe d'été la fièvre / baou ! — bourdon de la crampe / le vert // d'une lame dans la vertèbre... » (*Sm.* 70). La signifiante trame dans le rauque tissu de ces vers un état

⁷²⁷ « Vendange », tiré de *Speech Lessons (Leçons de discours, SL. 30)*, fait mention de la lecture de Keats et de Rimbaud durant les années de jeunesse. Du second, des vers de « Soleil et chair » et de « Roman » sont cités.

⁷²⁸ Arthur Rimbaud, *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations, op. cit.*, p. 192.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 92 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 43. Nous nous inspirons de l'analyse de Collot pour la première partie de l'analyse des « Voyelles ».

⁷³⁰ Arthur Rimbaud, *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations, op. cit.*, p. 114.

⁷³¹ « Baou — l'herbe d'été bourdonnante et puante. — Pour la fièvre des mères et des enfants. » *Ibid.*, p. 242.

expressif du corps à une tonalité émotive de la nature, en accentuant la physique d'une langue qui est elle-même dans *tous ses états*, ouverte sur le dehors. « L'herbe », « la fièvre », « le vert », « la vertèbre » font entendre d'emblée par leur contrepoint et leur permutation phoniques une écologie charnelle au cœur des résonances de la lettre. Bien plus, le « bourdon de la crampe » dénote une écoute acousmatique du corps qui enjambe les infimes bourdonnements du dehors, comme en témoigne son identification au « vert // d'une lame dans la vertèbre ». Toute l'« herbe d'été » engendre ainsi la « fièvre » d'une excitation et d'une vibration charnelle qui dévoile la portée acroamatique de l'exclamation du corps vocal (« baou ! ») et de la raucité du corps tonal. À travers l'une et l'autre de ces modalités de la forme de l'expression, l'état de l'âme se révèle indistinct d'une matérialité. Dans le premier cas, elle est dévoilée par la fonction émotive de l'interjection vocale et par le comportement émotif ou la disposition physiologique de la « fièvre », assimilées à l'extériorité. Dans le second cas, le verbe exprime l'affectivité intime du poète par sa matérialité sonore, ce d'autant que la phrase nominale et l'emploi d'articles au lieu d'adjectif possessifs évincent l'isolement du sujet dans l'énoncé.

Chez Dupin et chez Montague, un héritage rimbaldien fait donc correspondre les qualités sensibles du corps, du monde et du langage en vertu de leur modalité expressive de signification qui en fait des « matières-émotions » appartenant à une même « chair ». Il en découle qu'un sentiment personnel comme la peur, loin de référer à une intériorité et à une antériorité essentielles, est donné comme une extériorité et un devenir par la triple physique du poème, du dehors et d'une gestuelle vociférante : « Sous la frayeur du récit / inarticulé // le soleil / la signification de l'octroi // aphasique moyeu / ton règne / depuis que la roue me broie / je le nie // [...] / [...] // nous dévorons le mâchefer / ce qui s'écrit sans nous / en contrebas » (*Em.* 192). Cette extériorité et ce devenir de la subjectivité lyrique vouée à sa « co-naissance au monde⁷³² » par le verbe poétique ouvre le poète à son altérité intime et à autrui. En se découvrant autre par l'avancée créatrice des manières d'être dans la langue simultanée à l'expérience de diverses manières d'être au monde, il accède à une intersubjectivité et à une intercorporité corrélatives : « La poésie qui nous chasse, et nous prend la gorge [...]. Possédée par le

⁷³² On reconnaît la formule de Claudel. Voir « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », seconde section de « L'art poétique », dans *Œuvre poétique*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1967, p. 121-217. Dans cet ouvrage, il envisage l'univers comme un poème, et réciproquement, en réduisant notamment l'écart entre les choses et les mots, porteurs de leur présence sensible reliée au sentiment physiologique de la conscience ou de la co-naissance. Cette union entre les mots et les choses s'inscrit dans la résonance ontologique des verbes « naître » et « connaître », qui souligne une dimension transformatrice de la parole : « Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance. / Pour comprendre les choses, apprenons les mots qui en sont dans notre bouche l'image soluble. Ruminons la bouchée intelligible. La parenté est certaine qui relie les idées [...] d'acquérir par l'esprit et de surgir [...], naître et connaître ». *Ibid.*, p. 149. On notera que chez Dupin cette co-naissance au monde introduite par l'intermédiaire du langage en passe par une prise en charge de son opacité, d'un « récit / inarticulé », voire de l'aphasi[e].

signifiant de la langue, pour elle la seule énergie, le dehors rayonnant, la sauvagerie de la vérité. Et le seul recours des lisières [...], des talus à la dérive butant contre la détresse du monde. » (*Éca.* 35). Même si, comme le dit encore le poème, « la saisie » de l'« écriture » est « déployée en deçà et au-delà du sommeil de tous », cette différence apparaît comme la condition de la rencontre d'une véritable altérité. Car « la parole qui s'écrit « en avant [...] de soi » est aussi celle qui s'écrit « en avant de nous », « pulvérisant la trajectoire qui l'occulte » (*Con.* 95), c'est-à-dire, engageant une parfaite sortie de soi et une radicale altérité de l'autre, au même titre que le monde « rassemblant — dans le bleu profond / la défiguration de notre couple inhumain, / un attelage du soleil... ». Comme dit Collot à propos de Rimbaud : « Dans la mesure où le poète fait venir à la parole non pas son moi, mais ce Je inconnu que chacun porte en soi, le poème peut nous parler, à nous autres.⁷³³ » Et nous *toucher*, nous *enlever*, à la faveur de l'intercorporéité qui fonde et que reconduit sa physique, désignant et refondant le monde par la « matière-émotion » des mots et du corps tonal. L'univers sensible est un lieu où le monde que je m'approprie en devenant m'est sans cesse dérobé, son sens étant constamment déplacé par ce qu'il représente pour autrui qui me fonde comme différence. Pour peu qu'il ait la densité des choses, il en va de même de l'espace du poème de l'incarnation, où « la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue » (*Écl.* 10) forme un seul problème. En conséquence, le rapt de la parole poétique, où le sujet devient, exprimé par la matière et le jeu de « la langue capturée vivante », peut être comparé à la peur infantile et symbolique d'un ravissement par des nomades en contact avec des territoires et des êtres étrangers : « Enfant, je vomissais de terreur au passage des romanichels. [...] Avec les ours, les coqs, les chiens. Les [...] déchirures d'une autre langue. [...] // Suivis [...] plus tard, dans une autre nuit, par un saisissement de la langue, à la place du vol d'enfants. » (*Éca.* 33). Or si cette rencontre physique de l'autre est, comme les poètes et la phénoménologie l'ont démontré, liée à l'ouverture au monde, telle qu'elle se rejoue, notamment, à travers la « chair » des formes esthétiques, il convient de situer l'agression et le ravissement dupiniens face à un autre type de représentation et d'expérience des rapports à autrui dont le poème est la scène.

4.2.1.1 L'horizon d'autrui

Nous savons aujourd'hui qu'autrui structure le champ perceptif de la « chair », étant lié de manière constitutive à l'horizon. Avant même d'évoquer le grand Autre inatteignable dont l'appel mystérieux

⁷³³ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 43.

se fait sentir du large qu'ouvre et clôt la ligne qui scinde et soude le ciel et la terre, l'autre est partie prenante de l'horizon des choses en ce qu'il se rapporte par une relation nécessaire à leurs faces apprésentées, internes ou externes : « C'est l'Autre qui introduit l'invisible dans le visible ; si le non-perçu peut être intégré à ma perception, si mon champ visuel est doué d'un horizon, c'est parce qu'à chaque instant ce dernier, que je ne peux voir, est susceptible d'être vu par autrui.⁷³⁴ » Bien plus, l'autre représente non seulement l'absence de tout ce qui ne tourne pas sa face vers moi, il induit une forme de déprésentation de ce que j'ai sous les yeux, de sorte qu'« [a]utrui se définit [...] par l'absence du monde que je perçois au sein même de ma perception de ce monde⁷³⁵ ». Ouvrant l'horizon du présenté et du présent, il fait ainsi obstacle au monde des surfaces solipsistes fondé sur la stricte projection de la subjectivité. Ce monde, décrit par Pierre Kaufmann dans *L'expérience émotionnelle de l'espace*, apparaît comme un lieu terrifiant par le trouble de l'apprésentation qui le caractérise : sans autre pour l'intégrer dans un univers commun et familier, « l'étrangeté de l'objet [y] exprime « la déshumanisation d'une présence que soutient, sans pouvoir en répondre, un Autre qui nous ignore.⁷³⁶ » » Et, comme le stipule Collot, « [d]ans ce contexte, l'horizon ne peut plus apparaître que comme une simple surface de projection de la subjectivité poétique, ou au contraire comme une pure extériorité, un inconnaissable absolu : il devient alors gouffre ou paroi.⁷³⁷ » Or, l'étrangeté radicale du dehors et le non-savoir (le non-sens, la folie) étant des motifs qui furent saisis au cœur de la poétique dupinienne, il y a lieu de faire l'hypothèse d'un rapprochement conséquent entre le monde de la terreur solipsiste et l'univers de Jacques Dupin. Mais dans quelle mesure ?

Nous avons déjà pu apprécier chez lui le caractère déchirant de l'accès à la nature visée à l'horizon de l'intentionnalité poétique. Ce mouvement est apparu lié à l'expérience hostile et altérante d'une descente de la conscience subjective dans la sauvagerie du corps esthésique et de la « chair » de la parole, que nous avons regroupés sous l'expression de corps de la nature. On s'est ainsi fait l'idée d'horizons hétérogènes à la subjectivité au point de constituer avec elle une « synthèse disjonctive » faisant détoner le verbe et l'identité. Mais qu'en est-il des autres qui soutiennent l'étrangeté de tels horizons ? D'un point de vue général, si on considère qu'autrui, celui qui fonde l'horizon des choses et

⁷³⁴ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 85. Collot s'appuie bien sûr sur la pensée d'Husserl qui, dans *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, Paris, Gallimard, 1976, p. 187, définit la chose comme la somme des points vue possibles sur elle : « l'unité d'une diversité infinie d'expériences ».

⁷³⁵ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 314 ; cité dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 95.

⁷³⁶ Paul Kaufmann, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967, p. 39 ; cité dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 88.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 88.

des mots, est lui-même un horizon qui, à la différence des autres (sauf l'horizon du monde), ne se convertit jamais en présentation⁷³⁸, on comprendra qu'il puisse constituer la menace profonde et la pure hétérogénéité qu'il représente dans l'univers terrifiant décrit par Kaufmann. C'est l'apprésentation ontologique d'autrui qui fonde l'apprésentation et l'inachèvement des choses. Aussi, dans cette mesure où, à l'envers de sa présence corporelle, on peut mettre l'accent sur l'absence étrangère et irréductible de l'autre, alors « le sommeil de tous », autrui peut être l'instance première de la mortification dupinienne qui s'opère dans l'intercorporéité de la physique du monde et de la parole poétique : « les brebis accrochent la laine / aux ronces de l'écriture /// l'enjambement des syllabes / estompent la projection /// les autres, les étrangers / ici et très loin, seraient / le mur, seraient // le couteau / qui grave, qui gravite » (*Cou.* 9). On retrouve ici, avec l'évocation du « mur » et la menace « de l'infiltration de la mort » (*D.* 406), la « paroi » et le « gouffre » que peut représenter l'horizon hétérogène dans le monde solipsiste. De manière complémentaire, un poème tiré de « Trait pour trait » peut, comme l'analyse Dominique Viart, présenter le dehors comme une surface de projection, à travers « le rayonnement [d'un] amour [qui] se donne comme force centrifuge, volonté de s'étendre à tout l'univers. L'espace de l'évasion est [alors] en fait l'espace de l'expansion⁷³⁹ », comme l'est, d'entrée de jeu, celui de *Coudrier*, d'où autrui est d'abord absent : « un aveugle touche son pied / pour orienter le désert » (*Cou.* 8). Cependant, cette dualité schizoparanoïde⁷⁴⁰ de l'espace se révèle comme étant tendancielle et doit être nuancée. Aussi inconnu, inhospitalier, menaçant soit-il, l'horizon d'autrui ne réfère pas à une pure déshumanisation (la gravitation du « couteau » en reste à la menace) ; et la « projection », rompue par son surgissement, interdit d'identifier l'univers de Dupin à celui du solipsisme. Preuve en est qu'il y a de l'autre et de l'ailleurs auxquels se rapporter et s'identifier, même en s'altérant, même dans la peur, comme le sous-entendent les romanichels écoutés sous les fenêtres et, dans ce poème,

⁷³⁸ Rappelons les mots d'Husserl : « mon *ego* primordial constitue l'*ego* qui est autre pour lui par une aperception apprésentative qui, de par sa spécificité, ne requiert ni ne tolère un remplissement par présentation. » *Les méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 168.

⁷³⁹ *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*, *op. cit.*, p. 91. Les vers cités sont les suivants : « cœur littéral // boue solaire // de l'écriture du corps // entaillé fuse / le dehors / l'énergie dispersante du dehors / à la trace volatile // le réel étant le désir, même » (*D.* 287).

⁷⁴⁰ Nous référons par ce terme à la première phase de l'évolution infantile décrite par la psychanalyse de Mélanie Klein. Correspondant à l'espace fusionnel et bidimensionnel de ce que Freud, lui, nomme le « moi-plaisir purifié » (voir « Pulsions et destins des pulsions », dans *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 11-43.), la position schizoparanoïde coïncide avec la phase d'introjection des objets partiels. Elle précède la constitution du corps maternel dans une unité corporelle et spatiale, donc l'altérité et la genèse de la troisième dimension liée à la maîtrise de sa perte par la représentation. Bien avant, Freud montre que le dehors se constitue, par-delà intériorité et extériorité, et hors de toute dimensionnalité, à partir des expériences de déplaisir rejetées par le « moi-plaisir purifié ». Ainsi, modèle archaïque de l'espace narcissique et terrifiant décrit par Paul Kaufmann, cette phase révèle son antériorité. Son lien aussi avec la régression psychotique caractérisée par des « troubles de l'apprésentation », une détérioration des relations avec autrui, et une « incapacité à vivre dans le « monde commun » ». Voir Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie*, Paris, Puf, 1987, p. 66-69 ; cité dans Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 88.

« l'enjambement des syllabes », résonnant comme « les os vibrent / pour que l'eau vive / et traverse le sommeil de tous // grésillement de la fête » (*Cou.* 8). En fait, en faisant valoir la dimension acroamatique du phénomène dans les passages cités, on peut dire que le rapt de la langue et d'autrui correspond, chez Dupin, au surgissement de l'intersubjectivité qui soutient la structure d'horizon, et qu'il coïncide à une sortie inaugurale du point de vue solipsiste. Tel est le sens de l'épreuve altérante et ek-statique du corps tonal, en tant qu'il traduit, par ses propres « synthèses disjonctives » phonétiques, l'ouverture charnelle, souvent auditive, à l'horizon d'autrui⁷⁴¹. Un dernier exemple, tiré de « Moraines », mérite ici d'être mis en avant, car il identifie exemplairement la « matière-émotion » des objets et des mots dans l'accès d'un carrefour qui se profile dans l'air, comme en un souffle impersonnel et commun :

Il y a des couloirs, des mains courantes et des escaliers en spirale dans l'air. [...] Quand les mots refusent de se détacher des choses. Et accroissent leur opacité, leur accablement, leur servilité de choses. Des couloirs et des mains courantes qui mènent à cette buanderie de l'air où nous allons nous échouer. (*Em.* 170).

En jugeant du poids et de la transitivité de ces mots, qui instaurent l'intercorporéité où le solipsisme va « s'échouer », on peut donc avancer à propos de Dupin ce que Collot dit du lyrisme de Francis Ponge et de son *Parti pris des choses* : « Parce que le sujet s'y place hors de soi, il est transpersonnel.⁷⁴² »

Il en va de même dans la poésie de Montague, à ceci près que son lyrisme témoigne d'une conscience sinon plus grande, du moins plus claire de la préexistence de l'autre et de ses horizons. Le rapport intersubjectif qui détermine la structure du champ perceptif rend compte chez lui d'une structure d'horizon plus nette, mieux définie en extension. Là où le poème dupinien se présente comme le lieu d'effraction d'une langue et d'un monde plus hermétiques et transfigurés où l'autre jaillit abruptement, voire brutalement (« Sans le tonnerre d'un seul de tes cils, / Serais-tu devenue la même / Lisse et insaisissable ennemie / [...] / [...] // Amours anfractueuses, revenez, / Déchirez le corps

⁷⁴¹ Dans le premier poème de *Coudrier*, les autres sont bien représentés par l'action du couteau de l'écriture qui grave et qui gravite, s'ouvre à l'espace par le jeu sur sa matérialité, alors que la résonance en général, à quoi peut se rapporter « l'enjambement des syllabes », « estompe la projection ». On peut relire dans ce sens un poème acroamatique de *Dehors*, où, grâce à l'aveugle doté de la fine écoute, le sujet traverse le mur opaque de l'horizon solipsiste et traduit par sa raucité verbale « l'exaspération du bourreau / la dégradation de la douleur », qui ne réfèrent déjà plus à l'inconnu radicalement déshumanisé de l'univers de la terreur : « Un aveugle vous le dirait / ce haut mur est une partition / de saillies, d'anfractuosités / où l'insoutenable et l'inédit massivement se jettent... / un aveugle vous guiderait // et le rôle du violoncelle qui prélude, / jusqu'au nuage blanc / à l'aplomb de l'encrier — // [...] / le mur transcrit l'exaspération du bourreau / la dégradation de la douleur » (*D.* 239).

⁷⁴² *La matière-émotion, op. cit.*, p. 50.

clairvoyant. », *Gra.* 86), l'auteur des *Terres empoisonnées (Poisoned Lands)* s'exprime dans une langue plus conventionnelle et circule sur des scènes communes déjà constituées comme telles. Prosaïque et narrative, sa syntaxe est tout au plus accentuée, rythmée par la coupe des vers : elle respecte l'articulation logique d'une langue commune, dont les noms de pays, si souvent explorés, désignent l'enracinement au sein des paysages partagés. Ainsi dans « What a View » (« Quelle vue ») Montague peut-il embrasser, à travers le regard d'un oiseau, les horizons et les points de vue appréhendés d'autrui qui consolident l'étendue comme un territoire social et naturel collectif : « *What a view he has / of our town, riding / inland, the seagull ! // Rows of shining roofs / and cars, the dome of / a church, or a bald- // headed farmer, and / a thousand gutters / flowing under the // black assembly / of chimneys !* » À la faveur de la structure d'horizon qui permet au poète de se déporter ainsi jusqu'à « l'arrière-pays », l'oiseau rassemble à son tour dans le faisceau de son regard une « assemblée / de cheminées », de « toits », de « voitures » et de « gouttières » qui symbolisent la multiplicité des regards et des paysages de la collectivité. Preuve en est que le poète peut supposer une même « migration » perceptive fondée sur la conscience appréhensive du « goéland » : « *He would be lost, / my seagull, to see / why the names on / one side of the street / (MacAteer, Carney) / are Irish and ours // and the names across / (Carnew, MacCrea) / are British and theirs* ». Appartenant comme l'homme au visible, il peut, en effet, éclairer sa réflexivité fondée sur l'intercorporéité. À cet égard, la forme conditionnelle employée exprime moins l'obstacle cognitif à la « migration » perceptive du point de vue de l'animal vers celui de l'homme, que la nature potentielle et appréhendée des horizons d'autrui, auxquels le poète percevant accède en demeurant du même côté de son corps, par l'intermédiaire de l'oiseau. Car cette contrainte inhérente à la subjectivité intercorporelle révèle ultimement ce qu'elle rend possible lorsque, par le biais du regard de l'oiseau, le poète accède à la vie intime de sa mère dans la transparence d'une sorte de sublimation intersubjective : « *And when my mother / pokes her nose out / [...] // [...] / [...] / [...] // [...] / he might well see / her point.* » Si le goéland participe de cette translucidité, c'est bien sûr que les motifs de la mère, pendants du sens expressif des noms de lieu, s'inscrivent dans un comportement corporel visible similaire au sien et auquel il peut rapporter ses mouvements. Or ce mode d'interaction souligne que l'intersubjectivité relève d'une intercorporéité qui est le fondement de toute rencontre incarnée. C'est sur elle d'ailleurs que, toujours par l'intermédiaire du goéland, la poésie de Montague peut fonder l'espoir d'une fin des dissensions et des divisions culturelles en Irlande : « *and if a procession, / Orange or Hibernian, / came stepping through // he would hear the / same thin, scrannel / note, under the drums.*⁷⁴³ » (*DK.* 76-79). Ainsi, en faisant la part des places et des horizons

⁷⁴³ « Quelle vue il a / sur notre ville, survolant / l'arrière-pays, le goéland ! // Rangées de toits et des voitures / brillantes, le dôme d'une / église, ou un fer- / mier chauve, et / mille gouttières / ruisellant sous la // noire

respectifs des existants au sein d'un territoire esthétique commun, par le biais d'une langue commune, et autour d'un lexique toponymique et de gestes expressifs partagés⁷⁴⁴ dont elle fait ses ressources, la physique montagusienne de la parole exprime ce « partage du sensible⁷⁴⁵ » qui est, comme Jacques Rancière l'a démontré, la pierre angulaire permettant d'articuler l'esthétique et le politique. Bien sûr, la poésie de Dupin ne le fait pas moins, qui pose et réfléchit aussi à sa manière les questions du vivre ensemble et de l'être pour l'autre en réhabilitant la matérialité d'un monde et d'un verbe à la singularité absorbante. Cependant, on aura perçu qu'en cette attention portée à des territoires esthétiques localisés, et répartis d'emblée entre des horizons de personnes, de clans et de classes d'êtres déterminés, réside la singularité de l'éthique, de l'engagement et du sens collectifs de la poésie de John Montague⁷⁴⁶.

Un autre exemple mérite d'être évoqué pour valider ces assertions. « The Plain of blood » (« La plaine de sang ») est un long poème, dialogique en partie, qui a pour caractéristique d'inclure la dimension temporelle de l'horizon d'autrui. Lors de l'ascension d'une colline pour visiter le site culturel dédié à « Crom Cruach », idole païenne à qui l'on sacrifiait des victimes propitiatoires, le poète guidé par un paysan est frappé d'une « illumination », source d'un enthousiasme dantesque et fabuleux. À la vue de la pierre dorée et des douze autres qui l'encerclent, il constate plutôt un partage territorial du sensible qui le fait penser à une concorde immémoriale, oubliée et cosmique des peuplades d'Irlande :

and an illumination pierces :

here was no sullen dark god,
but a shining central stone

assemblée / des cheminées » ; « Il serait perdu, / mon goéland, de voir / pourquoi les noms d'un / côté de la rue / (MacAteer, Carney) / sont irlandais et nôtres // et les noms de l'autre côté / (Carnew, MacCrea) / son Anglais et à eux » ; « Et quand ma mère / pointe son nez dehors / [...] // [...] / [...] / [...] // [...] / il se pourrait bien qu'il voie / son but. » ; « Et si une procession, orangiste ou catholique, / venait à passer / il entendrait la / même note fine / criarde sous les caisses claires. »

⁷⁴⁴ À côté de la communauté précaire et ponctuelle désignée par le comportement commun à l'oiseau et à la mère pointant le nez dehors, il convient de mettre de nouveau en valeur l'expressivité localisée d'un cri traditionnel immémorial. Celui proféré par la tante Winifred à la vue de la maison familiale. Le « cri perçant le cœur, / directement des Sagas » (« hearth piercing cry, / all the way from the Sagas », *SL*. 64) et intuitivement compris par le jeune Montague inscrit en effet l'existence d'une « communauté gestuelle » on ne peut plus établie.

⁷⁴⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

⁷⁴⁶ Cette assertion traduit une tendance générale qu'il convient de nuancer. L'intertextualité dupinienne suppose bien l'existence de poètes, de philosophes voire d'artistes déterminés (Rimbaud, Nerval, Reverdy, Scève, Supervielle, Parménide, Malévitch, parmi d'autres). Aussi, certains textes réfèrent à des êtres ou à des lieux plus ou moins précisés, notamment « Chapurlat » (*D.* 259-265) ou la « Traille de l'aïeul » (*Ct.* 23-31). Pour ce qui est des lieux, notons que cette dernière section est située explicitement en bordure du Rhône et qu'une autre de *Rien encore tout déjà* est consacrée au Marché des « Enfants rouges » (*Retd* 117-135). Ces références constituent toutefois des exceptions lorsqu'on les compare avec les références quasi systématiques de Montague.

with its monthly attendants :
 the Sun God and His seasons,
 an Irish Apollo pouring
 down his daily benison.
Where three counties
sweep to meet, I dream
a lucent standing stone
with all its children, men
and women, summoning
the blessing of the sun. (DK. 74-75)⁷⁴⁷

« [L]es ailes de l'imagination » s'étant ouvertes dans le paysage, la prise en compte de l'intersubjectivité au cœur de la structure d'horizon de l'espace et de l'interprétation du schème archétypal de la sacralité universelle est l'occasion de penser par le poème une communauté sensible transhistorique fondée sur l'intercorporéité. Celle-ci se manifeste de trois manières complémentaires autour des pierres sacrées. Elle est d'abord impliquée par l'universalité du dispositif circulaire symbolique. Montague compare en effet la « figure centrale, avec douze apôtres » à « une version plus humble du mythe chrétien » et le guide indique qu'elle fait partie d'une configuration plus large : « Look from this hilltop, and you'll see / fort after fort, crowning the hills [...] / [...] as far as Clogher in Tyrone, / where they had the Golden Stone : / do you happen to know where I mean ? [...] / [...] / [...] it's only a step to the border. / They were all one people living here ⁷⁴⁸ » (DS. 73). En second lieu, l'intercorporéité est au fondement de l'interaction orale avec le guide analphabète, qui présente, *in situ*, les interprétations du site qui informent la conception du poète : « 'There's them,' he says, 'that believe / there was no human sacrifice, there was / no Plain of Slaughter or Blood. / 'Twas all invented by the Christians / to change old gods into new demons. ⁷⁴⁹ » (DS. 73). Enfin, elle est au cœur de

⁷⁴⁷ « et une illumination perce : // ici ne fut nul dieu sombre et grave / mais une brillante pierre centrale / avec ses mensuels assistants : le Dieu Soleil et Ses saisons, / un Apollon d'Irlande versant / ses bénédictions quotidiennes. / Où trois comtés / s'étendent et se rencontrent, je rêve / une lucide pierre dressée / avec tous ses enfants, hommes / et femmes, appelant / la grâce du soleil. »

⁷⁴⁸ « *The wings of the imagination* » ; « central figure, with twelve apostles ; / a humbler version of the Christian myth » ; « regarde depuis cette colline, et tu verras / fort après fort, couronnant les collines [...] / [...] aussi loin que Clogher à Tyrone, / où ils avaient la Pierre Dorée : / Sais-tu par hasard d'où je parle ? [...] / [...] / [...] c'est seulement à un pas de la frontière. / Ils formaient tous un seul peuple vivant ici ». L'universalité des « cercles de pierres » est aussi affirmée dans « A Holy Show » (« Un spectacle sacré ») qui en fait le modèle (acroamatique) de la métaphysique occidentale : « Peut-être que John Scotus fut le premier à découvrir comment / soulever ce poids inexistant de la pensée occidentale / un simple écho / de ce que les créateurs des cercles de pierres ressentirent / propulsant ces hautes formes dans le clair de lune / [...] / [...] // [...] / Nulle caverne platonicienne, mais un scintillant dedans-dehors » (« Maybe John Scotus was the first to find out how / to lift that non-existent freight of Western thought / a simple echo / of what the creators of the stone circle felt / lofting those tall shapes in the moonlight / [...] / [...] // [...] / No Platonic cave but a sparkling inside & out », DK. 40).

⁷⁴⁹ « « Il y a ceux, dit-il, qui croient / qu'il n'y avait pas de sacrifice humain, qu'il n'y avait / pas de plaine de Sang ou du Massacre. / Ça été inventé par les chrétiens / pour changer les vieux dieux en nouveaux démons. »

l'identification avec le *point de vue* des anciens qui fréquentaient le lieu et pour qui ces pierres pouvaient signifier l'équilibre des échanges ou d'un ordre social correspondant à l'ordre cosmique.

Au terme de ce survol des modalités de l'horizon de l'autre et de la structure d'horizon chez Montague et Dupin, nous pouvons en résumer la différence principale à travers deux expériences divergentes des cimes, qui sont un moyen de s'ouvrir à la vaste multitude et à ses contrées lointaines. Brièvement, si sur la cime montaguisienne peut s'éprouver l'être-ensemble des divers membres du corps social et des êtres naturels, par un apaisement des blessures historiques et territoriales résorbées dans l'unité du regard (la figure du guerrier ancien étanchant ses plaies sur « La colline du silence » (« Hill of Silence », *ME*. 74) est à cet égard représentative de ce qui se joue sur les sommets), celle de Dupin correspond à la récursivité du surgissement de l'altérité : « 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. » (*Gra*. 69)⁷⁵⁰. Ceci dit, on peut globalement affirmer que la « chair » du poème de l'incarnation est le lieu où faire l'épreuve de l'altérité de l'être au monde qui est le modèle de l'ouverture à l'autre dans le corps tonal de la langue. Chez les deux poètes, l'ouverture à l'altérité s'actualise par l'expression du sujet à travers le jeu de la signifiante. Et non pas seulement parce que la résonance des mots fait retentir acousmatiquement le monde, sa musique et ses vibrations. De fait, le jeu de la signifiante implique une autonomie du sens, de la forme et un lyrisme externe qui voue le sujet à sa différence. Il s'accomplit, comme nous l'avons vu pour la « Musique » mallarméenne, à l'intérieur d'un réseau de relations spatiales plus ou moins déterminées. Précisons qu'avant d'être sonore (il faut lire comme Mallarmé s'oppose au phonétisme de René Ghil qui « phras[e] en compositeur » et « laiss[e] s'évanouir le vieux dogme du vers »), la musique de Mallarmé « consiste à distribuer dans un plan de configuration, [l'alexandrin, ou la double page du *Coup de dés*,] des « motifs » dont les jeux de rapports ne sauraient s'établir que grâce à lui.⁷⁵¹ Il en ressort que « la musique n'est pas pour lui « la voix profonde des choses » ; c'est plutôt celle de leur volatilisation en

⁷⁵⁰ Cette ouverture à l'autre est encore explicite dans la dernière partie du poème « Lichens », d'où est tirée cette strophe. Le sujet y est tiré par son regard vers la multiplicité des « vigiles » d'un promontoire qui surplombe une totalité. On remarquera que l'adverbe de temps inscrit dans ces lignes un mouvement perpétuel d'ouverture qui rejoue le surgissement de l'altérité : « Vigiles sur le promontoire. Ne pas descendre. Ne plus se taire. [...] Allées et venues à la vue de tous, dans l'espace étroit, et qui suffit. Vigiles sur le promontoire où je n'ai pas accès. Mais d'où, depuis toujours, mes regards plongent. Et tirent. Bonheur. Indestructible bonheur. » (*Gra*. 69).

⁷⁵¹ Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946, p. 121 ; cité dans Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 61-62.

un jeu de rapports intellectuelo-sensibles.⁷⁵²» Informant l'expression, déterminant ses significations et ses résonances d'une manière en partie immaîtrisable, le plan de configuration confère à toute pensée le caractère d'une « extériorité intelligible » : « elle est un mouvement intentionnel auquel succède une dynamique de relations ; dynamique linéaire de l'ordonnement proprement syntaxique et dynamique tabulaire de mise en relation figurale des propriétés inhérentes des signes. » On déduira deux choses d'un tel constat.

D'abord, en se confrontant au plan de configuration spatial où s'attribuent plus ou moins arbitrairement les valeurs de résonances lexicales, de la mélodie prosodique et des chocs picturaux des membres du corps tonal, « le sujet poétisant éprouve sa « disparition élocutoire ». [...] il assiste [...] à la constitution de rapports qui semblent se produire sans lui et où il est à proprement parler nulle part ». Ensuite, force est d'affirmer que, hors de la pratique mallarméenne fondée sur la césure de la métrique fixe et de la page, ce plan externe d'inscription est d'abord intériorisé. Il troque par là sa rigidité construite pour une rigueur insue qui ne manifeste pas moins l'autonomie du discours. On sait en effet qu'un espace syntagmatique et que des constellations sérielles de chaînes signifiantes structurent l'élaboration du discours ou des glossolalies intérieures, déterminant des relations et des disséminations plus ou moins latentes entre les mots et les phonèmes par lesquelles la pensée se dévoile et se crée. Cette extériorité structurante de la pensée, Jenny en fait d'ailleurs l'assertion en reprenant une formule de Valéry à propos du poème typographique de Mallarmé :

Il n'y a pas de pensée sans espacement, pas de pensée non plus sans un plan de configuration où se disposent les signes dont la pensée pense les relations, après les avoir saisis synthétiquement. Si donc le *Coup de dés* est la « figure d'une pensée », on peut donc aussi dire que la pensée est elle-même « figure », c'est-à-dire libre jeu de relations entre les signes et toutes leurs propriétés inhérentes, dans une syntaxe élargie.⁷⁵³

Ainsi en va-t-il de la subjectivité exprimée dans l'intime altérité de la signifiante poétique, car ses résonances, pour sonores qu'elles soient, nécessitent l'extériorité spatiale d'un plan d'inscription pour retentir. Plus précisément, si on considère le passage des phénomènes acroamatiques, relevant de l'écoute des « voix profondes » du monde, à leur mise en forme esthétique dans un langage inédit, force est d'envisager un nomadisme du corps tonal qui se traduit de deux manières. Il y a nomadisme

⁷⁵² *Ibid.*, p. 60. Bien sûr, l'étude acroamatique a permis déjà de faire entendre une force poétique tributaire de l'écoute des « voix profondes ». Aussi, en nuancant l'étude de Jenny, fut-elle juste à propos de Mallarmé, il s'agit simplement ici de faire valoir ce que le retentissement poétique de ces « voix » doit à l'espace de l'inscription.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 67, 68, 62, 67.

au sens où il y a transmutation dans un régime linguistique, et au sens où les résonances phonétiques se concrétisent, de manières plus ou moins déterminées, dans un espace nécessaire à l'efficacité des lois de l'acoustique et de la catacoustique. Ce plan externe peut être intériorisé, comme dans le cas du monologue intérieur, bien qu'il trouve son achèvement esthétique sur une page. Quoi qu'il en soit, c'est toujours dans l'altérité de ce plan extérieur structurant que le poète assiste ou se voue à l'événement surprenant de relations et de résonances sémantiques ou phonétiques imprévues qui confirment qu'on le pense beaucoup plus qu'il ne se pense lui-même.

Le devenir autre dont l'incarnation de la pensée dans le corps tonal est fonction s'actualise encore, chez Montague, à travers la prise en charge poétique des mots du chant ou des chansons transpersonnels de la communauté. Il en va ici d'un dialogisme énonciatif dont on peut fournir un exemple, tiré de « La plaine de sang » (« The Plain of Blood »). Marchant vers le site de *Crom Cruagh*, le poète est happé par la vue d'une croix au bord de la route, dédiée à Turlough O'Carolan, harpiste et compositeur de renom de la musique traditionnelle irlandaise. Après y avoir peut-être lu les mots avant son ascension, Montague énonce son « dernier refrain » (« « Après tout ce que j'ai traversé, / mourir enfin à la maison » ») et un chant entonné lors de ses funérailles légendaires qui durèrent quatre jours : « de chaque côté de la porte du hall, / une flottille de harpistes, et / sa noble patronnesse pleurant / [...] / Pleurant, jouant et célébrant / (*une patronnesse sanglotant, / deux fûts coulant / quatre jours buvant / dix joueurs jouant*) et un harpiste aveugle, / chantant encore sous la terre.⁷⁵⁴ » (DK. 70-71). Ainsi, si l'œuvre de Carolan chevauche le XVIIe et le XVIIIe siècle, la tradition ancienne à laquelle son art se rattache est l'occasion pour Montague de prendre en charge un lyrisme qui transcende l'expression personnelle. Par l'intermédiaire de son dernier refrain, il renoue avec la nature dionysiaque et collective du chant populaire dont l'interprétation unanime et indifférenciée rejoint la transpersonnalité du chant épique des aèdes et des bardes et d'une grande part de la matière médiévale. Cette transpersonnalité est bien évidemment sensible à travers la relecture des mythes fondateurs et des grands récits épiques chez Montague. Mais ce qui intéresse particulièrement l'étude de la physique de la parole, c'est que l'accès à l'intime altérité qui se joue dans l'épreuve de la « chair » du corps tonal se produit dans le cadre d'un milieu sensible, où le sujet va au-devant de la concrétude de l'autre et de la matérialité du monde commun. Il en va là d'une constante chez les poètes de l'incarnation que l'étude de la forme de l'expression a permis de mieux comprendre par l'approche de ses deux versants. De la

⁷⁵⁴ « last refrain » ; « 'After all I've gone through, / to die at home at last.' » ; « each side of the hall door, / a flotilla of harpers, and / his noble patroness crying / [...] / Crying, playing and celebrating / (*one patroness sobbing, / two cags a' flowing / four days a' drinking, / ten players a' playing*), and a blind harper / still singing underground. »

parole du corps au corps de la parole, le phénomène se présente comme suit : la sortie é-motive et l'ouverture à l'altérité dont la « chair du monde » et du corps tonal est l'élément, et le partage d'un mode de signification expressif, commun à la signifiante, au corps vocal et aux « pensées-paysages », font de l'immersion paysagère une condition favorable à l'épreuve de la physique de la parole et vice versa. Il convient à présent d'évaluer, dans les œuvres, cette coïncidence qui n'a rien de fortuit.

4.2.1.2 Le corps tonal en immersion

D'emblée, le trait le plus surprenant de ce déploiement *in situ* de la parole tient à l'impossibilité d'attribuer une primauté à l'expressivité du verbe ou du paysage. La réciprocité entre un monde émouvant et un corps, dont la posture et l'attitude orientent le *sens* et la teneur affective d'un paysage, se rapporte à la solidarité des « pensées-paysages » et du corps tonal des poèmes. Ce renvoi a pour effet de déplacer la conception de la nature et du poème au sein d'une expérience qui transcende le clivage des fonctions référentielles et poétiques, de l'esthésie et de l'esthétique, en donnant à apprécier une dimension poétique de la nature et une *phusis* de la parole. Un passage déjà cité de « Colline du silence » (« Hill of silence ») a permis à cet égard d'apprécier une intériorisation du monde naturel et une extériorisation du verbe poétique en exprimant la profondeur d'une prosodie rythmée et musiquée par la succession de cailloux entrechoqués sur le sentier du versant⁷⁵⁵. Or la coïncidence de ces séries de pierres et de phonèmes s'avère encore plus patente dans les premières strophes du poème, où la hauteur typographique et l'émergence des premières « lignes » de la versification se rapportent points pour points au paysage qui s'ouvre à l'imagination : « From the platform / of large raised stones // lines appear to lead us along the hillside » (*ME*. 72). Impossible ici de distinguer entre les perspectives visuelles ouvertes depuis le plateau, et l'allongement des [l] filés en se libérant de la minéralité des [r], dont la stabilité est suggérée par la permutation de « from » en « form », pour témoigner de l'expérience poétique. Les données du paysage paraissent être « une extension de [l]a chair » du corps tonal, alors que celui-ci se constitue à partir des qualités de ce dernier, comme s'il était « le sensible même venant à soi⁷⁵⁶ ». Et il en va de même dans les trois distiques suivants, où un enchevêtrement d'échos consonantiques exprime le ralentissement et le labeur qui marquent l'avancée de la nature et de

⁷⁵⁵ « Let us climb further. / As one thought leads / to another, so one lich- // ened snout of stone / still leads one on, / beckons to a final one. » (« Plus haut encore. / Comme une pensée mène / à l'autre, ainsi sous le lichen / un groin de pierre / encore nous entraîne, / en indique une dernière. », *ME*. 73). Traduction de Michel Deguy, dans *La langue greffée*, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 150-151.

la parole : « bog tufts softening / beneath each step // bracken and briar / restraining our march // clawing us back, slowing / us to perception pace.⁷⁵⁷ » Chez Dupin, « Chapurlat » fait assister à une « co-naissance » analogue du paysage et du poème à travers la « chair » du monde et des mots. Une pensée poétique et sa résonance acroamatique soutiennent l'identification du mètre et du pas, d'un verbe musiqué et des perspectives d'une colline : « Courbe prise au lacet comme une simple colline / chaque pensée le contourne ici / ou s'allonge devant son pas, pur / nombre inscrit dans le regard, abîme / à sa hauteur, élevé, / où toute construction, musicalement, se désagrège... » (D. 265). L'enchaînement du phonème [k] accomplit ici quelque chose de la rupture continue de la ligne droite en quoi consiste l'élaboration de la courbe ; et sa reprise, comme le graphisme de la lettre, procure la sensation d'un élan circulaire recommencé. Dans la seconde partie de l'extrait, le « nombre » qui évoque la distribution des éléments sonores, syllabiques et syntaxiques, du rythme et de la mélodie, est inscrit dans le regard et dans l'étendue qu'il embrasse. Il désigne une conformité du « relief » de la parole accentuée avec la « signification » topographique, relative à la configuration de l'horizon. La pensée poétique s'incarne ainsi dans un verbe musical au cœur même d'une « pensée-paysage », et vice versa. Et si, en tous deux, les qualités tonales priment sur les éléments constructifs, comme la notion de *Stimmung* l'a signifié, les « construction[s] [qui] « musicalement, se désagrège[nt] » se rapporteront à la « synthèse disjonctive de résonance » du poème et de l'étendue perceptive, qui s'ébrèchent et s'informent en vertu de leur nature émotionnelle⁷⁵⁸.

L'adéquation affective de la parole et de l'extériorité est rendue manifeste dans le dernier poème de *A Slow Danse (Une danse lente)*, « Lament », où, renouant avec sa corporéité et sa dimension vocale, la « Complainte » poétique de Montague confère ses significations à l'univers entier :

With no family
& no country

a voice rises
out of the threatened beat
of the heart & the brain cells
(not for the brokent people
nor for the blood soaked earth)

⁷⁵⁷ « mottes de tourbe s'étouffent / sous chaque pas // brande et bruyères / restreignent notre marche // nous agrippent freinent / le pas jusqu'à la perception. » Traduit par Michel Deguy. *La langue greffée*, op. cit., p. 175.

⁷⁵⁸ La *Stimmung*, comme sens atmosphérique, signifie encore qu'un poème ou un paysage est plus que la somme de ses parties, et qu'ils acquièrent leur densité sémiotique du fait d'une ouverture à leur extériorité.

a voice
like an animal howling
to itself on a hillside
in the empty church of the world

a lament so total
it mourns no one
but the globe itself
turning in the endless halls

of space, populated
with passionless stars

and that always raised voice⁷⁵⁹ (*SD*. 63)

Si l'éclat de la voix résonnant aux confins de l'espace peut ainsi communiquer sa qualité affective à un monde désintéressé et sans âme, envisagé dans son inhumanité la plus menaçante, c'est bien qu'il y a une conformité entre l'expressivité poétique du corps tonal incarné et le monde où il se réverbère. À la faveur du chant nourri par l'écoute acousmatique des pulsations subliminaires du corps, c'est l'univers qui, l'accueillant, se fait le foyer de la « plainte » qui concurrence et commue l'« indifférence » des étoiles. De même que le poète est ébranlé et sent tout son corps, ses mots et l'espace du poème gagnés par l'émotion de la voix qui « s'élève » en lui, « l'église [jusqu'alors] vide du monde » voit ses confins infinis mis en état de résonance. Ce faisant, ils prennent à leur compte l'altérité originaire d'un chant irréductible à l'intériorité subjective du fait de sa nature foncièrement physique. Et c'est l'unanimité d'une « chair » lyrique qui est ainsi élucidée, tandis que les expressivités du corps gestuel, du corps vocal, du poème et de la « pensée-paysage » révèlent leur cohésion et leur implication.

Chez Montague, cette résonance du corps tonal et de l'étendue paysagère se soutient souvent du retentissement des noms de pays, où communiquent acousmatiquement les physiques du verbe et du territoire. « Scotia » (« Écosse ») s'ouvre par exemple sur l'évocation de la rudesse commune aux zones nordiques et à la toponymie des lieux : « Nous sommes arrivés si loin au nord, plus loin que nous ne sommes jamais allés / là où les grands vents écorcent toute chose / et où résonnent les gutturales / syllabes du vieux norrois : / *Thurso, Scrabster, Laxdale*, / fracas des noms comme des haches

⁷⁵⁹ « Sans famille / et sans pays // une voix s'élève / des battements menacés / du cœur et des cellules du cerveau // (pas pour les gens brisés / ni la terre imbibée de sang // une voix / comme un animal hurlant / à lui-même sur la colline / dans l'église vide du monde // une plainte si totale / qu'elle ne pleure personne / mais le globe lui-même / virant dans les corridors sans fin // de l'espace, peuplés / d'étoiles indifférentes // et de cette voix toujours soulevée ».

d'armes.⁷⁶⁰» (ME. 60). Puis, à la quatrième strophe, la citation du poète Hugh MacDiarmid, tirée d'une conversation *in situ* dans le paysage, permet d'étendre aux huit strophes du poème ce travail de résonance : « « d'étranges, et de jolies choses croissent ici, / écologiquement, *trrrès* inter-ressantes. » », dit-il, révélant un surgissement conjugué de singularités vocales et de végétaux insolites qu'on peut rapporter aux vers de Montague. À cet égard, la division du mot « inter-resting » indique bien l'intrication des tonalités de la parole et de la « matière-émotion » de l'environnement qui « reposent » (« rest ») l'un sur l'autre. Ceci se confirme à la dernière strophe à travers la résurgence acousmatique d'un motif traditionnel. Ayant identifié MacDiarmid et un autre poète aux pêcheurs spectraux fondus dans un estuaire obscur, Montague compare les sonorités de « son gaélique » à la musique d'une cornemuse « pleurant sur le vent » :

Puisse l'Écosse toujours avoir de tels pêcheurs

Nourrissant un rêve solitaire de ce que
ce pays désolé put un jour être !
L'arrogance légitime de MacDiarmid
convoquant le Clann Albann,
ou les lamentations déferlantes de MacLean,
le son résonnant de son gaélique
un pibroch féroce pleurant sur le vent.⁷⁶¹ (ME. 60-61)

Ainsi, le chant éraillé du dernier vers résonne dans l'orbe des variations nasillardes du « pibroch » répandues dans l'air, elles-mêmes étant accordées à la rudesse du paysage et de ses toponymes pour exprimer la *revenance* des « lamentations » des clans anciens. Au carrefour des noms de pays, des musiques et des voix poétiques immergés qui participent de la qualité affective de l'espace, la tonalité de l'étendue et le corps tonal du poème font entendre la complexité et la profondeur de leur adéquation et de leur bidétermination. Ce sont toutes les interactions charnelles préludant à leur commerce qui sont mises de l'avant, avec un effet différent que dans ce poème de *Coudrier*, où elles sont éludées, ce qui résulte en une traduction abrupte et brisante de la cohésion physique du poème et de la nature : « de grandes mains sabrent mes lignes / un paysage est détruit / et les éclats se dispersent // débris de béquille et charpie / de bandelettes /// retrouver le sentier de cailloux / l'équité de la lettre » (Cou. 55).

⁷⁶⁰ « We have come so far north / farther than we have ever been / to where gales strip everything / and the names ring guttural / syllables of old Norse : / *Thurso, Scrabster, Laxdale*, / names clang like battle-axe. »

⁷⁶¹ « 'strange, lovely things grow up there, / ecologically, *vairy* inter-resting.' » ; « May Scotland always have such fishermen // Nourishing a lonely dream of how / this desolate country might have been ! / The rightful arrogance of MacDiarmid's / calling together of Clann Albann, / or the surging lamentations of MacLean, / the sound of his echoing Gaelic / a fierce pibroch crying on the wind. »

Ce court-circuit a par ailleurs pour effet d'illustrer une identification fréquente de la parole poétique et de l'horizon à travers l'assimilation de l'essor du vers ou de l'écriture à l'avancée du pas de la marche.

Parce qu'elle s'y substitue sur le plan de l'énoncé et s'évoque dans son sillage, c'est à l'écriture que se compare la déambulation pour le poète d'*Échancré* qui, même « [d]ehors, marchant, toute une nuit, sans écrire, froissant l'herbe, et martelant la terre obscure », parle d'« une nuit d'empreinte » ou de « l'improvisation de la trace et de la fatigue » (*Éch.* 139). C'est aussi « par une rauque translation de sens » (*D.* 269) que la raucité du corps tonal de Dupin peut se rapporter à un parcours à travers l'âpre matérialité de la contrée et révéler « la voracité d'un voyage acéré d'une errance » (*Éca.* 79). Preuve en est que le poème d'*Écart* d'où est tiré ce vers identifie l'espace de la création à l'extériorité où cheminer : « l'atelier [...] c'est la clairière », « ou encore la traversée d'un massif compact⁷⁶² ». Dans cette perspective, l'un des derniers poèmes de l'œuvre peut déployer sa raucité comme l'on s'assujettit à la « juridiction de la semelle / du bâton contrecarré // juridiction qui se cramponne / craquement des escargots sous la semelle » (*Cou.* 92-93). Et la dernière strophe de souligner la rupture du discours de l'intériorité rationnelle impliquée par la correspondance de la signifiante et du sens paysager tels qu'ils se transforment à travers l'avancée : « entropie du dictamen / juridiction du talon ». En somme, c'est l'identité intime qui est vouée aux transformations de l'horizon (« par la montagne et le cri / de la hulotte qui lave / le cœur / et pulvérise l'effroi ») en raison de l'ensauvagement du « jugement » qu'exproprie et lègue à la marche l'appartenance de la conscience à la physique des mots. Dans cette double avancée, le sujet se définit en rapport à l'extériorité et à l'avenir en confirmant la pensée nietzschéenne qui fait dépendre la vie morale et rationnelle de la vie organique, qui est ouverte, comme le démontrent les poèmes, à celles de la « chair du monde » et du langage.

Si elle redouble le cours de la marche ou du cheminement, la raucité de Dupin rend également sensibles la résistance et les transformations des êtres naturels rencontrés dans l'immersion. L'effritement et la transmission d'énergie qui résument son effet sur le fil acéré de la voix et du vers touchent d'abord le paysage, qui passe et se modifie dans la vigueur du mouvement :

⁷⁶² L'exacerbation de la physique des mots par laquelle l'avancée scripturale du corps tonal coïncide à la progression dans le dehors se reporte donc, cet extrait le suggère, à la « chair » picturale. En témoigne un poème dédié à Palazuelo. La signifiante sonore y fait place à « une conjonction de traits et de pensées qui se consume / se dresse, commence / dans le chaos et la nuit /// à ouvrir l'espace à l'espace ». Ainsi, « [l]a traversée du tableau » rapprochée de « la lettre d'un nom » se présente « comme la traversée très lente d'un fleuve » (*Éca.* 81).

Les graines brûlent sans souffrir : lecture
 par la montagne qui avance vers nous, qui s'éteint,
 disparaît — et son contrechant dans la gorge,
 [...] l'air allégé...

par la montagne, la trace effacée :
 mutisme et corde, — corde dont l'effilochement
 va céder, — et qui tient... (*Con.* 100).

Mais cette dégradation et cet évanouissement ne sont pas le contraire de la solidité de ce « qui tient » et retient l'entrain du marcheur, du versificateur ou du prosateur, contraint par « les scories du souffle » (*Sm.* 62) ou les éclats et les résidus du paysage qui est venu à sa rencontre :

De ces poèmes qui talonnent, agrippent, qui sont les vrais empêchements d'écrire, j'aime le grondement, le cri, le flux. L'aphonie des consonnes pulvérisées et des voyelles dissoutes dans l'air. J'aime la fange, les brindilles. L'enchevêtrement des racines et, d'aventure, un envol de pétales dans le ciel orageux ou clair. J'aime la salive et la morsure (*Éca.* 48)

La densité de la prose et la résistance de ce qui s'effrite ou passe contrastent avec l'aisance du poème précédent où le vers exprimait la liberté (voire la volatilité) d'un mouvement déplaçant les montagnes, plus caractéristique de l'avancée montagusienne. Dans « Hill of Silence » (« Colline du silence ») la vivacité du déplacement animal est par exemple rendue par un enjambement souple : « A small animal halts, / starts, leaps away // and a lark begins / its dizzy, singing climb // towards the upper skies ⁷⁶³ » (*ME.* 72). De même, les épisodes qui mènent le poète vers « La plaine de sang » (« The Plain of Blood ») et son illumination se succèdent dans l'envolée de lestes enjambements traduisant son élan dantesque dès que « les ailes de l'imagination s'ouvrent », une fois recueilli son Virgile sur la route :

'I think you've found your man.
 He knows everything here, around.'

And miraculously he did, leading us down the road
 to where a stone keep holds
 a hill. 'Are you sure its not
 the castle of the MacGoverns
 you came looking for ?' But, after a sly askance,
 he brings us along a hidden lane,
 heavy with blackberries, to where

⁷⁶³ « Un petit animal s'arrête, / repart, fait un bond // une alouette amorce / son vertige son chant // vers le plus haut ciel ». Traduction de Michel Deguy, dans *La langue greffée*, *op. cit.*, p. 175.

a small mound rises, crowned by
a circlet of crooked trees.⁷⁶⁴ (DK. 72-73)

De la sorte, progressivement, jusqu'à la réinterprétation de la plus ancienne et vénérée divinité des vieilles tribus d'Irlande, le rythme engendré par les rejets exprime l'ampleur croissante de la poussée extatique du pas, puis l'élan frénétique d'un imaginaire emporté, dont l'enthousiasme se figure l'harmonie d'une unité culturelle et territoriale. Comme chez Dante, l'enjambement devient le principe d'une avancée poétique livrée à sa fureur jusqu'au transport d'une transfiguration finale éprouvée dans la chaleur vive du mouvement. Révélatrice est à cet égard la vision ultime du soleil célébré par les anciens, avant que « les ailes de l'imagination / se replient lentement⁷⁶⁵ » (DK. 75), interrompant leur haut vol, alors que le narrateur redescend vers sa voiture comparée au char de Phaéton.

À la lueur de l'avancée hautement émotive d'un poème comme « La plaine de sang », on peut donc rapporter à la pratique montagusienne de l'enjambement ce que Collot dit de ce procédé en stipulant qu'il « franchit les frontières du vers et exprime un élan du corps et de l'âme. » Manifestant et dépassant l'opposition des « principes concurrents d'organisation [...] syntaxique et prosodique », l'enjambement relie aussi la forme esthétique à un milieu, étant l'un des ressorts majeurs de l'espace « foncièrement transitionnel » de la poésie : il « brouill[e] les frontières entre le dedans et le dehors, le sujet et l'objet, la chair et l'esprit, la matière et l'émotion. » Significativement, il s'agit pour lui d'un « geste⁷⁶⁶ ». C'est pourquoi il peut accorder, comme la poésie de Dupin le démontre aussi, le régime sémiotique de la signifiante, marquée par « la brisure du récit », à une expressivité corporelle rapportée à l'extériorité naturelle : « Dans la nuit ravinée reconstruire / sa danse, / le geste de la forêt / à la brisure du récit, l'abandon de la vague / à son comble décimée / quand plonge / l'oiseau de mer, le vérificateur des marées » (D. 277). Le passage opéré d'un vers à l'autre est pour le poète l'occasion de manifester l'ouverture au large dont la physique de son verbe participe, comme la « vague » de la « marée » du monde, ou « une lame d'air / dans l'air / affilée » (D. 212). L'enjambement modélisant la marche ou l'errance du corps et de l'imaginaire en immersion a ainsi pour effet de révéler le lien charnel unissant le rythme prosodique à « [l]a traversée qui nous scande, la trajectoire qui nous mesure, /// glène, au fond de son enroulement, [...] /// depuis que les portes s'ouvrent à ce tremblement de l'air /// exultant

⁷⁶⁴ « Je crois que j'ai trouvé ton homme. / Il sait tout ici, autour. » // Et miraculeusement il savait, nous guidant par la route / là où un donjon de pierre garde / une colline. « Es-tu certain que ce n'est pas / le château des MacGoverns / que tu recherches ? » Mais, / après ce suspicieux coup d'œil, / il nous amène le long d'une sente cachée, / lourde de mûres, jusqu'ou un petit mont s'élève, couronné d'un / cercle d'arbres crochus. »

⁷⁶⁵ « The wings of the imagination / are slowly folding in. »

⁷⁶⁶ *Le corps cosmos, op. cit.*, p. 92, 95.

de n'être pas l'horizon fossilisé d'un livre » (*D.* 212). Mais si cette béance de l'enjambement témoigne d'une sortie vertigineuse de la conscience poétique entée sur l'avancée ek-statique du corps et de l'esprit dans le monde, elle correspond également à l'expérience d'une butée causée par la rupture syntaxique. Impliquant l'arrêt, le frein ou le « Chanfrein » (*Éch.* 167) de la voix (pour faire référence à la taille de l'arête vive de la pierre, qui est l'un des sens de ce mot dupinien), l'enjambement produit une syncope permettant de l'aborder comme un ressort formel d'une poétique du bégaiement. Ce dernier étant, chez Montague du moins, une modalité structurante et un motif central de la poésie, il s'agit dès à présent de démontrer en quoi ce dernier permet de saisir le poème de l'incarnation comme la manifestation d'une parole naturelle, révélant et actualisant l'appartenance du sujet au monde.

4.2.2 Le bégaiement, l'allitération et l'assonance

Comme le cinquième poème de la quatrième section du *Champ rude* (*The Rough Field*) a permis de l'analyser, le bégaiement a une valeur ambiguë chez Montague. « La langue greffée », titre dont il hérita de l'épigraphe inaugurant « Une tête tranchée » (« A Severed Head »), y référait à la fois à une désaffiliation, causée par la défaite d'Ulster et la conquête linguistique, et à une reviviscence de la culture gaélique. Associé à la greffe, le bégaiement signifiait tant la décapitation que la régénération que symbolisait, chez les Celtes, avec la poésie et la prophétie, la figure apotropaïque de la tête coupée. C'était une aphasie et un don de parole, une perte et une préservation de l'héritage, bref, la consécration d'une impuissance, qui étaient actualisés par le bégaiement. Ces couples d'oppositions trouvaient une expression forte et concise dans la dernière strophe, où la butée contre les « syllabes » de la langue ancienne se comparait à celle du pas entravé, tombant sur une *revenance* devenue étrangère : « Decades later / that child's grandchild's / speech stumble over lost / syllables of an old order. ⁷⁶⁷ » (*RF.* 39). Tout en se manifestant à travers le saut et l'achoppement d'enjambements dont les rejets redoublent une consonne du vers précédant, le bégaiement est rendu par un travail allitératif caractéristique de cette poésie gaélique imprononçable pour le colonisé. Par ces procédés, la physique de l'anglais se révélait donc apte à exprimer à la fois la perte et la survie d'une « matière » irlandaise, à mi-chemin entre le régime linguistique et l'espace territorial. Mais plus qu'un simple thème ou motif formel exploité par la poétique de la *revenance*, l'ambiguïté du bégaiement se retrouve au cœur de la

⁷⁶⁷ « Des années plus tard / voici que du petit-fils / la parole trébuche sur des syllabes / perdues d'un ancien règne. » Traduction de Michel Deguy, dans *La langue greffée*, *op. cit.*, p. 65.

performance poétique et de l'expérience créatrice de Montague. « Poor Pool » (« Mauvaise mare »), par exemple, fait de lui à la fois la butée et le moteur de la marche du corps et du vers :

Snarled in misery, flailing animal ;
a lord of langage,
lockjawed in ice.

Others giggle as
he fails, stumbles,
pushes a consonnant
slowly uphill, topples
into a bottomless
well of vowel,
trips over dentals,
spits fricatives.

Syllable to syllable,
a tight-roped abyss ;
a needless dolour
stain his years :
an act — simple as
walking — bulks, baulks,
large as a hurdle.

His dream to stride
fluently through
fields of langage,
possible only when
his pen hand stirs
and ink spider-
webs on white.⁷⁶⁸ (*SP.* 42)

Le vers se construit et s'enchaîne à partir d'un principe de répétition catacoustique, touchant les séries de consonnes et de voyelles, qui intègre la transformation et des rapprochements de sonorités abruptes, comme une « corde raide » exprimant le labeur de l'élocution, mais qui tend la parole, en hausse et tient le ton, et confère son tonus, sa richesse rythmique et musicale à cette poésie accentuée. Aussi, si entravée soit-elle, l'avancée physique comparée au handicap n'en est pas moins attestée ; et cette lente progression marquée par la résistance et les chutes est mise au profit de ce que Montague nomme

⁷⁶⁸ « Bloqué dans la misère, animal agité ; / un seigneur du langage / tétanisé dans la glace. // Les autres gloussent comme / il tombe, bute, / pousse une consonne / lourde plus haut, s'effondre / dans le puits sans fond / d'une voyelle, trébuche sur des dentales, / crache les fricatives. // Syllabe après syllabe / un abysse de corde raide : / une douleur inutile / tache ses années : / un acte — simple comme / marcher — se braque, s'objecte, / large comme une haie. // Son rêve d'enjamber / fluide les / champs du langage, / est possible seulement quand / son stylo à main remue / et tisse des toiles / d'encre sur le blanc. »

brillamment « le progrès d'escargot du poème ⁷⁶⁹» (*DK*. 18). Ce qui, à l'origine fut une tare source de honte et de raillerie prend donc une valeur positive et se retourne en principe constructif de la forme. Ceci est dévoilé à la fin de « Dumbshow » (« Pantomime »), où l'aisance de l'écriture affirmée dans « Poor Pool » fait place au risque d'une performance oratoire, dont la primauté en regard de l'épreuve poétique peut être affirmée par l'importance du corps vocal et l'attention aux diverses voix du monde dans l'œuvre. Ainsi, après avoir évoqué son incapacité à prononcer, enfant, les aliments quotidiens au caissier lors d'une course, le poète affirme la rémanence de cette hantise à l'occasion de la lecture ou de l'allocution : « Chaque fois que je me dresse, avec une langue fluide / dans un endroit étranger, devant une audience / je suis hanté, poursuivi par ce gamin muet, / alors que, chaleureusement présenté, je sors de l'obscurité. ⁷⁷⁰» (*SP*. 41). La performance poétique est donc marquée du sceau du bégaiement, mais pas seulement pour en subir la contrainte. On retrouve en effet avec l'espace obscur d'où surgit le poète comme de son propre passé, quelque chose de l'aire augurale où jaillissent les figures du révolu ou le précipité verbal de la forme. Il succède au cercle de pierres, à la margelle des puits, à l'œil du maelström et au lopin de terre désolé ou défiguré d'où sont tirées de l'oubli les présences vives dont le poème est l'expression. « Dumbshow » suggère ainsi que c'est dans l'orbe du bégaiement que la poésie s'énonce. C'est vrai à l'oral comme à l'écrit, si on se rappelle la fonction dulcifiante des « douces huiles de la poésie » venues alléger le « gond rouillé » (*DK*. 91) d'une langue qu'il s'agit, tantôt, de faire grincer (« Gond du silence / grince pour nous ⁷⁷¹», *SD*. 12), dans une prière à la divinité maternelle cosmique, de la figure et du culte de laquelle nous avons vu que le balbutiement et les babils pulsationnels sont le symbole. On est donc justifié à parler d'une poétique du bégaiement. Tout comme, sur le plan esthétique, la disparition est intégrée à l'être des *revenances* jaillissant à l'horizon des données sensibles, sur le plan linguistique, la surdétermination que manifeste la butée sur le syntagme révèle son pouvoir informant : le chaos illocutoire, sa fonction articulatrice. Décrivant le comportement d'un escargot, « Small Secret » (« Petit secret ») illustre à travers un rythme hachuré par l'enjambement que les tressauts et soubresauts de la diction sont exploités comme une ressource première de l'écriture : « With a pencil / I nudge him / back into / himself, but / fluid horns / unfurl, damp / tentacles, to / probe test / space before / he drags his / habitation / forward again / on his single / muscular foot // rippling aloud / its liquid self- / creating path. ⁷⁷²» (*SD*. 19-20) Or faire d'une telle

⁷⁶⁹ « the snail progress of a poem ».

⁷⁷⁰ « Everytime I stand forth, fluent-tongued / in some foreign place, before an audience, / I am haunted, dogged by that mute lad, / as, warmly introduced, I step from the darkness. »

⁷⁷¹ « sweet oils of poetry » ; « rusted hinge » ; « Hinge of silence / creak for us ».

⁷⁷² « Avec un crayon / je le repous- / se en / lui-même, mais / les cornes fluides / se déroule, humide / tentacules, pour / sonder tester / l'espace avant / de tirer son / habitation / devant encore / sur son seul / pied musculaire // ondulant le long / de son sentier liquide / autocréateur. »

scansion un ressort poétique et un élément majeur de la physique d'une parole, cela revient moins à faire usage d'un procédé qu'à donner une initiative au signifiant qui implique une autogénération du poème par son rythme et sa dérivation phonétique. D'une certaine manière, il en va de la butée et de l'avancée poétique comme des hoquets immaîtrisables qui attestent la dépossession du corps vocal.

Chez Montague, le bégaiement apparaît encore comme un principe constructif à travers la réminiscence et la transgression des formes fixes dont il est la cause. La forme libre n'est pas chez lui toujours aussi éclatée que dans *Le champ rude* (*The Rough Field*), aussi hachurée que dans « Small Secret ». Il est des poèmes dont les strophes, composées d'un nombre de vers régulier et évoquant des structures traditionnelles, laissent présager une métrique fixe que la lecture ne peut confirmer. Ces deux strophes de l'« Hymne au Soleil » (« Sun Hymn »), qui célèbre des déités immémoriales en cumulant une série de *topoi* culturels et poétiques, surprennent par l'inégalité de la métrique et la distribution contingente des rimes. Ce sont là autant de clinamens formels que l'horizon d'attente, déterminé par le thème et l'allure générale de la forme ne laissaient pas présager : « St-John's Eve, bonfires curl to heaven. / Day star, *fáinne geal*, Sol, Hyperion, / all cultures bear witness to your warm // kindling at the heart of our creation. / Egyptian Ra or Re, lord of the pantheon, / scarab burning the sands he shines upon.⁷⁷³ » (*SP*. 53) Bien que l'enjambement ne soit pas systématique puisque la discordance entre la structure syntaxique et métrique est presque résorbée par la ponctuation (il n'y a qu'un enjambement strophique dans la citation), les vers présentent des irrégularités subtiles qui s'inscrivent dans une œuvre ayant le souci de créer un pont entre les structures classiques, voire universelles, de la poésie traditionnelle et les formes contemporaines. Or le bégaiement, dans son principe, peut être saisi au fondement de l'effet créé par l'inégalité des pieds, une coupe précipitée du vers et une instabilité du rythme par rapport au modèle métrique projeté. À ce titre, il peut être envisagé comme un principe définitoire du vers libre qui fonde sa nature auditive en reliant de manière organique le corps tonal et le corps vocal. Pour le démontrer, rappelons brièvement ce à quoi on reconnaît d'ordinaire le vers par rapport à une ligne de prose.

Si Michel Collot stipule que l'enjambement affranchit le poème des « lois de la syntaxe et de la raison » et qu'il donne naissance à « la ligne inégale » du vers en opérant « le divorce entre *logos* et

⁷⁷³ « Veille de la Saint-Jean, des feux de joie s'enroulent au ciel. / Étoile du jour, *anneau lumineux*, Sol, Hypérion, / toutes les cultures témoignent de ton chaud / embrasement au cœur de notre création. Râ ou Rê égyptien, seigneur du panthéon, / scarabée brûlant les sables où il brille. »

poésie ⁷⁷⁴», le commentaire de Laurent Jenny sur la question est beaucoup plus développé, tout en étant révélateur du sens visuel généralement prêté à cette rupture par la critique. Selon lui, « [d]ès le moment où le vers a renoncé au principe syllabique, il n'est plus avéré que par son existence typographique. » Avec la libération progressive du vers, il y a changement de régime et de nature en dépit de l'idéologie musicale de ceux qui l'affranchirent :

contrairement aux affirmations répétées des symbolistes (« Le poète parle et écrit pour l'oreille et non pour les yeux »), le vers libre n'a d'autre existence que visuelle. [...] Seul [...] l'enjambement, c'est-à-dire le déboîtement entre forme typographique de la ligne et syntaxe, *manifeste* l'autonomie de la structure du vers par rapport au discours. ⁷⁷⁵

Certes, pour affirmer la nature visuelle (et externe) du vers libre et le décrire comme l'un des jalons menant à *La fin de l'intériorité* sur le chemin des innovations formelles de la modernité, Jenny peut s'appuyer sur le fait qu'on ne peut asseoir l'identité du vers libre ou de la strophe sur une physionomie phonétique particulière à partir de la littérature symboliste. Ni chez Gustave Khan, ni chez Édouard Dujardin, Albert Mockel ou Robert de Souza, le vers libre « n'est en mesure de se rebâtir sur des principes phonétiques, c'est-à-dire de définir des structures « harmoniques » d'assonance et d'allitération stables et constitutives. ⁷⁷⁶ » L'affirmation de sa nature musicale est mal étayée par les deux grands critères, généralement invoqués, de l'inégalité rythmique ou encore de l'unité de sens, inaptes à distinguer le vers d'une ligne de prose (l'unité de sens implique d'ailleurs un découpage d'accents rythmiques qui épouse l'unité syntaxique d'une phrase conventionnelle). Bref, il ne suffit pas de réclamer « [d]e la musique avant toute chose » ou de « préférer ⁷⁷⁷ l'impair » pour fonder en principe l'identité du vers libre. Mais est-on pour cela autorisé à affirmer sa nature visuelle dès lors que l'enjambement a été reconnu comme ce qui « manifeste l'autonomie de sa structure » ? Devons-nous dans cette perspective lui dénier avec un Jacques Roubaud, sa nature musicale, comme c'est le cas dans sa définition versifiée du vers libre : « — un vers libre est / *une unité typographique non-vide / identifiable sans ambiguïté / marquée comme non-prose / occupant au moins une ligne* ⁷⁷⁸ » ? En fait, nous ne sommes justifiés à le faire qu'à la condition de penser, comme Jenny, que la coupe du vers ne se marque pas à l'oral. C'est là un parti pris dont témoignent deux passages de son argumentation, soit

⁷⁷⁴ *Le corps cosmos*, op. cit., p. 92.

⁷⁷⁵ Gustave Kahn, « Préface sur le vers libre », dans *Premiers poèmes*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 31 ; cité dans Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 57.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁷⁷ Paul Verlaine, *Œuvres poétiques*. t. 2, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1999, p. 125.

⁷⁷⁸ *La Vieillesse d'Alexandre : Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Maspero, 1978, p. 121 ; cité dans Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, op. cit., p. 57.

l'évocation ultime de la seule nature typographique du vers, et le déni symptomatique de la fonctionnalité de la rime en dehors des métriques fixes : « il est en effet impossible de distinguer à la simple audition si des vers libres sont « rimés » ou non.⁷⁷⁹ » Ce déni de l'oralité de l'enjambement et de sa butée est, en conséquence, la cause d'un flou significatif lorsque l'auteur se confronte à la définition de Jean-Claude Milner qui, lui, souligne l'autonomie acoustique du vers libre : « Il y a vers dans une langue, dès qu'il est possible d'insérer des limites phonologiques sans avoir égard à la structure syntaxique.⁷⁸⁰ » Après avoir affirmé la nature visuelle du vers libre, Jenny se contente alors, sans plus de précision, de rapporter sur le plan spatial les « limites » en question : elles « ne sont pas nécessairement phonologiques, elles peuvent être, dans le cas du vers libre, typographiques.⁷⁸¹ » Or force est d'avouer que ce choix critique et théorique est incompatible avec l'importance accordée par les poètes de l'incarnation aux modalités du corps vocal. Dans sa poésie, Dupin décline le spectre des dynamiques de la parole opérante sans faire l'économie de « la scansion explosée » (D. 305) qui fait éclater la structure syntaxique du « Récit ». On peut en déduire une nature acoustique de l'enjambement et de l'ellipse. Chez Montague, l'exploitation formelle des ressources de son bégaiement nous conduit à la même conclusion que Brian John tire de l'omniprésence des chansons dans son œuvre : « ces chansons rappellent au lecteur que la musique de Montague est vocale et que, de son côté, le poète a pris soin, dès le début, d'atteindre sa propre voix et d'accorder ses rythmes à ceux du discours moderne.⁷⁸² » Si on prend donc en compte ce rapprochement du poème et de la parole de manière rigoureuse, force est de repenser la définition du vers proposée par Jenny.

Érigée en modèle du poème, la parole opérante implique que l'autonomie de la structure du vers ne se manifeste par rapport au discours qu'à prolonger ou marquer plus fortement les arrêts et les syncopes naturels qui en marquent l'énonciation. Le vers s'opposera aussi à toute prose ou forme caractérisée par une homogénéité syntaxique et rythmique relativement artificielle et induisant celle d'une diction lissée par les circonstances d'une lecture fluide et continue. Or il est révélateur que ce soit exactement ce à quoi on puisse identifier les vers libres lus à haute voix dans la perspective de Jenny. En effet, l'enjambement ne peut être exclusivement visuel qu'à considérer un lecteur de poème

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁸⁰ « Réflexion sur le fonctionnement du vers français », dans *Ordres et raisons de langue*, Paris, Seuil, 1982, p. 300 ; cité dans Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁸² Brian John, « The Montague Music : "Everything has a sound" », dans *Thomas Dillon Redshaw (édit.), Well Dreams*, *op. cit.*, p. 225. « These songs remind the reader that Montague's music is vocal and, in turn, that the poet has attended from the outset to achieving his own voice and attuning his rhythms to those of modern speech. »

marquant oralement la coupe des vers comme un bègue étrange dont on ne saurait reconnaître l'art. À l'encontre d'un tel point de vue, nous devons plutôt situer les butées et les soubresauts syntagmatiques du corps tonal dans l'orbe d'une expérience spontanée de la parole et au cœur d'une définition de la nature esthétique du vers. L'enjambement montagusien, en associant la marche et l'avancée du poème au bégaiement, se présente comme un principe définitoire phonique autant que typographique, et intériorisé autant qu'extérieur. Bien sûr, donner ce statut au bégaiement ne revient pas à faire d'un poème l'accomplissement d'une déficience, même si, dans sa critique du cloisonnement de la parole, du primat esthétique de la beauté, de la mesure, de l'harmonie et du brio formel, toute une tendance contemporaine a su exploiter les ressorts d'un « désœuvrement » (*Con.* 45) fécond, voire, comme « Philippe » (*ME.* 55) l'a attesté, les mystères d'un handicap ou d'un corps privé de sa caution rationnelle, véritable symbole d'une époque contrainte de renoncer aux vieux idéaux et où les poètes s'attachent à débusquer les beautés charnelles les plus insolites, les plus concrètes et les plus mésestimées de l'être. Reconnaître le bégaiement comme le principe constructif du vers libre permet donc, dans cette foulée, d'éclairer le rôle poétique confié aux mouvements et aux transports de la parole opérante (et à ce qui y résonne et l'informe de manière acousmatique), dont le flux est naturellement hachuré, hésitant, stupéfié ou emporté dans l'exercice de la voix. Chez Dupin, Patrick Quillier note « un étranglement, un bégaiement ou un balbutiement, [qui est] à la fois saisissement devant l'imminence des nombreux je-ne-sais-quoi et inflexion soudaine d'une voix gagnée par ce que Barthes appelait son *fading*.⁷⁸³ » Ainsi, en plus de fonder la réalité acoustique du poème et l'existence pneumatique du vers par la butée d'un enjambement sonore, le bégaiement poétique témoigne d'une initiative générale conférée par la poésie moderne à la matière — celle du corps vocal, mais aussi, celle que manifestent les perceptions les plus subliminaires — dans l'élaboration du sens. Par suite, il manifeste une destitution de la souveraineté et de l'identité du sujet de la parole, dont les inflexions sont déterminées par des phénomènes et des êtres externes, et l'extériorité même de la voix. Dans son trouble, ses coupures réside donc son éthique : car à l'encontre de la soumission à la clarté de la syntaxe, à la tyrannie de la conscience claire et des prêts-à-penser idéologiques, l'expression de la vie et de l'effet physique et affectif des corps représente à travers ses tressauts, sa musique, ses appels d'air et ses hoquets, cette vertu que Nietzsche appelait à balbutier⁷⁸⁴ et l'authentique souveraineté du poème. À travers les bégaiements et les balbutiements, les poèmes s'offrent ainsi comme autant d'actes accomplis pour le vivant. Si on ajoute qu'il signifie en outre la méfiance et la résistance du poète

⁷⁸³ « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 115.

⁷⁸⁴ Voir « Des joies et des passions », dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Œuvres*, t. 2, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 309-310.

contemporain envers l'ivresse ou la fluidité artificieuse de son chant, le bégaiement saisi comme principe définitoire du poème incarné pourra être situé au cœur d'une éthique poétique contemporaine.

Chez Montague la fureur poétique de l'enjambée balbutiante est liée à la joie d'une entrave illocutoire surmontée. On peut penser qu'en accusant les scansionnelles naturelles de la voix et les ruptures orales de la syntaxe, son défaut d'élocution le prédisposait naturellement à un destin poétique qui n'eut, pour être, nécessité qu'une exploration subséquente des rythmes. Mais encore fallut-il qu'il accordât sa confiance et confiât le corps même de la honte aux vertus lénifiantes du verbe poétique. La tare se surmonta grâce à un art vocal capable d'en transmuter les heurts dans des formes musicales accentuées, supportées par l'aplomb d'un souffle que le chant rendait possible. Or loin de se tempérer et de se surmonter, le bégaiement chez Dupin surgit et se revendique dans l'affrontement de l'opacité et de la résistance de la matérialité du monde et du langage. Une même tonicité des choses et du corps se manifeste à travers la torsion et les soubresauts du vers, mais par une voie en quelque sorte opposée.

Chez l'auteur de « [l]a ligne de rupture » (*D.* 205), « qui isole par des blancs de brefs énoncés discontinus⁷⁸⁵ », mais articulables, le principe définitoire de l'enjambement révèle, comme chez Montague, sa dimension auditive. Des remarques consacrées à la poésie de Royet-Journoud valent en cela pour l'écriture Dupinienne. Le poète s'y révèle « pris au lacet d'une parole interrompue », objet de « [p]ercussions suspendues et dilapidées » ; son attention absorbée par « le pied de la lettre, les jambages, les arrêts du cœur » se heurte aux « crocs-en-jambe » de rejets et de contre-rejets qui expulsent la conscience hors d'elle-même à la faveur d'« une transaction clairsemée dans l'espace fulgurant » (*Ih.* 58-59). Sonore, l'enjambement est ainsi fonction d'une prise en charge du poids des mots, du corps vociférant et de la concrétude du monde extérieur. Comme l'indique *Écart* dans son régime prosaïque, l'avancée de l'écriture que l'enjambement manifeste peut donc de nouveau être associée à la marche et au bégaiement qui relie les butées du pas face aux saillances des êtres naturels à celles du souffle incarné : « Je marche en boitant, j'écris en boitant. Par les collines, dans la rue, dans le vide, je balbutie, je griffonne les airs que me soufflent, ou me refusent, les arbres et les gens, les nuages, les oiseaux, la lumière... » (*Éca.* 52)⁷⁸⁶. C'est ce que confirme un poème explicite d'« Ortie »

⁷⁸⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 253.

⁷⁸⁶ Sans être expressément nommé, le mouvement de l'écriture est relié au cheminement et au balbutiement dans d'autres passages dont voici trois exemples : « Il compte les arbres jusqu'à la source. Son balbutiement allège la jonchée de feuilles... » (*As.* 386) ; « dans le cirque, à ciel ouvert, des analphabètes et des martinets. Retour des lointains, balbutiement des bogues. » (*Éca.* 44) ; « La mèche lente et l'huile de ma voix, / Veilleuse au jardin le plus bas, / Évocatrice balbutiante de la tour. » (*Gra.* 62). Par-delà l'entrave qui frappe l'énonciation

dans le régime de la versification. « Dans le tracé de l'ellipse » que relèvent l'enjambement strophique et le rejet du vers « par un sentier désaxé / désyntaxé », le poète fait l'épreuve d'« une obscénité bégayante / caressant, roulant cailloux // étranglant torrent / dans la gorge ». Le double sens et l'hypallage expriment bien ici l'adéquation d'un cheminement dévoyé dans le monde et par la matérialité de vocables entravant la linéarité discursive. Le motif de la « gorge » fait converger à cet égard le resserrement du courant et celui du souffle à travers la butée de l'enjambement et de l'« étranglant[e] » scansion. Ces deux modalités du bégaiement s'allient de manière significative dans la dernière strophe du poème, où la rupture syntaxique opérée par les coupes abruptes articule des segments comportant de nombreuses consonnes occlusives ([d], [k], [t], [p]) qui se prononcent par une fermeture du canal vocal : « dictée de pierres / prédiction / pierre diction écroulée » (*Gré.* 290-291). Or par le jeu typique sur le signifiant qui caractérise ces vers, le bégaiement sauvage du poème se donne encore à entendre par un procédé dont Dupin fait un emploi notable et qu'il convient d'examiner afin de dégager plus avant la complexité de la physique contemporaine de la parole : la paronomase.

4.2.3 Le balbutiement et la paronomase

Parmi toutes les résonances, dissonances et modulations dont relève la signifiante et qui constituent le corps tonal du poème, la paronomase a ceci de particulier qu'elle rend hautement sensible l'indicible chaos du matériau linguistique où le discours puise sa force générative. Lorsque le poète se dit « Naître. N'être que silex. Scintillement du tranchant de la lettre. Éclat de l'être. À la surface humide des labours » (*As.* 399), ce n'est pas seulement du renouvellement de sa conscience au contact des choses dont il témoigne, mais de sa modulation ontologique par l'intermédiaire d'une mutation de vocables replongés au lieu de leur « naissance latente », où leur chair se ressourc et se recompose dans le magma de la langue. C'est pour un sujet advenant à la « chair » des mots que « [n]aître » revient ainsi à « [n]'être » par une traversée du non-sens pour mieux se transformer, ce qui décrit en premier lieu un procès de déformation et de recombinaison de la « lettre », dont le « tranchant » scintillant évoque une part émergeant de l'indistinct ou de la fonte « à la surface humide des labours » et inscrit son altération. Malgré la raucité et la dureté des consonnes touchées qui, bien qu'elles soient de l'ordre des petites perceptions acousmatiques, font entendre les déflagrations du cri ou de l'« écroul[ement] »

montagusienne, on peut donc parler d'une véritable poétique du bégaiement. Dans la mesure où Montague et Dupin sont représentatifs d'une certaine contemporanéité littéraire, une telle poétique témoigne d'un intérêt pour les modalités physiques du verbe et du dehors caractéristique de l'ensemble des poètes de l'incarnation.

minéral, on peut donc appliquer au travail de la paronomase ce que Patrick Quillier dit à propos d'une intonation plus murmurante de la poésie de Dupin : « La voix semble se dissoudre lentement en elle-même, et retrouver par là les commencements tremblants de ses premières émissions⁷⁸⁷ ». Sur le plan de l'écriture, il en va ainsi du tissu du mot, soumis à un effritement et redistribué sur le syntagme par un jaillissement nouveau, un processus de recréation constituant des séries métamorphiques qui sont l'infrastructure matérielle de figures métaphoriques, du type de celle identifiant la « dictée de pierres » à la « prédiction » (*Gré.* 291). La malléabilité du matériau linguistique est, de même, mise en valeur par le balbutiement oral. Celui-ci révèle une plasticité de la matière phonique à travers des mots qui, plus ou moins brusquement, se forment et se déforment. Aussi la prise en charge du corps vocal par les poètes de l'incarnation incite-t-elle à placer le jeu paronymique sous l'emblème d'un balbutiement originaire parmi les formes de discours. Nous pouvons en dire autant du travail des allitérations et, même, des assonances entendues chez Montague, dont les résonances peuvent être conçues comme les stases de segments paronymiques demeurés en partie enfouis dans le magma acousmatique du langage. Ainsi, parce que ces figures typiques du corps tonal dupinien et montagusien font éprouver une plasticité verbale, elles participent d'une prise de conscience et d'une exploration contemporaine du matériau fondamental, et difficilement isolable, qui soutient la moindre forme linguistique. Ce matériau, Yves Bonnefoy en affirmait, en 1953, l'existence en ces termes : « C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte. // Il faut à la parole même une matière, // Un inerte rivage au-delà de tout chant.⁷⁸⁸ » Mais bien que cette matière soit « au-delà » du « chant », les avancées poétiques regroupées sous les catégories de la paronomase et de l'allitération révèlent sa nature acroamatique, qu'énonce explicitement Dupin : « La page lustrée, le pelage du loup /// être tiré par les mots / pénétrer dans la caverne / imprégner le tissu de l'écoute » (*Cou.* 15). S'il est emporté par le verbe et voué à une autonomie du déploiement syllabique et lexical, c'est que le poète prête oreille à ce qui se délite et se génère dans le matériau sémiotique. Il en va d'une percée dans cette indistincte « nuagerie de singes » (*Sm.* 55) dont sont fonction l'émergence, le travestissement, la mutation des signes linguistiques. Faute de pouvoir en faire son domaine annihilant, car il est contraire à toute stabilité identitaire, le poète témoigne cependant de son accès et de la reconnaissance de sa fonction créatrice et ontologique : « Écrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs : écroulés, dénudés, aspirés par le gouffre. Écrire *sans les mots*, comme si je naissais » (*As.* 367). L'écoute acousmatique du matériau verbal lui fait éprouver son aspect autogénératif. Vouant le poète à la passivité d'une écriture « *sans les mots* »,

⁷⁸⁷ « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 111.

⁷⁸⁸ *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, dans *Poèmes (Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)*, Paris, Mercure de France, 1986 [1953], p. 52.

précédant et relayant les mots, le matériau permet et met en péril la symbolisation de la subjectivité soumise à la nature naturante au second degré du langage où elle advient et devient.

Ce caractère autogénérateur du matériau linguistique s'atteste chez Dupin comme chez Montague. Commentant la série des « bribes, bavures et bourrasques » (*Con.* 67) dont s'informe exemplairement un vers de Dupin au seuil du sémantisme, Michèle Finck pose par exemple le constat de Mandel'stam pour qui « le mot se multiplie par les consonnes, [...] car les consonnes sont la semence, le gage de la postérité des langues⁷⁸⁹ ». Or deux choses méritent d'être spécifiées autour de cette assertion, à commencer par le fait qu'elle vaut autant pour l'allitération montagusienne, appuyée sur la répétition de consonnes, que pour le travail de l'assonance et de la paronomase vocalique, procédés qui font ensemble la littérarité des deux dernières strophes du corps tonal de « Brighid O'Neill » par exemple :

Waterfalling hair, pooled on her nape,
gay glance a gleam like the morning dew,
sweet brow and cheeks, hourglass shape,
chalk-white breasts, veins milk blue.

Her purling, curling locks like gold leaf,
her tender, slender waist have always arrested me ;
her lime-white thighs, her rowan-red cheeks ;
whole hosts have been slain by Brighid O'Neill.⁷⁹⁰ (*SP.* 38)

Traduits d'un poème gaélique évoquant l'une des filles resplendissantes de Hugh O'Neill⁷⁹¹, ces vers peuvent aussi référer au principe féminin de la mythologie celtique dans le cadre de leur interprétation montagusienne. Brigid ou Brigantia, qu'on rapproche de la Minerve des Romains par syncrétisme, est, au sein de la culture gaélique, la déesse mère (mère, fille, femme et sœur des autres dieux) titulaire des arts, de la magie, de la guerre et de la médecine et elle dispense l'inspiration. La femme inaccessible et « meurtrière » décrite dans ces strophes peut encore, par son ascendance, être identifiée à cette divinité dont le nom signifie « très haute ». Dans cette perspective mythique impliquant ne serait-ce que la

⁷⁸⁹ *De la poésie*, Paris, Gallimard, 1990, p. 95 ; cité dans Michèle Finck, « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 98.

⁷⁹⁰ « Les cheveux cascadeant, un bassin sur sa nuque, / le coup d'œil gai et luisant comme la rosée du matin, / les doux sourcils et joues, la silhouette de sablier, / les seins blancs de craie, veinés d'un bleu lacté. // Ses mèches ondulantes, gondolantes comme des feuilles d'or, / sa fine et tendre taille ma toujours arrêté ; / ses cuisses de chaux, ses joues de sorbier rouge ; / Des armées entières ont été massacrées par Brighid O'Neill. »

⁷⁹¹ C'est l'hypothèse de Paul Walsh, avancée dans *The Will and Family of Hugh O'Neill, Earl of Tyrone*, Dublin, Sign of the Three Candles, 1930, p. 45.

mémoire d'une sacralité de la parole, l'autogénération du verbe par le matériau entre en relation directe avec le pouvoir de la muse cosmique auquel la fonction poétique est de faire hommage et de se plier.

Ceci nous conduit par une voie singulière à mettre en question l'énoncé de Mandel'stam et à supposer l'effectivité d'un principe d'autogénération du verbe actif au-delà de la lettre. Il n'est pas question par là de renier soudainement le matérialisme de la physique de la parole, mais de réaffirmer à partir de l'analyse l'existence d'un matériau plus fondamental dont toute actualisation signifiante n'est qu'une forme transitoire. La divinité cosmique et tellurique issue de la mentalité primitive des Celtes désigne à cet égard, tant pour le champ linguistique que naturel, une matérialité plus fuyante que celle donnée au sens au cœur du principe d'autogénération de la parole qu'éprouvent ou que font éprouver les poètes de l'incarnation. Cette hypothèse trouve un appui dans la poésie de Dupin. Ce que Finck nomme significativement « l'énergie corrosive de la consonne ⁷⁹² » après avoir évoqué sa fécondité avec Mandel'stam y réfère en réalité à une force transformatrice (destructrice et créatrice), identifiable, non pas aux lettres et aux vocables, mais au corps d'un pneuma impersonnel dont la matérialité recoupe la matière d'une *phusis* aux sources d'une signification musiquée : « quelques notes rongées de soleil / vers la pierre d'angle / de l'air // où l'intense écriture s'aiguise » (*D.* 271). Éclairant une parole qui « s'aiguise », se construit en se ruinant, la paronomase relève d'une rythmique sous-jacente aux signes répartis sur le syntagme poétique. Comme grande catégorie au cœur de la prolifération du corps tonal et de l'avancée scripturale, elle rassemble et rattache à cette rythmique aussi bien l'allitération que le paragramme, l'anagramme et, de loin en loin, les échos et les harmonies structurantes du poème. Mettant en valeur une rythmicité du matériau poétique, elle apparaît comme la figure représentative des divers jeux de signifiants articulés au sein de poèmes qui donnent une initiative à la physique de la parole dans le procès de création du sens. À ce titre, la paronomase est indissociable dans son principe du mouvement global de génération de l'œuvre dupinienne que Dominique Viart désigne par l'« écriture seconde », qui signifie une reprise transformatrice :

j'ai dit combien lui-même se plaisait à reprendre, à ré-écrire ce qui était déjà écrit autrement, refusant ainsi toute stabilité à son œuvre. Car pour Jacques Dupin la répétition n'est pas ce qui insiste, confirme, établit, mais bien plutôt ce qui reprend, affine et réforme. Le terme de « réforme » est d'ailleurs caractéristique d'un tel travail, qui dit à la fois le retour et le changement quand reformer c'est aussi former de nouveau, refaire ce qui était fait ou défait. ⁷⁹³

⁷⁹² « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 98.

⁷⁹³ *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin, op. cit.*, p. 121.

Cette écriture manifeste et conjugue ainsi « les trois notions de répétition, [de] différence et [de] contradiction [qui] sont les forces intérieures qui vivifient l'écriture, l'orientent vers son plus grand accomplissement. » C'est, par le fait même, à la rythmique sous-jacente au jeu paronymique que doivent être rapportées la logique oxymorique et les contradictions qui pullulent, sur le plan sémantique, dans cette poésie où « il n'y aucune notion de système » au point que toute affirmation et toute identité tend à se structurer dans une opposition⁷⁹⁴. De ces contradictions, Viart fournit quantités d'exemples probants auxquels nous préférons la juxtaposition des verbes « transir, transiter » (*Éch.* 212) qui démontrent leur relation et leur conformité avec les stases et les déplacements de la paronomase.

Dans ces oppositions où se manifeste un « *sens second*⁷⁹⁵ » procédant d'un dédoublement, la signification rythmique tend à prendre le pas sur le déchiffrement dénotatif et la logique du code. Il en va de même dans le bégaiement du corps vocal comme du corps tonal, où, par-delà les phonèmes, se révèle une scansion à la fois brisante et articulatoire qui se présente comme une pure fonctionnalité. Cet autre rapprochement du balbutiement et de la paronomase entendu dans l'examen de l'avancée créatrice des poèmes permet d'appréhender le rythme comme le processus d'engendrement inhérent à la physique de l'écriture. Celle « de Dupin est révélatrice, dans chacun de ses fragments, d'une forme d'autogénération du verbe par le rythme⁷⁹⁶ », dit d'ailleurs Finck elle-même. Elle fait ainsi écho à l'idée déjà énoncée de Collot, qui, rapportant le motif dupinien du fil de soie à la trame formelle reliant les poèmes⁷⁹⁷, évoque une écriture dont la liaison est « [t]iré[e] de soi » (*Éch.* 105) :

Cet ordre qui ne serait pas une construction artificielle, mais résulterait d'une auto-organisation de la matière verbale, le poète peut l'atteindre par le rythme, si l'on entend par là, comme le suggérait Benveniste, une « forme improvisée, momentanée, modifiable », « la forme dans l'instant

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 130, 128. Viart est catégorique sur cette question : « L'affirmation de soi, de sa différence dans le corps du poème a lieu, en dernier ressort, selon un principe qui porte la contradiction au niveau d'une règle tacite. [...] il faudrait lire Dupin comme Jaspers propose qu'on lise Nietzsche, en n'acceptant pas une phrase qu'on n'ait trouvé sa contradiction dans le corps de l'œuvre. » *Ibid.*, p. 128.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁷⁹⁶ « L'univers sonore de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 95.

⁷⁹⁷ Collot souligne que la magnanerie est un lieu qui fait le pont entre « une production naturelle » et un artisanat. Dans cette perspective, en conférant à la matière verbale un rôle créateur, il constate que les poèmes d'*Échancré* « s'unissent selon un fil ténu, souvent interrompu, mais sans cesse repris, comme en témoigne la typographie qui supprime souvent la majuscule après le point, ou qui accorde aux trois points une fonction de suspension, mais aussi de relance. » *La matière-émotion, op. cit.*, p. 253-254.

qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, fluide, la forme de ce qui n'a pas de consistance organique » : la forme du chaos.⁷⁹⁸

Or, bien qu'elle n'ait pas de « consistance organique » au sens d'une stabilité ontique comme l'entend Benvéniste, la forme mouvante de l'autogénération verbale n'en est pas moins dotée d'une matérialité (fût-elle fuyante, soustraite au donné en raison de sa nature « modifiable ») et d'un ordonnancement (fût-ce un ordre du chaos dont elle est justement la « forme »). Ces attributs invitent à l'appréhender grâce à la notion platonicienne, reprise par Kristeva, de *chora*, qui réfère tant au « matériau⁷⁹⁹ » du langage que de la nature sensible. Que Kristeva la décrive justement, dans le champ sémiotique où elle l'emploie « en tant que rupture et articulations », comme « rythme⁸⁰⁰ » à la suite de Platon dans sa cosmogonie justifie qu'on la sollicite à notre tour pour éclairer les ressorts profonds d'une signifiante qui s'appuie sur les principes de la paronomase et du bégaiement. Ainsi pourra-t-on approcher le corps tonal de la poésie de l'incarnation comme la manifestation d'une parole naturelle.

4.2.4 La *chora*

Lorsqu'il évoque le « matériau » dans *Timée*, Platon cherche à donner une assise corporelle et mondaine aux copies des formes intelligibles que sont les données sensibles, à fournir une nature et « un emplacement à tout ce qui naît ». Mais en se servant de cette entité pour distinguer les idéalités de leurs images, il la condamne à une opacité irréductible qui résiste à l'intellection. Ce « réceptacle » de tout ce qui naît et devient, surgit et s'anéantit à la surface perceptible du monde est déductible au terme « d'un raisonnement bâtard qui ne s'appuie pas sur la sensation.⁸⁰¹ » Mais cette indétermination n'empêche pas Platon de conférer un certain nombre d'attributs au « matériau », à commencer par la motilité. Avant de porter la marque des empreintes du démiurge qui informe « sa substance molle » et « dépourvue de toute forme⁸⁰² » comme une cire à modeler lors de la création du monde, le « matériau » est régi par ce que Platon appelle la « nécessité ». Cette « cause errante » inhérente à la

⁷⁹⁸ Émile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 333 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁹⁹ Pour le texte de Platon, nous nous fierons à traduction proposée par Luc Brisson dans *Timée. Critias*, Paris, Flammarion, 2001 [1992]. Rappelons ici que le terme de « matériau » supplée à l'absence de nom propre chez Platon pour désigner à la fois « ce de quoi » sont fabriquées, et « ce en quoi » se situent les choses. Voir l'introduction, p. 33.

⁸⁰⁰ *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1974, p. 23.

⁸⁰¹ Platon, *Timée. Critias*, *op. cit.*, p. 152.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 150.

chora, qu'il s'agit pour le créateur de « persuad[er]⁸⁰³ » par son action ordonnante, se caractérise par sa motilité rythmique, muable et chaotique :

la nourrice du devenir, qui offrait à la vue une apparence infiniment diversifiée, ne se trouvait en équilibre sous aucun rapport étant donné qu'elle était remplie de propriétés qui n'étaient ni semblables ni équilibrées, et que, soumise de partout à un balancement irrégulier, elle se trouvait elle-même secouée par les éléments, que secouait à son tour la nourrice du devenir, en leur transmettant le mouvement.⁸⁰⁴

Ce rythme chaotique originaire du « matériau » s'oppose au rythme cosmique de l'harmonie des sphères, dont la régularité rationnelle et la permanence des cycles, qui leur donnent le caractère des formes intelligibles, sont assurées par l'âme du monde façonnée par le créateur. Or il est tout à fait significatif que ces deux rythmiques, du chaos et du cosmos, soient rapprochées du *logos*, voire identifiées à lui dans *Timée* ; car elles offrent un modèle pour penser dans le champ de la poésie contemporaine un « ordre » extérieur, imposé par la volonté créatrice, et celui de la « forme » « fluide » dont parlent Collot et Benveniste, relatif à l'autogénération du langage charnel. D'une part, l'harmonie musicale de la voix et le rythme de la scansion sont offerts par les muses à l'homme pour régler la « révolution » plus ou moins troublée de son âme sur celle de l'intellect et de l'âme du monde construite en fonction de rapports musicaux.⁸⁰⁵ Il s'agit par là de s'accorder au mouvement imprimé par le démiurge à la « nécessité » de la matière qui, ici-bas, lui résiste, mais ne subit pas de contingence à travers le cycle immuable des divinités que sont les corps célestes et idéaux. Le chant poétique ainsi révélé par l'harmonie des muses permet donc l'élaboration esthétique de formes intelligibles au sens platonicien, c'est-à-dire, dotées des caractères du Beau, du Bien et de la rationalité. D'autre part, en abordant les éléments inachevés et indistincts mis en mouvement par la « nécessité » autonome et originaire, Platon décrit la motilité de la *chora* en des termes linguistiques :

nous en parlons, comme si nous nous adressions à des gens qui savent bien ce que peuvent être le feu et chacune de ces réalités, en les posant comme les principes élémentaires et comme les lettres de l'univers, alors que la vraisemblance demande qu'on ne les assimile même pas seulement à des syllabes.⁸⁰⁶

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 153-154.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

⁸⁰⁶ Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 146.

Cette assimilation de la matière indéterminée du cosmos et du *logos* en une seule rythmique chaotique a nourri le concept moderne de « *chora* sémiotique⁸⁰⁷ ». Kristeva le définit en effet comme un « espace rythmé » et insaisissable de « conjonctions et [de] disjonctions indéfinies, [et] fonctionnantes », qui « ne tolère d'analogies qu'avec le rythme vocal ou kinésique ». Or, en organisant le frayage de l'énergie pulsionnelle et le « procès de constitution de la signifiante » auxquels réfèrent la « motilité » de la *chora*, ce « rythme vocal ou kinésique » identifie dans sa chair les opérations les plus discrètes du corps affectif à celles de la matière vive du langage sous-jacentes aux modalités du discours symbolique. La *chora* intègre encore les « opérations concrètes » qui déterminent la « fonctionnalité pré-verbale » et sensorimotrice de « l'espace sémiotique ». À ce titre, elle recoupe la physique présymbolique du milieu et nous sommes autorisés à affirmer qu'elle organise le frayage de l'énergie pulsationnelle. Aussi, « sans être un signe », ni même un signifiant, mais « s'engendr[ant] en vue d'une telle position signifiante », la « *chora* sémiotique » se conçoit comme la matrice⁸⁰⁸ d'un dynamisme créateur qui, entre le dehors, le corps et le corps vocal, est aux sources de la génération du sens et du corps tonal. C'est « une articulation toute provisoire, essentiellement mobile, constituée de mouvements et de leurs stases éphémères. » S'il en est distinct, tout signe linguistique doit donc lui être rapporté.

La « *chora* sémiotique » est analogue en cela au fond obscur que représente, et au mouvement dont est affecté, chez Platon « le réceptacle du devenir⁸⁰⁹ » qu'est le « matériau ». Marque d'une résistance, en lui, de la « nécessité » chaotique à l'ordre démiurgique, le « matériau » donne à chaque copie des formes intelligibles, à chaque être sensible, sa nature précaire et transitoire. Or la *chora* comme telle est la matrice et le « matériau » neutre de ce flux phénoménal dont elle est le lieu et auquel tout se trouve soumis dans le monde sublunaire : « il s'agit d'une espèce invisible et dépourvue de figure, qui reçoit tout, qui participe de l'intelligible d'une façon particulièrement déconcertante et qui se laisse difficilement saisir⁸¹⁰ ». Chaque forme sensible et perceptible en est, par le fait même, distincte, bien qu'elle lui soit indissociable, les choses n'en étant que la modification apparente.

⁸⁰⁷ La présentation succincte et les citations de Julia Kristeva qui suivent sont issues de *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*, p. 23-26.

⁸⁰⁸ On sait que Kristeva relève la comparaison platonicienne du matériau à une « mère », et du modèle démiurgique qui l'informe à un « père ». Ceci supporte bien sûr son assimilation de la *chora* au champ « sémiotique » précédant le symbolique et la fonction paternelle liée à l'émergence de la Loi, du langage.

⁸⁰⁹ L'expression est de Luc Brisson dans son introduction au *Timée*, *op. cit.*, p. 28.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

Rassemblant donc, en deçà du sens et des sens, une *mouvance* et une plasticité insaisissables de la matière du monde, du corps affectif et du langage, le chaos sémiotique de la *chora* est une ressource de prédilection de la poésie contemporaine de l'incarnation qui se caractérise par l'initiative donnée à la physique de la parole. D'un point de vue général, la valeur conférée à cette matière première informe et informante par les poètes « participe [...] de toute une tendance de l'art[, de la science] et de la pensée moderne, qui, remettant en cause les oppositions dualistes entre l'ordre et le désordre, la forme et la matière, réhabilite le chaos.⁸¹¹ » Elle est à rattacher en cela aux visions cosmogoniques des grands systèmes de croyances qui intègrent son désordre à l'élaboration de l'œuvre cosmique. Dans le domaine de l'art, elle se manifeste entre autres par le rôle actif aujourd'hui reconnu au geste et au matériau dans la genèse et la signification de l'objet esthétique.

Chez Dupin et chez Montague, l'exploitation de la rythmicité chaotique de la *chora* se donne concrètement à apprécier à travers les phénomènes du balbutiement paronomastique et du « bégaiement » allitératif, qui expriment la mouvance transformatrice et sémiotique de la matière du monde, du corps et du langage. La construction de ces séries signifiantes modélise en effet un sujet pulsionnel qui devient, une *phusis* pulsationnelle qui se transforme et un verbe qui se transmute dans l'élaboration du corps tonal. Approchant le seuil du dicible, du figurable et du subjectivable⁸¹², les formes poétiques se présentent ainsi comme des « chaosmos⁸¹³ », pour reprendre le mot que Collot emprunte à Joyce afin de rendre compte des œuvres qui puisent aux ressources de la *chora* et qui les réactivent à l'intérieur du code symbolique. Ceci est vérifiable dans une strophe d'*Une apparence de soupirail*, où une mutation paronymique faisant résonner la malléabilité du matériau s'accompagne de l'exploration de la substance profonde et des indicibles variations qualitatives, pulsationnelles et acousmatiques d'un élément instable, au cœur d'un investissement d'objet où la pulsion fraie entre éros et thanatos : « Séquence de l'eau qui te presse, te divise, — te divinise. Qui m'enserme dans l'étreinte de son épissure liquide. Et noie le souffle, la voix. Sous son scintillement, sa divination. Sa course... » (*As.* 403). Le sens de la divination qui consiste traditionnellement à interpréter les mouvements d'un être naturel est ici donné dans la coïncidence d'un miroitement de la matière du verbe et de celle de l'eau, à la faveur de la sortie d'un sujet cédant son unité à une motilité pulsionnelle épousant la « course » de l'élément. Ainsi, le poème, « le souffle, la voix » et la pulsion sont investis par une

⁸¹¹ Michel Collet, *La matière-émotion*, op. cit., p. 244.

⁸¹² « Lieu d'engendrement du sujet, la *chora* sémiotique est pour lui le lieu de sa négation, où son unité cède devant le procès de charges et de stases le produisant. » Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 27.

⁸¹³ Michel Collot, *Le corps cosmos*, op. cit., p. 83.

pulsation aqueuse qui les submerge, les « noie » et prend en charge l'énonciation charnelle, comme l'indique d'entrée de jeu la « [s]équence de l'eau », puis l'amphibolie de « sa divination ». « Divis[é] », le sujet désigné à la deuxième personne se présente au cœur de cette dépossession comme l'autre du poète. Mais le pronom réfléchi à la première personne indique que son être est soumis à l'oscillation de l'eau « scintill[ante] », car il surgit et se perd dans le « matériau » du monde et de la langue où s'éclaircit le devenir d'une existence transpersonnelle par le biais de l'impersonnalité d'un souffle sauvage. Le sujet est donc voué à une rythmicité pulsationnelle, « divinisé » par une identification mythique avec la *phusis*, à la faveur d'une plongée acroamatique dans l'« épissure » de la langue, où se modulent les jeux signifiants, le « scintillement » et le flux d'une « course » verbale acousmatique et indicible (les trois points le signifient) où puise la forme symbolique. L'écoute du chaos de la langue recoupe ainsi celle du chaos élémentaire, justifiant un retour à l'interprétation platonicienne de la *chora*. C'est ce que diverses identifications dupiniennes⁸¹⁴ laissaient présager sans que nous ayons, avec la paronomase, pu cerner le ressort formel fondamental, le plus sensible, de cette parole naturelle où s'opère le décloisonnement de la subjectivité par l'écoute des résonances acousmatiques de la *phusis*. Nous serons maintenant d'autant poussés à apprécier cette figure comme telle qu'elle a son pendant au sein d'une toute autre sensibilité, le bégaiement allitératif et assonancé créant, dans un rapport analogue du sujet au dehors, des échos de signifiants qui modélisent la motilité pulsationnelle.

Le babil accentué entendu dans « Le puits rêve » (« The Well Dreams ») peut être rapporté au jeu paronymique qui, même réduit à un concentré d'échos phonétiques, suggère la fascination transie de l'ipséité, sa transe dans le transport ek-statique d'une sortie transformatrice, où le sujet est sérié par les modulations sémiotiques du « rire caché de la terre » (*DK*. 40) ébranlant le bouillonnement syllabique :

transir, transiter — revenir à soi, en recueillant le fragile butin de la fraîcheur des choses, en suscitant le frémissement de la terre sous la peau comme une mémoire diffuse, un imaginaire sans figures, et l'insensibilité de l'éveil parmi l'ondoiement désuni de l'évaporation du sommeil... (*Ech*. 212).

Par ce transit et ce « transir » impliqués par le travail de la paronomase, qui conjugue identité et différence, stase et ek-stase, la subjectivité poétique « rev[ient] à soi » dans le procès d'une transformation é-motive. Car elle renoue avec l'altérité et le devenir qui constituent son être au monde et au langage, par le biais des affects et des impressions les plus insaisissables qui sont au cœur de leurs

⁸¹⁴ « Notre bouche s'emplit de boue. » (*As*. 393) ; « le pneuma secoue le magma / et tisonne // [...] // [...] / [...] // [...] //// beaucoup d'ombre / quelques pierres // écrites dans le soleil » (*Gré*. 268).

transferts expressifs et charnels⁸¹⁵. C'est ainsi que la physique de la parole poétique réfère à la rythmicité de trois *choras* indissociables : du langage, de la nature et de l'intériorité affective, dont est évoquée la plasticité onirique et charnelle. Le « frémissement de la terre sous la peau » recoupe « l'ondoiement [...] du sommeil » et d'« un imaginaire sans figures », à travers l'expressivité de la modulation paronymique qui fait retentir la malléabilité du matériau linguistique. Dans cette alchimie des matières poétiques, le monde révèle son sens et le verbe et l'esprit, leur consistance : la coupure entre la densité tacite des choses et la subtilité signifiante de la parole et de la conscience se résorbe et elles s'éprouvent comme les pôles d'un spectre ondulatoire. En mobilisant son intuition émotive et charnelle, le poète rejoint ainsi les avancées scientifiques et poétiques qui ont bouleversé la compréhension des rapports de la pensée, du langage et de la nature en illustrant leur continuité :

l'esprit se trouve [...] matérialisé, n'étant que la forme supérieure d'une énergie qui anime toute la matière [...] [tandis que] celle-ci, de son côté, est devenue presque abstraite, réduite à des flux dont les multiples parcours et combinaisons ne sont plus accessibles à l'expérience concrète mais à la seule inspection de l'esprit.⁸¹⁶

Mais ces flux de la matière ne s'offrent pas chez Dupin et chez Montague à l'abstraction de l'examen scientifique ou de la pure intellection. Ils circulent dans la houle des sensations ténues et fébriles du corps, comme la nature de la « chair » onirique de la dernière citation et l'étude de l'écoute acousmatique l'ont démontré. Incorporés et intériorisés, ces flux ébranlent par interactions le corps vocal et le corps tonal du poème dans un procès de transmutation réciproque des rythmes naturels et des rythmicités inhérentes à la fonctionnalité autogénérative du corps affectif et du matériau linguistique⁸¹⁷. Cette écologie de la *chora*, autonome vis-à-vis de l'intentionnalité, qui recoupe la

⁸¹⁵ Il convient d'insister sur le fait que ces transferts ont cours, non seulement entre le sujet et le monde ou le langage, mais aussi entre la « chair » des mots et celle de l'extériorité. Comme le dit Collot à propos de Ponge, dont on connaît [*l*]e *parti pris* pour la matière, les poètes de l'incarnation n'ont de cesse de nous « convaincre de la prééminence du matériau signifiant comme mode d'expression d'une sensibilité à la matière du monde ». *La matière-émotion, op. cit.*, p. 83.

⁸¹⁶ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 55. Chez les poètes, Loránd Gáspár est l'un des contemporains qui a exprimé avec insistance, et une connaissance approfondie par sa qualité de médecin, l'unité de l'esprit et du monde en affirmant une parenté de structure entre les mises en forme organique et symbolique de la matière : « L'émergence du langage parlé (ou écrit) semble être un bond non moins prodigieux que celui accompli par la cellule vivante, mais son organisation arborescente, son développement à ramures, les relations dynamiques de ses éléments, sa manière germinative, sa stratégie s'inspirent de l'ordre du vivant. » Loránd Gáspár, *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, p. 79 ; cité dans *ibid.*, p. 90.

⁸¹⁷ Principe de la motilité de la « *chora* sémiotique », la fonctionnalité se rapporte, chez Kristeva, à une sorte de vecteur articulatoire neutre et insaisissable : « On entend par « fonction » une variable dépendante déterminée chaque fois que les variables indépendantes qu'elle lie sont déterminées. En transposant, on dira qu'une fonction est ce qui lie les stases dans le procès des frayages sémiotiques. » *La révolution du langage poétique, op.*

nature, le rythme verbal et les mouvements affectifs, rend compte d'une pulsation poétique qui se manifeste aussi chez Dupin par une scansion des assonances, caractéristique de la poésie de Montague : « Frappant la pierre, le basalte de ma naissance, — l'orgue réfractaire. Frappant ingénument. Absurdement. Lapidant la lumière... Je n'ai de force que pour dormir. Dormir entre les coups de la masse et mes tempes de pierre. » (*As.* 394). À travers les répercussions des deux séries d'assonances en [er] et [ã], la pulsation acoustique de la pierre frappée par « la masse » autonome recoupe le martèlement des résonances acousmatiques du corps (le battement des « tempes » minérales) au sein de la scansion catacoustique du corps tonal. Lui-même s'élabore donc dans une défection de soi, signifiée par le sommeil de l'écrivain régressant au seuil de sa « naissance » — et de sa disparition comme unité —, dont la « *chora* sémiotique », en tant qu'agencement des stases et des charges pulsationnelles qui le produisent est le lieu. La physique du poème repose ainsi sur la « synthèse disjonctive » de trois rythmicités « réfractaires » à l'emprise de l'*ipse*, et réfractées l'une par l'autre, composées en un contrepoint de tensions, comme les deux séries d'assonances sur le plan phonétique, pour la triple création d'un monde, d'un langage et d'un sujet tonal.

Maintenant, si l'enchevêtrement complexe des matériaux rythmiques du corps tonal se donne à éprouver nettement à travers les formes expressives de la paronomase, de l'allitération et des d'assonances, il n'est pas insensible à l'intérieur d'un tissu plus distendu de résonances phonétiques apaisées. Alors que le titre de la section « Lises lisières liseron » annonce une scansion accentuée de la pulsation tonale dans *Rien encore, tout déjà*, le premier poème traduit une ondulation estompée de la « lumière », étendue comme « un dénouement de forces immatérielles » dans la douce « perturbation des lignes » du vers et la linéarité régulière d'une suite de treize treizains « étirant ses stances » :

la lumière, la perturbation des lignes
 un dénouement de forces immatérielles
 et le heurt de la terre filante en dessous
 elle encore ni perverse ni maillée
 une provocation étirant ses stances
 aiguisant ses reflets pour s'anéantir
 j'ai marché jusqu'au soir couleur sang
 j'ai retrouvé sous le pied dans la garrigue
 la terre magnifiée par le retour la terre
 exigüe la terre odorante et déchirée
 dont la nasse était avide

cit., p. 26. Éclairant une autogénération du matériau linguistique, la fonction du rythme poétique est, par analogie, de lier les syllabes et les phonèmes.

de saisir une palpitation animale
et de précipiter ma disparition (*Retd.* 89)

La récurrence des [l] et des [r] répétés de loin en loin représente la trame non « maillée » d'une « terre filante » et lumineuse. De manière analogue au travail paronomastique, cette dernière se construit en « aiguisant ses reflets » ; elle se transforme en s'altérant et en éclairant la plasticité chaotique de son matériau, sa *chora*, où simultanément elle peut surgir « magnifiée par le retour » et « s'anéantir » : (se) filer. Ce tissage inachevé et (dés)œuvrant met l'enjambement au service d'une expression de la pulsation. Par sa rupture et son travail de liaison, à la fois soutenu et menacé par l'absence de ponctuation qui immerge la strophe dans la fluidité d'un chaos syntaxique, il manifeste « le heurt de la terre filante », soit le martèlement du pas qui modifie le paysage, et le rythme pulsationnel inhérent au devenir du matériau (la moire de la lumière par exemple). Cette « synthèse disjonctive » de l'être et du néant accomplit au sein de la *chora* par-delà *phusis* et *poiesis* intègre à son dynamisme un sujet résumé à sa « palpitation animale ». Par une sorte de court-circuit de l'intériorité réflexive, opéré par la coïncidence des pulsations naturelles et verbales, le sujet de l'énonciation voit « précipiter [s]a disparition », au sens chimique, entre surgissement et annihilation. Il en va ainsi d'une autogénération simultanée du monde, de la forme et du sujet qui procède d'une plongée acousmatique dans le matériau pulsationnel de la *chora*. Aussi est-ce cohérent de retrouver le motif du filage que Collot associe à l'autogénération du verbe poétique par le rythme, soit son matériau chaotique. Par ailleurs, en inaugurant, dans *Rien encore, tout déjà*, trois suites à formes fixes exploitant le « heurt » de l'impair et sa détonation dissonante⁸¹⁸, dont l'étude acroamatique a cerné la logique créatrice et altérante, ce poème participe d'une « écriture qui se désécrit, [...] manifeste le refus de s'enfermer dans une forme satisfaite d'elle-même, qui oublierait le chaos dont elle est issue et où elle doit constamment se ressourcer.⁸¹⁹ » Cette désécriture est le principe d'un art encore éclairé par *L'écriture seconde* qui révèle une poésie « en quête d'elle-même » et qui « poursuit l'œuvre de son dépassement.⁸²⁰ » Significativement, Viart fournit pour l'illustrer un exemple qui rend compte de l'avancée constructive par rupture et ressourcement dans le chaos pulsationnel manifestée par l'enjambement :

C'est sur le trait que s'ouvre et se clôt *Trait pour trait*, texte qui multiplie les traits d'écriture se complétant et se détruisant selon un phénomène que Jacques Dupin décrit très bien dans son ouvrage sur Giacometti : « Multiplier les lignes, qu'est-ce autre que refuser la signification et la

⁸¹⁸ « Lises lisières liseron » est constitué de treize treizains, « L'esclandre » de treize septains, « Les enfants rouges » de dix-neuf neuvains.

⁸¹⁹ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 256-257.

⁸²⁰ *L'écriture seconde*, op. cit., p. 65.

certitude à une seule ? Nous retrouvons ici la contestation comme principe de création. Tracer une seconde ligne, c'est mettre en question la première sans l'effacer, c'est formuler un repentir et apporter un correctif [...]. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif.

Comme on s'y attend maintenant, la plongée transformatrice dans le chaos de la langue impliquée par le « repentir » du vers contestateur est intrinsèquement liée à l'accès à la « chair du monde ». Éclairant une *phusis* du poème et une dimension poétique de la nature, tout deux désignent une même épreuve brisante et transformatrice qui révèle leur connivence :

la contestation successive, trait selon trait [...] serait la seule manière de s'insérer dans le monde sans trahir la vérité du retranchement et de la solitude que sa lucidité lui désigne. La solitude et l'élan pour la rompre, la blessure et la prostration suivies du nouveau bond contre les murs, c'est également ainsi que nous-mêmes entrons et n'entrons pas dans l'espace.⁸²¹

La notion de *chora* s'avère donc féconde pour rendre compte de l'intrication de la matérialité naturelle et du corps tonal. Elle permet d'approcher la physique expressive des formes de l'incarnation comme une germination dont l'essor puise son mouvement et sa singularité à l'ordre du vivant. Or, de même que les études phénoménologiques de la « chair », et acroamatiques des poèmes ont permis de reconnaître le corps propre comme le médian d'une consubstantialité du poème et du monde, la *chora* intègre le corps vocal et gestuel au cœur de l'écologie physique de l'expression poétique. On sait qu'au-delà des images platoniciennes reliant les substrats de la parole à ceux des éléments, « le prototype de la « *chora* sémiotique » » est pour Kristeva « cet espace où le sujet s'engendre en échangeant avec l'objet des communications pré-verbales fondées sur la mobilisation du corps et de la voix.⁸²² » C'est dans cette mesure que l'enjambement, la paronomase, l'allitération et l'assonance sont à rapprocher d'un babil étayé sur l'affectivité sensorimotrice du corps. Mais ces ressources sémiotiques revalorisées dans le régime symbolique ne relèvent pas d'un domaine exclusivement humain. Le « sens élargi, sensuellement étoffé⁸²³ » aux dépens de la signification conceptuelle par l'exploration du signifiant s'accompagne d'une sensibilité accrue au langage présymbolique des animaux et des existants naturels. Encore là, tout est comme si la prospection du commerce charnel, prélinguistique et signifiant avec le monde allait de pair avec une réactivation de la dimension sémiotique de la signifiante ; ou comme si celle-ci prédisposait les poètes à témoigner d'un tel échange.

⁸²¹ Alberto Giacometti. *Textes pour une approche*, Paris, Maeght, 1962, p. 32-33 ; cité dans *L'écriture seconde*, op. cit., p. 117-118.

⁸²² Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 23.

⁸²³ Loránd Gáspár, *Apprentissage*, Paris, Deyrolle, 1994, p. 111 ; cité dans *La matière-émotion*, op. cit., p. 91.

4.2.5 Les langages sémiotiques sauvages

Dans son dernier recueil, Montague constate que « La chèvre sauvage d'Irlande » (« The Wild Irish Goat ») fuit en bondissant et en « renâclant. Pour prévenir son troupeau de partir : / elle avait vu et senti un humain.⁸²⁴» (SL. 20). Comme l'indiquent les enjambements et la raucité exprimant le bond et les bruits de la bête, le parti pris pour la physique de la parole est l'occasion d'explorer une intercorporéité et une interintentionnalité avec le non-humain. Au-delà du simple rapport à l'animal décrit, la *chora* linguistique capte une sémiotique du cosmos à travers laquelle les êtres naturels révèlent un pouvoir infini de se signifier. Dans « Lament » (« Complainte », GC. 39), le rythme d'un vers hachuré et modelé selon la sensibilité de Montague au débit oral instaure par ses « hoquets » une « communication » sémiotique fondée sur l'analogie entre l'expression poétique et les pleurs d'un chien dont le poète affirme la sensibilité. La forme apparaît dès lors comme l'expression d'un monde intercorporel où retentit et résonne entre les êtres une riche tessiture de tonalités expressives.

Dans ces poèmes, la nature physique de l'intersubjectivité éclaire une dimension sémiotique de la structure d'horizon qui voile et dévoile l'intériorité de l'autre à travers son corps. Cette ambivalence peut se manifester avec un maximum de tension à l'approche d'un être inorganique. Par exemple, le murmure d'une mer familière accueilli dans la houle verbale de « Berceuse » (« Lullaby ») peut référer à l'intériorité d'un Tout Autre lié à l'inconnu de la mort et à l'étrangeté d'une nature élémentaire : « Grande mère océane, ta voix / est monotone ! Je m'assis à côté / de toi toute une journée, essayant / de parler de la mort d'un ami, / mais tout ce que tu répondis / fut un simple mot, / avec ses multiples variations... *C-h-u-c-h.*⁸²⁵ » (SP. 69). La riche irisation sémiotique du son des vagues qui contient toutes harmoniques est ici traduite, en deçà et au-delà du sens, par celle d'une consonne fricative communiquant la polysémie acousmatique de la mer et de son intériorité liée à l'au-delà non symbolisable du monde. Mais comment le corps de la lettre parvient-il à exprimer une telle « intériorité » diffuse, sauvage, sémiotique, qu'elle soit animale, végétale ou inorganique ?

⁸²⁴ « snorting. To warn her flock to move on : / she had seen and smelt a human. »

⁸²⁵ « Great sea-mother, your voice / is monotonous ! I sat beside / you for a whole day, trying / to speak of a friend's death, / but all that you answered / was one single word, / with its many variations... *S-h-u-s-h.* »

Rappelons qu'avant d'être tempérée par l'opacification expressive d'un langage exploitant ses ressources sémiotiques, l'étrangeté d'un être inorganique comme la mer est adoucie par la réflexivité de la « chair ». Parce que la main gauche touchée par la droite se retourne en touchant pour percevoir celle qui l'étreint, le sujet de la perception est prédisposé à ce que des moindres corps jaillisse une intentionnalité charnelle présymbolique. Cet horizon d'attente prédispose à son tour la « chair » du poème à « apprivoiser » l'étrangeté des étants, dans le prolongement de la désobjectivation étayée sur le *cogito* charnel. « Le copiste dans les bois » (« Scribe in the woods »), adapté d'un poème irlandais du IXe siècle, dépasse ainsi l'écueil entre son langage et celui des oiseaux, par la mise en parallèle de leurs séries sémiotiques unies par le partage d'une musicalité expressive. Les pépiements rythmés décrits comme de vives « alarmes gazouillées », sont analogues à la « course » pulsationnelle des ondes « téléphoniques » à l'intérieur d'une prosodie accentuée qui s'apparente à un code morse. L'étirement du mètre figure par ailleurs la « monotonie mélodieuse » et les « longues conférences » des oiseaux et des hommes, disposées le long de la « portée » polyphonique du fil de téléphone :

After so many years, I cannot translate
 a word they are saying, signals they are exchanging.
 Long conferences on telephone wires :
 twittered alarms, melodious monotony,
 notes arrayed along a staff,
 while human messages course ceaselessly
 beneath their taut claws.⁸²⁶ (DS. 29)

C'est de manière similaire que Dupin, dans une attention à ces objets familiers et traditionnels qui parsèment la poésie de Montague, exprime leur signification sémiotique et mythique en prêtant l'oreille aux signaux oraculaires d'un autre fil vibrant et résonnant dans un tissu de choses tendues « entre l'écriture et la vie » : « une roue de charrette, là, bleue, / contre la porte, / plus bleue d'être / décolorée, perdue // entre l'écriture et la vie... // une corde à linge se tend sibylline, / et résonne » (D.275). Comme l'oracle obscur était chez les Anciens, tiré de l'interprétation des signes d'une nature chiffrée, il en va chez Montague d'un « langage » mystérieux de la terre et des êtres qui l'habitent dans une harmonie naturelle. C'est lui que le poète prend en charge, notamment, à travers les noms de pays dont les sonorités, la signifiante, délivrent la tonalité bien avant l'étymologie. C'est ainsi qu'ils se sont révélés avoir, comme dit Valéry à propos de « l'éclat musical » du vers mallarméen, ce « pouvoir de

⁸²⁶ « Après tant d'années, je ne peux traduire / un mot de ce qu'ils disent, les signaux qu'ils s'échangent. / Longue conférence sur les fils téléphoniques : / alarmes gazouillées, monotonie mélodieuse, / notes étalées le long d'une portée, / pendant que les messages humains courent incessamment / sous leurs serres tendues. »

suggestion presque physique, analogue à celui de la « formule magique », « chargée de plus de force que de sens apparent ⁸²⁷ ». Les significations affectives et polysémiques d'un monde sémiotique, délivrées par un commerce charnel traditionnel précarisé par la modernisation des mœurs et des territoires, furent de la sorte éveillées et véhiculées par le corps tonal de l'expression verbale. Mais le territoire peut aussi, à travers le toponyme, recevoir un sens mythologique référant au langage sauvage d'un contour géologique ou d'un comportement animal.

C'est le cas dans « The Black Pig » (« Le porc noir ») où la dorsale courant le long de l'ancienne frontière d'Ulster apparaît comme le fait de « quelque mythique bête hérissée / narines dilatées, rouge de colère, / qui la première érigea, là où le nord / croise le sud, notre frontière sanglante. ⁸²⁸ » (DK. 43). Cette interprétation symboliques des violences immémoriales s'appuie certes sur le nom de la démarcation naturelle : « Black Pig's Dyke » ou « Fossé du porc noir », mais également sur l'observation d'un sanglier retournant la terre avec ses défenses dans une forêt de France. C'est cette lecture *in situ* du langage corporel de l'animal qui ravive et recharge le sens du toponyme et du territoire. Mais leur signification mythologique s'inscrit parmi les puissances magiques généralement attribuées aux langages sémiotiques de ce dernier. Nous avons vu, dans « The Answer » (« La réponse »), que le gaélique mystérieux de la *Cailleach* faisait pour ainsi dire corps avec l'oratoire sacré de Gallarus. Ses *formules* d'hospitalité invoquant les divinités chrétiennes et qualifiées d'« invocation de puissances / pour purifier l'esprit » suffisaient en effet au voyageur égaré pour retrouver sa route, par l'inoculation d'une sorte d'intuition ou d'instinct inné, activé dans le corps du descendant de la « matrice » : « « Qu'a-t-elle dit ? », me demanda-t-on quand je revins à la voiture / mais je pouvais seulement désigner le chemin / par-delà les collines où / obscurcies dans le brouillard / de la mer, les petites pierres grises de l'oratoire / tenaient dans l'Atlantique depuis mille ans. ⁸²⁹ » (CL. 37).

De même, le patois cru et musiqué du paysan que Montague désigne comme son premier maître de langue est intimement lié à la terre, à l'instar du poème acroamatique qui en est à l'écoute et s'en fait l'écho : « *Ganch, gulderer, gulpin*, it rang, / a langage hard, Northern, profane, / but with its own

⁸²⁷ Paul Valéry, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé... » dans *Œuvres complètes*, t. 1, *op. cit.*, p. 649 ; cité dans Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 62.

⁸²⁸ « some mythic bristled beast / flared nostril, red in anger, / who first threw up, where North / crosses South, our bloody border. »

⁸²⁹ « invocation of powers / to cleanse the mind. » ; « 'What did she say ?' / I was asked when I came back to the car / but could only point the way / over the hill to where / obscured in sea / mist, the small, grey stones of the oratory / held into the Atlantic for a thousand years. »

driving rhythm. / I wondered from what source it sprang, / and was my orphaned lot the same ?⁸³⁰» (DS. 37). L'apparente simplicité de cette parole sémiotique, dont la nature et l'émetteur correspondent à la « récitation de pierres » de « Chapurlat », un des premiers modèles linguistiques de Dupin, coule de source depuis le sol natif, comme l'autre fait résonner « des souterrains / étayés depuis des millénaires / par un tel récit, son battement » (D. 261-262). L'autogénération de la *chora* verbale que manifeste l'allitération paronymique, expressément rattachée à un « rythme » inhérent à la parole, est liée à la prolifération de la vie naturelle. L'engendrement d'une telle parole naturelle, révèle en retour une nature sémiotique. C'est ce que confirme la troisième section du poème, où une chanson gaélique du paysan est désignée comme un poème de vision fantastique et patriotique, un *aisling* où l'Irlande est personnifiée, qui circule comme une émanation du territoire : « Des années plus tard j'appris que c'était une rune, un *aisling*. Un vieux chant Jacobite, / *An Droimeann Dubh*, « La vache / noire », errant oublié à travers / les champs d'Irlande trempés par la rosée.⁸³¹ » (DS. 38). Runique, ce chant, sorte de quintessence du patois naturel et « profane » du paysan, recèle une vertu magique qui est le produit de la terre mythique. À l'instar de la musique traditionnelle, il apparaît comme le mode d'expression, de communion et, plus encore, l'instrument de reviviscence d'un clan mythique identifié à son habitat ancestral. C'est une interprétation que soutient la personnification de l'Irlande gaélique, convertie au christianisme, représentée par le chanteur. Ce catholique sans famille, plus proche de la terre que de l'église (il jure menant le bétail) et recueilli dès l'enfance par des protestants obéissant à une « coutume tacite » et révolue est, au déclin de sa vie, contraint au confessionnal par la communauté : « Alors que le vieil âge le brisait lentement / mes tantes l'appâtèrent et l'achetèrent / avec un chapelet de corne, de cette main d'enfant, / pour attacher son âme à son foyer papal. » Il apparaît ainsi comme l'incarnation de l'Irlande christianisée. Éveillant un regret historique tempéré dans l'œuvre par l'ancrage de la foi et de ses pratiques au sein du clan⁸³², il se voit « serré[e] comme un

⁸³⁰ « *darder, dinde, idiot*, elle résonnait / une langue dure, nordique, profane, / mais avec son propre rythme moteur. / Je me demandais de quelle source elle jaillissait, / et mon lot d'orphelin était-il le même ? »

⁸³¹ « Years later I learnt it was a rine, an *aisling*. An old jacobite song, / *An Droimeann Dubh*, The Black / Cow, wandering forlorn through / the dew-wet fields or Ireland. »

⁸³² N'oublions pas qu'il y a un héritage celtico-chrétien en Irlande dont le *Livre de Kells* est l'une des brillantes expressions. Ceci explique possiblement l'ambiguïté du poète face à la culture chrétienne. Bien que son austérité soit dénoncée dans *Time in Armagh (Temps à Armagh)*, qui évoque la peine pénale, l'éducation chrétienne est valorisée à travers le rituel qui réaffirme l'existence et renforce les liens du clan. Ainsi la confession (« Scraping the pot » (« Raclant le pot », DS. 52)), l'heure de la prière (« Family Rosary » (« Le rosaire familial », DS. 53)) et le regroupement pour la messe (« Dévotions (« Devotions », SL. 63)) sont-ils des coutumes célébrées et le cadre d'une expérience sacrée à la jonction du mythique et du liturgique. Si un attachement pour la culture chrétienne est encore sensible à travers la figure païenne de la *Cailleach*, qui emprunte au symbolisme virginal dans « L'égline sauvage » (« The Wild Dog Rose »), Montague en souligne les méfaits en témoignant de la fonction de sa poésie amoureuse : « Quant à ma transgression des inhibitions irlandaises au sujet du sexe, celles-ci furent implantées en nous par les Victoriens. C'est durant le règne de cette reine non regrettée que nous apprîmes à parler anglais, alors [...] nous apprîmes à être plus polis qu'eux-mêmes.

cheval de trait / dans le froid box confessionnel ; fils prodigue châtié.⁸³³ » (DS. 39). Or, dans la mesure où le paysan symbolise lui-même la nation, son *aisling* est la mise en abyme intradiégétique de celle dont Montague, alter ego de cet orphelin catholique, offre une réminiscence ; mais une réminiscence seulement. Car, conformément à la « synthèse disjonctive » de la *mourance* et de la *revenance* qui structure sa poésie, la sur-vie spectrale de l'Irlande mythique personnifiée ne prophétise pas ici le retour des Stuart comme dans le poème de vision traditionnel. Entre deuil et renaissance, humanité et inhumanité, elle renvoie à une pérennité plus souterraine, liée à la concrétude de la terre, de la *matière* mythique ravivée à travers la perception, l'écoute ou l'énonciation de la parole naturelle. Si, de nouveau, ainsi qu'un autre poème intitulé « Fils prodigue » (« Prodigal Son ») l'annonçait dès le premier recueil, « [c]e paysage prend la couleur de son peuple⁸³⁴ » (FE. 5), il en va ici précisément d'un langage tellurique à demi sacré (entre le patois profane et la « rune »), manifestant l'enracinement ontologique des natifs issus des filiations immémoriales des clans dans le territoire.

C'est dans le sillage de cette sémiotique magique de la parole naturelle incarnée dans la « chair » du monde et des mots que le poème de Montague s'inscrit dès l'aube de l'œuvre. On se rappelle qu'en le guidant, par ses récits légendaires, au-dehors, vers « les lettres oghams de la pierre tombale »⁸³⁵, « La vieille femme pauvre » (« The Sean Bean Bhocht », FE. 7) inculque au poète une fascination pour la poésie des lieux. Or celle-ci s'appuiera sur la culture d'une matière prosodique pour extraire et exprimer par la *virtus* du corps tonal (soit, de manière affective et sémiotique, comme ces formules magiques dont l'efficace repose sur la musicalité des mots prononcés) les significations mythiques du monde à partir de l'épreuve de ses signes mystérieux. Dans cette perspective, l'écriture oghamique se présente donc, par son opacité et sa transitivité (elle renvoie au langage musiqué de la *Cailleach* ainsi qu'à une naturalisation de ses récits et ses lettres correspondent généralement à des arbres), comme le

Tandis que si on se tourne vers la littérature irlandaise, ce n'est pas si net ; elle trouve un plaisir énorme dans les choses du sexe. Il y a beaucoup d'amour en elle et ainsi en va-t-il dans la plupart des grandes littératures. Aussi ne ramenais-je qu'inconsciemment au-devant ce qui était déjà présent chez les Irlandais » (« As for my transgressing the Irish inhibitions on the matter of sex, these were implanted in us by the Victorians. It was during the reign of that unlamented Queen that we learned to speak English, so [...] we learned to be more polite than themselves. Whereas, if you turn to Irish literature, it's not explicit ; it just takes an enormous pleasure in the fact of sex. It has a great deal of love in it and so do most great literatures. So I was just unconsciously bringing back what was already there in the Irish »). Dennis O'Driscoll, « An interview with John Montague », *loc. cit.*, p. 58.

⁸³³ « a tacit custom » ; « As old age broke him slowly down / my aunts bribed and baited him / with a horn rosary, from this child's hand, / to rope his soul to its Papish home. » ; « cramped as a draught horse, / in the chill Confession Box ; / a chastened Prodigal Son. »

⁸³⁴ « This landscape takes the colour of its people ».

⁸³⁵ « to the ogham script of the burial stone ». Elles sont remplacées par une « spirale secrète » (« secret spiral », PL. 13) dans la version de *Poisoned Lands (Terres empoisonnées)*.

prototype du verbe montagusien. Par son mode de signification, ce dernier est ainsi lié à la plus ancienne forme d'écriture celte tout en explorant de manière inventive et avant-gardiste diverses *Formes d'exil (Forms of Exile)* esthétiques. Par son pouvoir de conjurer le déracinement, les douleurs et la division et en raison de l'influence déterminante qu'exerce la muse cosmique sur son élaboration, le poème de Montague tend à prendre en charge les fonctions divinatoires ou magiques⁸³⁶ qui furent celles des langages druidiques. Son intérêt pour l'histoire et la cause autochtone d'Irlande en fait également, nous l'avons souligné, un poète de la tribu. Cette affiliation se laisse encore apprécier dans la manière avec laquelle l'exploration conjuguée de la « chair » du verbe et du territoire menée dans *Le royaume mort (The Dead Kingdom)* est reliée d'entrée de jeu à une sémiotique du corps clanique. Rappelons que la catharsis collective catalysée par la musique du crincrin, qui panse la blessure du corps territorial dans *Le champ rude (The Rough Field, 38-39)*, mettait déjà en relief une articulation des significations inhérentes aux matériaux linguistique et esthétique, à la matière paysagère et aux corps affectifs de l'artiste et de la tribu. Or, dans le poème liminaire du *Royaume mort*, un signal physique instinctif intériorisé permet de dégager, au-delà de l'affect, un langage sémiotique des corps, associé de près à la sémiotique magique du territoire dont s'inspire et à laquelle puise l'expressivité poétique. Ayant tout juste appris la mort de sa mère et s'appêtant pour sa remontée « [à] contre courant » (« Upstream ») vers le nord originaire qui fera revivre la terre mythique qu'elle symbolise, le poète voit son cousin surgir à la maison, prévenu par un instinct identique à celui reliant les deux artistes lyriques inspirés par la culture gaélique que sont Montague et le musicien Seán Ó Riada.

Secrets messages solitaires
 au fond de l'air, plus vieux que
 les fils téléphoniques fredonnant,
 une conversation de sang, les affinités
 négligées de la famille,
 antennes de l'instinct
 s'étirant dans l'espace,
 première intelligence.

(La nuit où Ó Riada meurt
 un ami s'éveille dans
 le sud de la France,

⁸³⁶ On se reportera pour s'en convaincre plus avant à « Une prophétie d'Ulster » (« An Ulster Prophecy », *RF*. 29), à la description du devin dans « La pierre suspendue et la crose » (« The Hinge Stone and the Crozier », *SD*. 13) ou au réveil des géants dans « La butte aux fées » (« Fairy Fort », *SP*. 15). Aussi, dès le premier recueil, le « Discours pour une élection irlandaise idéale » (« Speech for an Ideal Irish Election ») révélait Montague comme un poète de la tribu en s'ouvrant sur l'avancée d'une politicienne visionnaire, avant d'évoquer le territoire fantastique où « [l]'invisible habite » et où les foyers brillent d'une « lumière magique » (« The unseen inhabited » ; « magic light », *FE*. 11).

*éprouvant une grande légèreté,
un oiseau s'envole.*⁸³⁷ (DK. 12)

À travers la pulsation rythmique (qu'accentue l'anglais) de la *chora* linguistique, la « communication » charnelle, subliminale et *surnaturelle* entre les membres de la communauté est donc liée au milieu dont ils sont issus ; ce que condensent les vers en italique où le message instinctif est exprimé par un oiseau symbolique du paysage et un verbe intensifié par la typographie. L'art lyrique apparaît conséquemment à même de cultiver les significations les plus assourdies, disséminées dans le corps proliférant de l'étendue naturelle, en exhumant les racines enfouies d'une culture charnelle partagée, menacée ou mourante, pour la raviver. Mais cette épreuve typiquement irlandaise de la parole naturelle et de la sémiotique charnelle du monde ne s'accomplit pas aux dépens de l'ouverture à l'autre. Elle représente plutôt l'expérience personnelle et vivante d'un autre rapport possible entre la *phusis* et la *poiesis*. À ce titre, elle fournit un modèle universel de résistance face à l'appauvrissement contemporain des cultures, dont le déracinement et la dénaturation atteignent un seuil critique, à l'heure où la mondialisation économique engendre une désaffiliation des peuples et une défiguration des paysages. Montague partage ainsi une manière d'habiter le cosmos et de s'inscrire dans une histoire collective qui est liée à un réenchantement poétique du territoire, par la prise en compte de sa dimension imaginaire et l'écoute des petites perceptions et sensations mystérieuses d'où émanent les significations vives, inouïes et diffuses qui traversent l'être au monde d'une communauté charnelle. C'est d'ailleurs en vertu d'une sensibilité cosmopolite contemporaine que l'expression d'une courtoisie transculturelle peut s'étayer sur l'épreuve d'une sémiotique universelle des corps, incarnant l'espace sacré, mobile et transitionnel du halo amoureux. Dans la chambre d'hôtel impersonnelle d'une capitale, à l'aube, au cœur de l'espace circonscrit par le corps des amants, le poète parvient à affirmer, en rapprochant leur commerce d'une « moisson » et d'« une source [...] de douceur » offerte au « coudrier » de la chair, « une grâce au-delà du sens, l'intelligence du corps.⁸³⁸ » (ME. 37). Même reliée de loin au territoire, cette sémiotique charnelle magique s'actualise dans l'exil d'un gratte-ciel donnant sur l'horizon ; et par une langue animée d'une sorte d'exubérance pulsationnelle qui fait de la « matière-émotion » du poème d'amour une « chair » participant d'une osmose avec le monde, comme les amants soudains aptes à l'habiter.

⁸³⁷ « Secret, lonely messages / along the air, older than / humming telephone wires, / blood talk, neglected / affinities of family, / antennae of instinct / reaching through space, / first intelligence. // (The night O Riada dies / a friend wakes up in / the South of France, / *feeling a great lightness, / a bird talking off.*) »

⁸³⁸ « harvest » ; « a source [...] of sweetness » ; « divining rod » ; « Grace beyond sense, body's intelligence. »

Chez Dupin, la matière verbale se voit aussi dotée d'un pouvoir par son assimilation au corps d'une nature signifiante et dotée d'une intériorité sémiotique, telle qu'en décrivent les cosmogonies anciennes et les grands systèmes de croyances. À son identification aux forces élémentaires s'ajoute la captation des puissances magiques que leur confère une extériorité mythique, bien que l'univers et le verbe éclatés de sa poésie la rendent réfractaire à l'expression d'un cosmos unifié, lui substituant plutôt l'exaltation d'un chaos sous-jacent à nombre de cosmogonies traditionnelles, à travers la *chora* d'une parole dont le dynamisme brisant est l'aspect prévalent. De manière générale, on peut dire que Dupin plonge aux sources chaotiques du cosmos et qu'à cette plongée dans le magma élémentaire correspond le statut présymbolique des signes sauvages recueillis. À l'encontre de l'intégrité discursive des récits mythiques qui jaillissent de la matière du monde et que supporte l'exploration du matériau verbal dans la poésie narrative de Montague, il en fait une épreuve parcellaire et mutable, à laquelle répond une réactivation plus périlleuse de la dimension sémiotique du verbe en regard de l'unicité du sens. Aussi est-ce sans souscrire à une tradition exclusive parmi celles qui remontent en amont du partage moderne de la *phusis* et de la *poiesis* qu'il compare, par exemple sa poésie, à l'écriture runique dans *Contumace*. En dépit de ces distinctions, une parenté s'y laisse toutefois apprécier entre les propriétés et les enjeux de sa parole naturelle et celle de Montague. Une opacification du sens annoncée par l'identification aux « rune[s] » y est fonction d'un accroissement de la consistance charnelle du verbe, dont la matérialité — des « image[s] » figuratives et de la prosodie (la texture des [s] est ici lisse et glaciale) — coïncide avec celle d'un monde sémiotique : « Écrivant rune / comme précipice // écriture / de l'absence / de gouffre // où glisse la loutre empanachée //// [...] / [...] / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] /// [...] / [...] // rien qu'une image // qui s'enfonce /// dans le glacier » (*Con.* 52-53). Le sens dénotatif y cède aux significations émanant de la physique du corps tonal, dont « l'absence / de gouffre » conceptuel renvoie aux corps figuraux de la « loutre » et du « glacier » qu'elle recoupe et où elle « glisse » et « s'enfonce ». Cette ultime forme massive et mobile, dans l'horizon duquel le « précipice » de l'écriture « glisse » peut référer indistinctement au corps de la forme ou du monde, dont les mouvements, les transformations, les irisations ineffables sont identifiés par la sémiotique runique du poème. De la même manière, le chant runique du « Fils prodigue » (« Prodigal Son », *DS.* 37-39) se révélait une expression dynamique, é-mouvante et pulsationnelle du territoire.

Nous savons maintenant grâce à la phénoménologie ce que le matérialisme spirituel des croyances primitives et antiques qui refait surface dans la poésie de l'incarnation, doit à une épreuve charnelle du monde, qui spatialise, mondifie, ensauvage le corps et la conscience intime, et corporalise, spiritualise les paysages dans le déploiement d'un véritable corps cosmos. De même est-ce au plus près de cette

épreuve, en évoquant, « un pied dehors // un pied dedans », l'entrelacs du chiasme par un enjambement, que Dupin rapporte au principe vital du « pneuma » les significations sauvages d'une extériorité océane et animale, qui « répon[d] », sur un mode disruptif, à l'esprit incarné et au sens gestuel d'une écriture soutenue, notamment, par la consistance du souffle et de la voix :

Écrire à peine, avoir lu
ne rien lire, un pied dehors

un pied dedans sans dormir

pour que l'esprit de violence
le pneuma des stoïciens

aille à la mer et réponde

[...]

[...]

aux hurlements
du gardeur de troupeaux

devenu la cible

quand les chèvres passent merveilleuses
équivoques

la vérité de l'âme dans le sabot (*Gré.* 281)

L'état d'« âme » inhérent à la « matière-émotion » du monde résonne par sa « violence » avec celui que qualifie la « matière-émotion » du cri. Et de cet écho retentit la tonalité affective du corps tonal, ire dont le poète est la « cible », voué à l'altérité sémiotique d'un lyrisme rauque, sauvage et « merveilleu[x] », au même titre que le berger, menacé et altéré par celle des êtres naturels. Il est par ailleurs représentatif des enjeux de la sortie du sujet lyrique contemporain que, dans une relecture similaire de la poésie pastorale, Montague identifie à son tour une entité préchrétienne, la « Gruagach », une fée de la tradition gaélique, aux contours d'un paysage où se projette la conscience de bergers. L'« intériorité » mythique du monde y renvoie de nouveau à celle du sujet par l'intermédiaire d'un transfert charnel dont la forme « incarne » l'économie et les transactions :

Simple herdmen, lost in the valley,
 Saw the brute-thighed giantess ;
 A sleight of shadow to dominate
 Their minds. 'A gleam of sun
 Across the mist threw monstrous images
 Of our dirty and misshapen selves
 Against the sky.'

Thus the guide :
 But some may still submit to giant
 Lacerations of light, the mind
 Scrabbling for hold, and wait
 Until the mist slides to expose
 A motionless curve of mountain,
 Pale ribs of rock.⁸³⁹ (CL. 23)

Une violence analogue à celle du poème de Dupin marque ici, sous le signe du déchirement et de la monstruosité, les matières du monde, de la divinité cosmique, du corps, de la conscience perceptive et onirique et des mots. Toutes convergent dans cette « lacération de lumière » du « brouillard », dont se trame, tel un voile sonore ineffablement diffus par la dense expansion des résonances prosodiques transpercée par les dentales ([t]), l'opaque miroitement de la signifiante en prolongeant celui de l'atmosphère. L'exploitation des ressources sémiotiques et de leurs tonalités affectives révèle l'aptitude des mots à exprimer les significations et les impressions mouvantes et fugitives que le corps capte et dissémine dans la « chair » de l'extériorité. Si cette résonance tonale à travers le corps vibrant de la parole poétique est possible, c'est qu'il est un langage de la terre, par-delà les références mythologiques des derniers poèmes qui en sont des expressions culturelles. Les deux septains du dernier poème suggèrent à cet égard une distinction entre deux expériences, traditionnelle et contemporaine, de l'intériorité et du corps cosmique. L'adverbe temporel du neuvième vers (« encore ») indique en effet une rémanence de l'expérience mythique bien qu'elle ne soit plus expliquée par l'existence de la *Cailleach* des récits gaéliques, rapportée à l'imaginaire du « guide ». Sans elle, la désobjectivation d'un monde corporalisé et spiritualisé invite le critique à évoquer un nouveau réalisme « magique », soutenu par les significations charnelles sémiotiques et symboliques.

⁸³⁹ « De simples gardiens de troupeaux, perdus dans la vallée, / Virent la géante aux cuisses bestiales / Un tour d'ombre pour dominer / Leurs consciences. « Une lueur de soleil / À travers le brouillard projeta des images monstrueuses / De nos moi grossiers et difformes / Contre le ciel. » / Ainsi dit le guide : / Mais certains peuvent encore soumettre à la géante / Lacération de lumière, l'esprit / Cherchant une prise, et attendre / Jusqu'à ce que le brouillard glisse pour dévoiler / Une courbe immobile de montagne, / Côtes pâles des rochers. »

Par sa propension à signifier et à se signifier à travers l'expérience charnelle et le corps de la parole poétique, à parler au poète et à le faire parler et déparler, à croître et à se renouveler à travers ses perceptions et la germination des formes esthétiques actualisant sa nature poétique, c'est au-delà des cosmogonies et des systèmes traditionnels de croyance que la nature s'avère fabuleuse. Dire cela ne revient pas à leur dénier un accès à l'être qui se dévoile par la réinterprétation de leurs entités cosmiques en termes d'écologie charnelle et acroamatique. Dire cela, c'est les rassembler au sein d'une pluralité de sensibilités que les poètes d'aujourd'hui permettent de regrouper sous la bannière d'une nouvelle ontologie expressive. Tout au long de l'examen de la forme de l'expression, la parole de l'incarnation a surgi dans le sillage d'une nature toujours en quelque sorte *sur*naturelle, car elle est apparue receler les prémisses des significations et du mode de signification poétiques dont elle fournit le modèle sauvage et physiologique. Du fait de sa dimension sémiotique, la « chair du monde » naturel s'est maintes fois révélée être, plus qu'une somme d'objets, dotée d'une intériorité étrangère. En cela, il est une forme d'animisme charnel corrélatif de la structure de l'être au monde, et dont les divers principes cosmiques, du type de la divinité matricielle ou des variantes de l'Âme du monde et du Pneuma sont autant de formes culturalisées. De son côté, la forme de l'incarnation s'est révélée dotée de la densité des choses et de la richesse d'un sens foisonnant, fluctuant et émotif analogue à celui de la *phusis*. Elle s'est aussi avérée traversée par un flux vital. Elle a été analysée comme une parole naturelle conférant un nouveau statut au discours poétique par son pouvoir de modifier, en exploitant un sens gestuel faisant résonner le corps é-mu du paysage et ses pulsations. C'est à la faveur d'une sensibilité commune à cette « nouvelle » nature du verbe que Dupin et Montague ont pu puiser aux formes traditionnelles de la sacralité qui évoquent un *logos* sauvage, sans qu'en souffre la modernité de leur démarche. C'est elle qui a permis de concilier divers mythes et croyances à travers la célébration de la muse cosmique universelle, ou diverses entités dépositaires du sens sémiotique du « chaosmos ». Elle qui, avant tout, témoigne d'un réenchantement de l'univers en rendant compte, pour notre époque, d'une expérience réaliste, sauvage et désinstitutionnalisée du sacré, à travers l'épreuve de l'initiative poétique du monde naturel. À cet égard, soulignons que l'attention portée à celle-ci repose sur une éthique qui peut revêtir un aspect cultuel, mais sans s'y réduire, et qui cherche, après les désastres causés par la croyance en la souveraineté de l'homme, à le réinsérer, lui et ses « activités », dans la communauté du vivant par la reconnaissance de son écologie. À travers l'approfondissement de ses ressorts et de ses enjeux poétiques mystérieux, l'homme se confronte de nouveau avec ce qui le dépasse et lui échappe, dont il fait l'expérience, mais qui demeure « séparé » de son élucidation consciente puisqu'il est le fait d'un monde qui l'englobe. L'assomption poétique de l'écologie du vivant entraîne aussi une forme de sacrifice plus ou moins éprouvé comme tel. Certes, il implique chez

Dupin une inoculation de puissances et recouvre chez Montague une expérience « positive » d'affiliation à la communauté mythique naturalisée par l'ouverture du sujet à sa transpersonnalité lyrique. Mais il se concrétise par l'ébrèchement de l'*ipse*, de son humanité, de sa discursivité et de ses formes, altérés par la physique d'une parole qui voue l'esprit, les mots et le sens au lointain et à une étrangeté sauvage. La parole de l'incarnation affronte inévitablement l'inconnu et sa propre énigme en se confrontant au monde. Ce sont ces divers aspects de la sacralité contemporaine que conjugue le prochain poème. Des matières sémiotiques y dévoilent leur virtualité discursive par une modulation acroamatique du sens de leur présence. Mobilisant l'écriture du dehors, comme les fumerolles ébranlaient la parole oraculaire, leur « prolixité » donne à penser la forme poétique comme une expression naturelle et le produit d'un assujettissement de la conscience au monde. Son langage musiqué et énigmatique fait la belle part à la signifiante ; il partage les modalités sémiotiques de l'oracle, dont l'opacité sémantique nécessite que l'interprétant s'attarde sur la dimension signifiante de la prophétie. Aussi, la parole poétique est indissociable du monde, comme l'oracle l'est de la manifestation de la *phusis*. Le sens des choses y est en retour délivré par le poème qui va au cœur de l'être. Il y a bel et bien une poésie sauvage exhumant une forme d'expression naturelle par sa phénoménalité. Cette extériorité du poème permet de décrire les formes de la parole au monde grâce au concept de « milieu » (*Umwelt*) que Jakob von Uexküll compare à une mélodie. Dans son étude sur l'essor de la vie animale et naturelle, ce biologiste et philosophe invite par ce concept à repenser notre rapport au temps pour la raison que le déploiement de la vie n'est pas « unidirectionnel », mais implique l'émergence d'un champ défini par des réverbérations déterminantes. Reliant la vie organique à la vie comportementale, le « milieu » désigne ainsi un environnement où s'atteste une interaction décisive pour le déploiement du vivant. Merleau-Ponty la commente en ces termes :

Il faut comprendre la vie comme l'ouverture d'un champ d'actions. L'animal est produit par la production d'un milieu, c'est-à-dire par l'apparition, dans le monde physique, d'un champ radicalement autre que le monde physique avec sa temporalité et sa spatialité spécifique.⁸⁴⁰

Cette intégration du champ d'actions à la définition des formes de vie se comprend à partir de la mélodie. Dans une mélodie, la première et la dernière note se contiennent en effet virtuellement, elles ne peuvent être pensées l'une sans l'autre, car c'est la phrase où elles s'inscrivent qui leur confère un sens. Sans qu'on puisse dégager entre elles de primauté ou de hiérarchie, leurs existences se déterminent l'une par l'autre. Ainsi, dans l'élaboration d'une forme vitale, il n'y a pas priorité du

⁸⁴⁰ *La nature : notes, cours du Collège de France, op. cit.*, p. 227.

dedans sur le dehors ou des effets sur la cause, mais une influence mutuelle, une participation mélodique à un environnement à partir de laquelle peut se comprendre le rapport du sens poétique au sensible : « D'un centre de matière physique surgit à un moment donné un ensemble de principes de discernement qui fait que dans cette région du monde il va y avoir un événement vital ⁸⁴¹ ». Cette dimension mélodique de la vie naturelle éclaire le lien unissant les formes de l'extériorité à la parole « oraculaire » de l'incarnation. Aussi, en faisant résonner les choses dont elle révèle la nature acousmatique et linguistique, celle-ci dépasse le clivage de la *phusis* et de la *poiesis*. On comprend par suite que la physique du verbe manifeste une forme d'« animisme » impliquée par la structure de l'être et de la parole au monde. De fait, en éprouvant la matière des « signes » sur la « prolixité de surface » du poème, le poète se révèle voué à la sauvagerie pulsationnelle d'une parole externe et in-finie, générée dans une relation brisante et immaîtrisable avec les horizons concrets et les plus indéterminés :

L'orage suspendu les envoûte,
ils casseront cette fine faïence,
trop de signes sont disséminés au bord de la coupe —
leur minceur enjouée, leur liquide
étalement, leur prolixité de surface

pour dissiper, trop étincelant, ton nom
accidentel, taillé dans un torrent,
mis en poudre dans les cartouches...

des signes de l'oppression la chaîne se distend
et se couche, à l'orée qui n'existe pas —

innommée, tu es
venue
faire corps avec la pente
avec l'ombre
et veiller sur les affûts (*D.* 246)

Exprimant l'in-finitude et les renvois révélés par l'écriture du poème au monde, la connotation, qui éclaire la structure d'horizon des mots, a ici pris le dessus sur la dénotation à la faveur d'une réification du langage. Cette dernière réfère à deux aspects complémentaires. D'une part, à la primauté de la signifiante sur la conversion conceptuelle du signe. À l'opacification d'une « matière-émotion »

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 228.

résonante et polysémique, qui « dissémin[e] » les « nom[s] » en « trop de signes », faisant du corps tonal le lieu d'un foisonnement sémiotique analogue au monde, comme les figures de l'« étalement » « liquide », de la « dissip[ation] » du « nom » pulvérisé et projeté par les « cartouches », ou l'écho faisant résonner « voûte » et « coupe » l'expriment. D'autre part, la réification du verbe désigne sa solidarité ontologique avec les choses, dont la « significabilité » dans l'espace et leurs qualités sémiotiques menace non moins l'unicité du sens. Par la réification du langage qui joue sur la forme du contenu et de l'expression, le poète est donc confronté à une germination de sens sériés dont « la chaîne se distend » indissociablement dans l'espace de la *phusis* et de la *poiesis*. Cette « nature » connotative, relative à un glissement sur la « pente » de vocables et de phonèmes dont le sens est mobile, emporte le sujet. Elle est reliée à l'inconnu de son « nom » désignant la sortie de l'*ipse* affrontant une altérité mouvante qui le transforme. Elle implique aussi l'impossibilité de fixer le Sens d'une sacralité charnelle qui se ressource et se renouvelle sans cesse dans l'épreuve du non-sens — du trop de sens — à laquelle voue l'expérience sensible et poétique du monde. S'il le désigne comme une trace du divin, c'est à la rencontre d'un « nom » dont les lettres tout à la fois se forment et se dilapident que va le poète. Même chez Montague, où poignent et s'articulent les éléments de systèmes de croyances historiquement définis, la sacralité est sans cesse réinterrogée, remise en cause dans la prospection d'un territoire désenchanté, voire dénaturé, où ils se délitent et rejaillissent en s'incarnant dans une matérialité sémiotique et polysémique qui remet en jeu le Sens au cœur de l'insensé. L'identité du sujet est, de même, mise en jeu dans ce « déplacement » de la tradition re-trouvée dans la contiguïté des paysages et exprimée par une discoursivité narrative paradoxale, car elle est celle des sagas en prose qui relatent les légendes, mais s'en écarte par ses innovations formelles et l'inégalité des structures versifiées dont le clinamen métrique exprime l'actualité du moment cosmogonique. Or cette tradition opacifiée et métamorphosée dans la matière vive d'un verbe et d'un territoire transformés, c'est le rôle du poète, ce barde de l'actuel et passeur du monde ancien, d'en attiser les braises et les cendres, en ravivant la « mélodie » magique des mots et de la contrée.

Mais cette ouverture enthousiasmante et dysphorique à la sémiotique mystérieuse du dehors n'a pas pour simple effet d'attiser la fureur poétique et les émois du poète. La sortie é-motive du sujet « exprimé » dans une matière verbale qui fait résonner le langage du monde a fait assister à de véritables métamorphoses de la forme d'expression. Le « geste d'encre ⁸⁴² » des formes charnelles de l'incarnation a tour à tour été identifié au corps expressif, aux « pensées-paysages », aux pulsations d'une nature tellurique ou mythique et à d'autres langages sauvages du cosmos, dont les significations

⁸⁴² Jacques Dupin, *Matières du souffle*, op. cit., p. 14.

partagent un aspect matériel. Cette hybridité de l'expression est expressément évoquée dans le cadre d'une sortie et de l'énonciation d'une parole opérante, par Dupin, à la fin de *De singes et de mouches* : « de là je dicte aux étoiles / avec la flexibilité d'un idiome /// transposé du monstrueux... » (*Sm.* 82). Ce n'est pas un hasard puisqu'il s'agit d'un recueil qui explore avec audace le jeu ludique et tragique sur la matérialité d'une lettre soumise à toutes les mutations, comme l'illustre la mutabilité d'un signe poétique devenu le « théâtre » de l'infini miroitement d'« une nuagerie de singes » (*Sm.* 55), travestissement, transformation soulignant l'appartenance de la matérialité verbale à l'univers sémiotique sauvage. De même, chez Montague, la scansion physique du verbe « *forger* » (*CL.* 38) intensifiée par l'italique s'est identifiée aux coups de marteau dans l'atelier du forgeron, en retentissant au même rythme, sur les murs qui en faisaient résonner l'« accent⁸⁴³ ». Or, dans la mesure où le signifié poétique est solidaire de l'expression, on est en droit de s'attendre à ce que la métamorphose de celle-ci entraîne des transformations ontologiques observables sur le plan de la forme du contenu. D'ailleurs, l'hybridité de la forme de l'expression n'éclaire-t-elle pas la médianité d'un corps charnel au cœur d'un entrelacs la reliant au plan du contenu ? Afin de le confirmer et d'explicitier la « chair » du langage, il devrait inversement être possible de traduire et de comprendre les transformations ontologiques marquant la forme du contenu sur le plan de la forme de l'expression. Pour ainsi faire valoir la résonance constitutive du signe, ce sont ces dernières, et spécifiquement celles qui touchent la figure du poète que nous proposons d'étudier. Ce faisant, nous éclairerons plus avant les enjeux bouleversants, généraux et particuliers, qu'implique la prise en charge de la parole naturelle de l'incarnation.

4.3 La forme expressive du contenu

À bien considérer le trajet parcouru par l'examen de la forme de l'expression, force est de constater que la métamorphose du sujet poétique a déjà été envisagée. L'analyse du balbutiement paronomastique et du bégaiement allitératif représentatifs de la parole naturelle a permis de penser une triple transformation du monde, du verbe et de la subjectivité, indissociable de leurs pulsations expressives et sémiotiques. À travers l'énonciation prosodique, « [l]e sujet lyrique [s']est [révélé] un sujet variable et variant, en constante mutation⁸⁴⁴ », un être musiqué au cœur d'une modulation de mots

⁸⁴³ « *to forge* » ; « the stress ».

⁸⁴⁴ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 109. En associant ce devenir à la genèse poétique (« Chaque nouvelle genèse le replace *in statu nascendi* ; à chaque poème il renaît semblable à lui-même et pourtant différent comme son univers et son langage »), Collot désigne un parallèle que nous avons dégagé en prêtant l'oreille aux échos paronomastiques, allitératifs et assonancés. C'est à travers eux qu'est le plus sensible la rythmique

et de phonèmes actualisant la mouvance mélodique des formes de vie naturelles. Par cette correspondance, c'est plus qu'un isomorphisme entre l'émotivité sémiotique et la pulsation verbale, le devenir naturel du sujet et la création poétique, la forme de contenu et la forme d'expression qui a été impliqué. Pour l'illustrer, la conception hjelmslevienne de la matière ou de la substance peut être rapprochée des descriptions platoniciennes et kristéviennes de la *chora*. La *chora* présente en effet une parenté avec la matière linguistique ou naturelle « ininterrompue⁸⁴⁵ » que les formes d'expression ou de contenu prennent à leur « filet », découpent et prélevent de la *hylè* chaotique et surdéterminée en les exprimant dans le régime symbolique du langage. Comme elle, elle est insaisissable en raison de sa surdétermination, mais elle est le principe dynamique des formes iconiques dont elle représente la potentialité et le sens infinis et mouvants par son indicible miroitement. Énigmatique et fuyante du fait de cette plasticité chatoyante, la *chora* est pour ainsi dire jalonnée par le découpage des formes, qui se présentent, sous des modalités différentes chez Kristeva ou chez Platon, comme l'articulation de stases transitoires et discriminées du « matériau », ainsi que Hjelmslev permet dans son champ propre de les comprendre. « [I]ninterrompue », la matière prise au filet des formes se présente en effet nécessairement chez lui comme une mouvance indifférenciée, surdéterminée par une panoplie de rapports et, donc, en transformation perpétuelle : c'est une plasticité présymbolique ayant la complexité de la « forêt » ou de la *hylè* sous-jacente et à la catégorisation, pour parler en termes aristotéliens.

Forts de ce rapprochement théorique, nous pouvons concevoir les pulsations phonétiques de la forme de l'expression comme le modèle effectif d'une modulation métamorphique de l'être prélevée

autogénérative de cette double avancée. Ses scansions et ses stases sont, à une autre échelle, plus espacées, elliptiques. Elles suivent un cours souterrain qui rend insensible la « motilité » du matériau verbal, dont le lien à la « *chora* sémiotique » du corps naturel a été éclairé par la découverte d'un constant travail acousmatique de connexions phonétiques endophasiques essentiel à l'émission et au décryptage des messages : « Écouter les autres n'exige qu'une infime partie de la production auditive [...] en regard du constant déroulement de la parole intérieure qui accompagne l'activité diurne et nocturne, redoublant de ses analogies, de son commentaire, de ses inventions la pratique sociale et l'occupation d'un auditeur livré au fonctionnement en lui de sa langue. [...] La parole intérieure n'échappe pas seulement aux autres, elle se continue en dehors de l'auditeur, de ce qu'il croit de son fait ; elle se divise pour émerger, impromptue, dans un souvenir, une phrase obsédante ou un enchaînement d'idées dont le principe de consécution, pour resurgir au terme d'un parcours souterrain, demeure mystérieux. [...] une journée correspond à seize heures et plus d'activité mentale, donc de parole [...]. Que pèse le reste de l'activité psychique comparé à cette musique verbale qui s'obstine et persévère dans le ressassement ? Seize heures de fonctionnement endophasique [...], à raison de dix phonèmes par seconde, c'est plus d'un demi-million de phonème chaque jour. Encore, la parole intérieure, plus vive, plus syncopée, plus elliptique, doit-elle atteindre des valeurs [...] plus élevées. Jamais le postulat d'une *production* auditive ne semble mieux justifié puisque l'essentiel sourd d'une activité mentale engendrée en circuit fermé et auto-alimentée qui ne procède directement ni des sens, ni de l'environnement. » Voir Gabriel Bergounioux, *Le moyen de parler*, Paris, Verdier, 2004, p. 100-102. Bien sûr, grâce à l'analyse acroamatique des poèmes, nous savons que si la « *production* auditive » du discours endophasique ne « procède » pas « directement » « des sens » et de « l'environnement », elle n'en est pas moins liée intrinsèquement à l'extériorité naturelle dont elle manifeste les sourdes résonances.

⁸⁴⁵ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, op. cit., p. 75.

sur un continuum ontologique. En raison de l'adéquation des formes de l'expression et du contenu, illustrée par la signifiante, ce qui se donne dans la poésie de l'incarnation avec la mise en forme du matériau verbal, c'est, et plus manifestement dans le cas des formes typiques de la parole naturelle (le balbutiement paronomastique, l'enjambement et le bégaiement allitératif ou assonancé), une série pulsationnelle de l'être lui-même. C'est ce dont témoigne la résonance tonale du « battement de signes » et du battement transformateur de la figure du sujet à la fin de *De singes et de mouches* : « *battement de signes / et de bouche / volet de la nuit vacante / que j'appelle / mon amour // si tu reviens — singe ou mouche / si tu reviens le rat / louche le rat glisse // le rat prend le cœur / au fagot* » (*Sm.* 83). Comme le suggère l'image du « volet » ouvert et battant de la chaîne phonicosémique, le flux rythmique du poème induit la modulation protéique d'un sujet ouvert à l'extériorité « vacante » de son devenir-monde. C'est ce que laissait présager l'épigraphe de Georges Oppen, stipulant qu'« [u]n poème n'est pas fait de mots⁸⁴⁶ », et une dédicace consacrée à un « genou » « gauche » et « illettré ». Dans cet esprit, le premier poème, qui fait écho au dernier par l'emploi de l'italique, s'ouvrait sur l'évocation d'un « borborygme » décrit comme « l'onomatopée / des singes », rendant on ne peut plus manifeste l'incarnation du sujet poétique. On ne s'étonnera donc pas que ce qui sorte « par la bouche outrepassée », ce soit un jeu de signes représentant une « monnaie de singes » valide pour tous les changes, d'un verbe sémiotique aux mutations simiesques et physiques les plus radicales, quand « le cœur singe la mouche / et les singes // mouchent le cœur trépassé » (*Sm.* 47). Aussi la pulsation paronymique et homonymique recouvre-t-elle ici les stases d'une rythmicité ontologique indicible qui relève du champ sémiotique et qui recoupe celle du langage comme le concept de *chora* a permis de l'explicitier. Elle opère la scansion d'un continuum ontologique au même titre que du matériau linguistique. La fluctuation de l'être qu'elle jalonne peut être associée au frayage d'une pulsion assimilée à celle des pulsations naturelles. « La danse » (*SD.* 9) maintes fois examinée reliait par exemple la métamorphose rythmée de l'organisme en arbre à l'écoute d'un silence où s'accordaient soudain les pulsations du cœur aux influx vitaux et érotiques du sous-sol. Le rythme prosodique d'une langue accentuée et sensible identifiée au langage de la terre balisait ainsi une fluidité à la fois phonétique, subjective et ontologique mise en relief à l'intérieur du régime symbolique de l'écriture.

La fluctuation de l'être peut également référer comme telle aux horizons de devenirs infinis, plus ou moins bien perçus, qui s'offrent à chaque instant dans l'épreuve des transferts ontologiques de la « chair du monde ». Dans son adaptation du « Carnac » de Guillevic, Montague y va d'une longue énumération des éléments du paysage. Dans le contexte du commerce charnel actualisé par

⁸⁴⁶ « A poem is not made of words ».

l'immersion et souligné par le titre : « L'odeur de la terre » (« The smell of the earth »), cet inventaire est beaucoup plus qu'une juxtaposition arbitraire. Il apparaît comme la discrimination rythmique de phases ou de degrés fondus dans la configuration mouvante d'un monde de vie qui se rapporte à l'unité du corps, et où s'accomplit une circulation ontologique fluide et ininterrompue⁸⁴⁷. Preuve en est que deux vers rapportent significativement la somme du paysage à une ère préhistorique dont l'apprésentation suppose une projection imaginaire globale du sujet dans l'extériorité :

Where the wind, the sun, the salt,
 the iodine, the bones, the sweet water of streams,
 the dead seashells, the grasses, the slurry,
 the saxifrage, the warmed stone, the bilge,
 the still-wet linen, the tar of boats,
 the byres, the whitewashed walls, the fig trees,
 the old clothes of the people, their speech,
 and always the wind, the sun, the salt,
 the slightly disgusting loam, the dried seaweed,

all together and separately struggle
 with the epoch of the menhirs

to measure up.⁸⁴⁸ (*SP.* 66)

Ainsi, le rythme pulsationnel de la parole ponctue la mouvance sémiotique d'un devenir esthétique, qu'elle soit désignée par la nature atmosphérique, affective et indicible de la sensation, ou la netteté perceptive qui n'annihile pas la béance du sens des choses, relative à leur structure d'horizon et ce qui, en elles, résiste à toute nomination. Dans la mesure où l'immersion paysagère est une condition de l'écriture, l'analyse poétique réclame que l'on tienne compte de ces réalités fuyantes soustraites au symbolique. Ceci avec pour résultat de relever que le continuum de la matière sensible, linguistiquement formée par la forme du contenu, recoupe la matière verbale ordonnancée par celle de l'expression. Les poèmes incarnés révèlent que la matière du monde se forme linguistiquement en même temps que celle du langage. Dire cela, c'est affirmer la cohésion charnelle du signe en récusant tout binarisme et c'est corroborer ce que l'étude acroamatique a permis d'appréhender : une résonance

⁸⁴⁷ Dupin affirme cette fluidité charnelle : « il n'y a pas de lieu propre à sauvegarder, à exclure, nous sommes tous les lieux, et aucuns, nous sommes le passage d'un lieu à un autre lieu, le passage et le franchissement qui dévore et qui fait justice, dès que nous marchons, que nous écrivons dehors, en avant de nous... » (*Éch.* 188).

⁸⁴⁸ « Où le vent, le sel, le soleil, / l'iode, les os, les douces eaux des ruisseaux, / les coquillages morts, les herbes, la bouillie, / la saxifrage, la pierre chaude, l'eau de cale, / l'immobile lin mouillé, le goudron des bateaux, / les étables, les murs lavés à la chaux, les figuiers, / les vieux vêtements des gens, leurs paroles, / et toujours le vent, le sel, le soleil, / le limon légèrement dégoûtant, les algues sèches, // Tous ensemble et séparément luttent / avec l'époque des menhirs / pour être à la hauteur. »

entre la matière de l'univers et la matière verbale au sein d'un seul monde. Car pour pouvoir se « modeler » ensemble au creuset de l'œuvre avec l'élaboration d'une forme expressive, il faut que l'une et l'autre participent d'une même matérialité vive les rendant susceptibles de retentir l'une par l'autre. Et, de fait, nous avons montré que c'est en se donnant du corps, du rythme, des figures, une scansion pneumatique, que le verbe poétique met en forme le monde de vie et amplifie ses plus indicibles mouvements. « La parole fait [ainsi] partie des « gestes du corps », et comme telle, elle « participe de la geste de la matière et de la vie »⁸⁴⁹. Elle s'insère dans la mouvance de la nature sensible en estompant les « significations conceptuelles, au profit d'un sens », la signifiante, « qui ren[d] compte [...] de la vie du corps et de celle de l'esprit⁸⁵⁰ », ainsi que des êtres noués à la texture de notre vie. Or, en mettant de l'avant cette résonance des matières du poème de l'incarnation, nous affirmons à la fois plus et autre chose que l'isomorphisme entre les formes d'expression du monde naturel et les formes de contenu des langues naturelles dont a parlé Greimas⁸⁵¹. Au-delà des figures d'un monde linguistiquement et sémiotiquement formé par le poème et la sensibilité au monde, nous envisageons une consubstantialité des substances verbale et naturelle, que manifeste la dynamique de leur corps à corps acoustique dans les poèmes. En plus de la physique catacoustique qui préside à leur expression, leur cohésion est révélée par leur propriété autogénérative. Elles s'informent, prolifèrent en vertu de leurs fonctionnalités (rythmicités) particulières et articulées, au-devant d'un sujet qu'elles construisent et transforment de concert en l'expropriant de son être intime. Tout est comme si leur création relevait d'une même « nature naturante » qui implique une forme d'intériorité naturelle. On retrouve donc au cœur de l'interaction du matériau verbal et de la matière vivante une désobjectivation de la parole et de la conscience poétique naturées et une désobjectivation du monde.

Puisque c'est la parole incarnée qui révèle la solidarité de ces matières poétiques, leurs germinaisons doivent être pensées dans l'orbe d'un corps charnel caractérisé par une autonomie relative de ses charges et de son imaginaire pulsionnels. Au cœur d'un spectre d'instances autogénératrices poreuses dont il fait partie et qui illustre la « synthèse disjonctive de résonance » du vivant, l'organisme conscient est à saisir comme corps cosmos et comme corps *logos*, ne cessant, comme les poètes l'ont illustré, de créer et de capter des échos entre ces régimes de son être au monde

⁸⁴⁹ Loránd Gáspár, *Approche de la parole*, *op. cit.*, p. 63 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁵⁰ Michel Collot, *La matière émotion*, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁵¹ « le monde naturel est un langage figuratif, dont les figures — que nous retrouvons dans le plan du contenu des langues naturelles — sont faites des « qualités sensibles » du monde et agissent directement — sans médiation linguistique — sur l'homme. » Joseph Courtés et Algirdas J. Greimas, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, *op. cit.*, p. 234.

qui constituent sa « chair ». C'est donc à lui comme à une caisse où retentissent leurs résonances que se rapporte la motilité autogénérative des matériaux linguistique et naturel. Dire cela, c'est stipuler que les phénomènes décrits dans les poèmes sont captés dans l'horizon de sa « chair » qui participe de leur foisonnement⁸⁵². C'est elle qui permet de comprendre le rabattement de l'hybridité du sujet sur la forme de l'expression (saisie comme langage pulsationnel cosmique, animal, etc.) bien que la possibilité de ce rabat repose sur la continuité physico-linguistique d'une vive matière sémiotique qui le précède, comme l'indique le fait que nous venons au monde et au langage. De même, bien qu'elle ne soit pas seule en cause, qu'il lui faille un substrat sauvage sans lequel elle n'existerait pas comme « chair » et s'annihilerait toute possibilité de sortie altérant, l'appartenance charnelle de la matérialité du monde et du langage est nécessaire pour que les stases du continuum naturel observés sur la forme du contenu s'assimilent à celles de la forme de l'expression dans le corps pulsationnel de l'œuvre.

La nature charnelle du matériau verbal s'atteste exemplairement dans la vie onirique, traversée d'affects et de représentations de choses et, aussi, de représentations de mots à la frontière du sémiotique et du symbolique. Malgré la confusion qui caractérise souvent son contenu manifeste, que le rêveur puisse en faire le récit et dégager ses contenus latents démontre que le langage y creuse ses racines dans le corps. Toutefois, la fluctuation ontologique du sujet y est notoire en ceci qu'il y est indistinct de la plasticité des formes de l'extériorité onirique et que, pour autant qu'il y plonge ses racines, le langage symbolique y touche sa limite dans l'indicibilité de leurs miroitements et des affects des pulsions qui leur sont associées. Or l'indétermination sémiotique irréductible qui fait le chaos de ces paysages marqués par la continuité fusionnelle des figures et de leurs affects est également rythmée par la scansion de l'expression poétique, par-delà toute forme d'articulation syntaxique achevée :

cela — qui sourd du sommeil et des pierres, et gravit les braises froides, les tisons verts de la parole en amont, délacée, défaite... cela qui s'élève encore de la lueur du sommeil de tous, et prend de la hauteur, et affine sa trajectoire aux cassures de l'air...

cela — dont l'allégresse et le bond fusionnent avec le désarroi du rapt, de la prise — le cœur, le caillou, l'irréductible dans un éboulis de pierres et de mots... nos démêlés avec le temps, avec le battement du vide, l'intensité de l'air... (*Éch.* 199)

⁸⁵² Il y a bien un corps pour communiquer ses opérations sémiotiques au langage. Mais cette motilité s'étaye sur une potentialité dynamique que la langue comme matériau signifie. De même, l'autogénération de la nature ne réfère pas au seul frayage de la pulsion, mais est une réalité vitale pulsationnelle à l'horizon du corps conscient.

Les segments discursifs discriminent et juxtaposent ici par des moyens simples (des virgules, des tirets et des points de suspension non suivis de capitale) les stases d'une continuité ontologique complexe propre au rêve et à l'imaginaire fantasmagorique du poème. Le parallélisme des strophes articule le mouvement de la plasticité paysagère onirique et l'état de l'âme du rêveur extasié, hors de soi, entre « allégresse » et « désarroi », qui lui est indissociable, comme en témoigne « l'intensité de l'air ». Le rythme verbal vient donc ordonnancer encore une fois par sa scansion le flux sémiotique d'une mouvance indicible et protéiforme de l'être, dont l'indétermination est accrue par l'aspect universel du rêve. Puisqu'il désigne par sa rythmicité des opérations qui se situent entre l'engendrement et la négation de la subjectivité, on comprendra que ce flux s'appréhende et se perde aux frontières du langage, mais qu'il s'offre d'autant mieux à la parole poétique qu'elle en explore les limites. C'est ce que suggère sa résistance à la nomination et au symbolique, relativisée par le déictique « cela », qui est une forme ouverte, au signifié vacant, qui le désigne comme un horizon associé au lieu d'une « parole en amont, délacée, défaite » dont le poème est la performance. Le rythme flottant liant des syntagmes ne comportant ni point ni majuscule manifeste à cet égard une plongée dans la rythmicité sémiotique, à la fois déformante, puisqu'elle induit la primauté d'une mobilité sur la fixité des structures, et informante, car elle est le principe d'une auto-organisation formelle. Une telle ouverture du langage poétique au flux sémiotique de l'être corrobore l'idée d'une identification charnelle entre les pulsations verbales et ce qu'on est en droit d'appeler maintenant les pulsations métamorphiques de l'être. L'autogénération du verbe par le rythme, tirant parti de la sollicitation du signifiant où retentit la forme mouvante du chaos, est l'expression, un mode d'émergence des stases d'un être fondamentalement anamorphique dont les diverses formes hybrides sont des moments. Au fil de la scansion se profilent ainsi le moment « sommeil », le moment « pierres », dont « cela », annoncé d'emblée comme autant de modalités du sujet, « sourd » en se transformant ; les moments « braises froides » ou « tisons verts », le moment « gravir » d'une intentionnalité charnelle nouée aux matières hallucinées des paysages du rêve. Prélevés de la rythmicité sémiotique, tous sont rehaussés comme les points d'arrêt et de relance d'une composition instable dont la génétique mettrait encore davantage en valeur la mobilité. Ils sont « accentués », tissés dans une parole pulsationnelle qui n'est jamais si « délacée » qu'elle dissout avec ses propres liens, les concrétions, les modulations du sujet dans le flux dont elles émergent.

Référant tour à tour et simultanément à la dynamique psychosomatique de l'imaginaire fantasmagorique et à la porosité de la « chair du monde », le flux de l'être peut aussi être abordé à travers les transformations biologiques et énergétiques qui manifestent l'appartenance du sujet à la communauté organique et à la physique inorganique d'une nature vive. Par ses coupes et sa prosodie

« Northern Lights » (« Aurores boréales ») rythme les sourdes mutations cellulaires, animales et magnétiques, auxquelles le sujet est soumis à travers ses multiples morts et passages. Dans le contexte de la perte de la mère, il s'ouvre sur la métempsychose des défunts, identifiés à des oies migrantes comparées à l'aiguille d'une boussole sensible au magnétisme du pôle :

*Northwards stream the wild
geese, through the long Polar
night (the bewildered cries
of the newly dead, shocked
spirits hurled out of life)
with the flap of wide
thunderous wings lured by
an ultimate coldness, that
magnetic needle wavering
trembling always North. (DK. 86)*

Puis, ayant narré les funérailles de sa mère et ses premières angoisses de la mort, Montague interroge le mystère de celle-ci dans une méditation sur l'incessante transformation organique sous-jacente à la continuité de la vie consciente. Dans la dernière strophe, il rapporte, par analogie, cette mutation infinitésimale à la « tempête magnétique » des « aurores boréales », figurée par le déploiement et le tonnerre des oiseaux en vol. « La conscience », « luciole étincelante », est aussi identifiée par sa luminosité vive à la « pluie / spermatique » de la nuée, et aux « oies » liées à ses flux, par sa faculté de voler. Le poème déploie ainsi cette « équivalence des règnes » (*Gra.* 104) dont Dupin fait l'épreuve :

Consciousness, a firefly,
sparkling with cognition,
living through a thousand
minor deaths, as the atoms
of the body decay, separate,
to be endlessly rewoven,
endlessly reborn, my body
of seven years ago, shed ;
this final death a freedom ;
a light battling through cloud.

*By whistling you could
bring them nearer —
or so I was often told
a magnetic storm of
particles, a sperm
shower of the sun,*

*violent sounds haunting
lost polar expeditions —
our sky virid necklace,
the Northern Lights.*⁸⁵³ (DK. 88)

Les mutations cellulaires du corps opérées par-delà vie et mort sont ici intégrées à une fluctuation cosmique en un rapprochement de l'intériorité organique et de l'extériorité inorganique auquel se soustrait un tant soit peu l'esprit jusqu'à sa mort. Malgré tout, le poème invite à penser qu'il peut percevoir ces ondulations et cette mue infraliminales, ainsi que le continuum vital qui y est exprimé entre les règnes. La métaphore qui le compare à une « luciole [...] / scintillante » l'affecte d'une motilité qui s'accorde à l'effervescence phonétique des mots et des coupes de vers. Toutes manifestent une sorte de sensibilité nerveuse, sismographique et acousmatique de la conscience poétique au flux vital à travers la forme expressive. La fine écoute dont procède cette transivité s'appuie notamment sur une audition de résonances intéroceptives et la captation de sons au cœur d'autres sons, par exemple, ceux de la « tempête magnétique » et du « cri » des « morts » dans les « ailes tonnantes ». À la faveur de cette écoute où retentissent aussi les mots, c'est le poème lui-même qui, par la danse et le scintillement de son jeu de lettres musicales, s'éprouve comme une « aiguille magnétique oscillant, tremblant toujours au nord », « une tempête magnétique de / particules » ou « une pluie / spermatique du soleil ». Aussi, par ce rythme électrique pulsationnel, il jalonne la fluidité des formes de la vie et en scandale les stases. C'est ce que révèle l'amplification des « atomes / du corps [qui] se *décomposent, se séparent, / pour être infiniment retissés, / infiniment régénérés* » ; ou les modulations de la nuée magnétique universelle à travers la semence de l'homme et la polyphonie des oies polarisées, sériées en une conjonction disjonctive par la coupe des vers de la dernière strophe : « *a magnetic storm of / particles, a sperm / shower of the sun, / violent sounds, hunting / lost polar expedition —* ». Dans cette ouverture sur le pôle céleste, c'est l'unité vibrante du cosmos qui retentit, à travers une chaîne verbale qui, à l'image du « collier », exprime la sériation des êtres au cœur d'une circulation ontologique.

⁸⁵³ « *Au nord affluent les oies / sauvages, dans la longue nuit / polaire (les cris égarés / des nouveaux morts, esprits / troublés jetés hors de la vie) / avec le lent battement de larges / ailes tonnantes attirées par / un froid ultime, cette / aiguille magnétique fluctuant / tremblant toujours au nord.* » ; « La conscience, une luciole / scintillante de connaissance, / vivant par-delà mille / petites morts, alors que les atomes / du corps se décomposent, se séparent, / pour être infiniment retissés, / infiniment régénérés, mon corps / d'il y a sept ans, mué ; / cette mort dernière une liberté ; / une lumière se battant dans les nuages. // *En sifflant tu pouvais / les attirer plus près — / enfin m'a-t-on souvent dit / une tempête magnétique de / particules, une pluie / spermatique du soleil, / sons violents hantant / les expéditions polaires perdues — / le collier viride de notre ciel, / les aurores boréales.* »

Avec ces derniers exemples, on constate que la pulsation métamorphique de la forme de contenu n'est pas uniquement rendue par l'altération phonétique minimale de la paronomase, de l'allitération ou de l'assonance, mais qu'elle épouse le rythme plus ample de segments syntagmatiques. Or, de même que les rythmes plus souples et les résonances éloignées tendent à occulter la motilité autogénérative de la *chora* dont des séquences restent souterraines, les poèmes de l'incarnation focalisent aussi l'attention sur des métamorphoses et des hybrides plus stables, dont la mutation semble même parfois achevée. Ils tendent alors à laisser dans l'ombre la fluidité transformatrice de la pulsation ontologique pour n'en montrer que des stases plus ou moins fixes ou des mouvements ponctuels. Ce sont ces métamorphoses et ces hybrides que nous examinerons maintenant en restant sensibles à leur rapport à la forme de l'expression. Pour ce faire, nous ferons appel aux quatre grands types d'ontologies dégagés par l'anthropologie de Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*. Éclairant diverses modalités d'identifications fondées sur la continuité ou la discontinuité de l'intériorité et de la physicalité entre l'homme et les êtres de son environnement, ils permettront de démontrer que la poésie incarnée récuse la dualité « naturaliste » entre un monde naturel, qui est le support d'une unité physique des humains et des non-humains, et une humanité dont la culture serait le trait distinctif. Tout porte à croire, en effet, qu'elle propose d'autres manières de penser les relations aux existants ; ce dont l'expression des métamorphoses du poète, conçues comme les stases d'une circulation ontologique prise en charge par la physique d'une parole pulsationnelle peut être l'indice. Opposés au dualisme particulier de l'« analogisme », que définit une discontinuité des intériorités et des physicalités de l'homme et de la nature, l'« animisme » et le « totémisme » se caractérisent par une continuité intérieure, à laquelle s'ajoute, pour le second, une parenté physique entre les règnes. Ces modes d'identification permettent aux humains de communiquer de diverses manières avec les êtres naturels, et au poète de nouer des liens insolites avec l'extériorité aux moyens de figures suggestives. Bien sûr, il ne saurait être question d'enfermer les œuvres dans l'une ou l'autre de ces quatre grandes visions de l'univers et des rapports entre l'homme et la nature qui leurs sont afférents. Encore moins s'agira-t-il de les associer à telle ou telle des sociétés étudiées par les ethnographes. Quoi qu'on trouve dans le monde des formes individuelles de totémismes ou d'animismes qui suggèrent que des visions cosmogoniques insolites puissent être présentes en Occident, chercher hâtivement à identifier les œuvres à des groupes taxinomiques servant à décrire des formes de sociétés très étrangères aux nôtres serait faire preuve d'un manque de rigueur évident. Aussi les catégories de Descola serviront-elles plutôt de guides pour examiner de plus près quelques-unes des nombreuses expressions de porosités ontologiques qu'on trouve dans les poèmes. Il s'agira tout au plus de dégager des tendances pouvant se concurrencer dans les œuvres sans chercher à cantonner les poètes dans des ontologies figées. Si, pour

peu qu'elles s'étaient sur les structures phénoménologiques de l'être au monde, on peut penser les catégories ontologiques comme la cristallisation de certaines modalités d'une transivité charnelle complexe et dynamique dans l'expérience, on ne sera pas surpris que les poètes empruntent tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces grandes « dispositions de l'être » en témoignant de leur épreuve du dehors. On peut par ailleurs s'attendre à ce que « le naturalisme » constitue un certain un fond d'héritage commun, mettant d'autant plus en valeur d'autres *natures* humaines qui contribueront à approfondir la présentation et la comparaison des poétiques de Dupin et de Montague. Ce faisant, les œuvres de l'incarnation pourront dévoiler l'exception historique et géographique que représente le « grand partage » moderne sur lequel s'est érigée l'ontologie occidentale, en faisant de la parole et de la pensée le lot d'une humanité isolée dans un univers tacite et matériel offert à sa connaissance et à son activité.

À l'heure où les enjeux écologiques prennent de plus en plus d'importance, l'exploitation effrénée et abusive de la nature à laquelle a conduit ce postulat n'est plus un secret. Dans son œuvre, Montague a dénoncé la menace qu'elle constitue envers l'existence de la parole mythique et lyrique et de la communauté. Dans le même esprit, la violence de Dupin peut s'interpréter en partie comme l'expression d'un déchirement contemporain de l'expérience du dehors. Or leurs poésies n'ont également cessé de promouvoir d'autres types de relations au monde qui renouvellent notre conception de la nature, du sujet et de la parole et en rénovent les liens. C'est au cœur des métamorphoses du sujet que seront saisis les modes d'identifications qui sous-tendent leur nouvelle écologie et qui s'opposent avec celui que reconduit l'objectivité scientifique et toute d'activité fondée sur le principe que la nature et le langage sont de simples « ressources » dont l'homme peut tirer profit et se rendre maître.

4.3.1 Montague : l'animisme et le totémisme mythique

À l'occasion du périple dantesque qui conduit Montague à la révélation d'une communauté sensible harmonieuse insoupçonnée sur « La plaine de sang » (« The Plain of Blood »), traditionnellement considérée comme un lieu de culte sacrificiel, le poète est lui-même en proie à une transformation qui marque d'ordinaire les paysages qu'il arpente. Participant positivement à la transfiguration du territoire, il s'identifie à des personnages mythologiques :

Un arôme de fleurs sauvages
et les racines de la conscience bougent,

des portes et des portes s'ouvrant
 dans la tête, jusqu'à ce que nous soyons
 dans un pèlerinage de légende,
 ce petit coin de notre petit
 pays, aussi chaleureux et aimable maintenant
 qu'il peut être mélancolique : une île
 sombre ou ensoleillée. Voyageons-nous
 en voiture, ou dans un char d'airain ?

*

*Ma face soulevée au soleil.
 Je chevauche ma décapotable :
 Les ailes de l'imagination s'ouvrent ;
 Suis-je un guerrier aux commandes,
 Cúchulainn ou le grand Finn ?⁸⁵⁴ (DK. 70)*

Cette identification avec des guerriers légendaires repose sur une double « réécriture » charnelle, déjà observée, inhérente à l'immersion dans le dehors : celle du récit mythique actualisé dans les contours et par les êtres des paysages, et celle de l'extériorité dont la rêverie incarnée est une variation esthétique et interprétative. Ce cadre paysager de la métamorphose est peut-être encore plus sensible dans « The Deer Trap » (« La trappe de la biche », *DS*. 33), où, au fond d'un ancien piège de chasse, le petit Montague s'identifie à la biche capturée par les « *Fianna* » du *Cycle Fenian*, dont Finn est le chef. Ce contexte d'immersion paysagère rattache la transformation du sujet à la poétique de la *revenance* qui se caractérise par l'apprentissage de sèmes et d'éléments de récits mythiques dans un paysage qui est le plus souvent naturel. Or, que le poète évoque le rôle des « ailes de l'imagination » dans le surgissement de la vision précédente dit assez clairement la nature intérieure du transfert charnel qui la cause. En fait foi l'évanescence de la fantasmagorie mise en italique, dissipée comme une nuée dès que se poursuit l'avancée dans l'univers prosaïque. À cela s'ajoute la simultanéité de ce dernier avec celui du rêve, qui laisse le sujet hésiter sur la nature de son véhicule et de son statut, et qui permet, dans les strophes suivantes, de conjuguer les éléments du présent (la croix au bord de la route) et la mémoire historique qu'ils éveillent (les funérailles de Carolan). Ce réalisme imaginaire avec lequel nous a familiarisé l'épreuve charnelle inscrit une forme particulière de continuité intérieure et de discontinuité physique entre le sujet de l'hallucination et le monde. Il peut donc être approché comme une modalité de la

⁸⁵⁴ « An aroma of wildflowers / and the mind's root stirs, / door after door opening / inside the head, till we are / on some pilgrimage of legend, / this small corner of our small / country, as warm and lovely now / as it can be melancholy : a dark / or sunlit island. Do we journey / in a car, or a brazen chariot ? // *My face lifted to the sun. / I ride in my open car : / the wings of imagination open ; / I am a warrior at the helm, / Cuchulainn or great Fionn ?* »

disposition animique de l'être selon la taxinomie de Philippe Descola⁸⁵⁵. Certes, nous ne pourrions évincer ici les processus de corporalisation du monde et de naturalisation du corps dont la poésie de Montague a fourni maints exemples, comme les portraits arcimboldiens de divinités et la contrée anthropomorphe de la déesse mère ou de la « Gruagach » (*CL*. 23). Il n'est pas non plus question de sacrifier à des classifications rigides la continuité physique dont dépend l'écologie acroamatique qui fonde la nature pulsationnelle de la parole montagusienne. Nous voudrions plutôt démontrer comment ces modalités poétique et esthétique de la « chair du monde » s'inscrivent chez Montague à l'intérieur d'un imaginaire animique en retraçant une métamorphose du poète, filée à l'échelle de nombreux recueils, et qui est particulièrement structurante dans *Mount Eagle (Mont Aigle)*.

Ce recueil s'ouvre sur un triptyque traversé par la figure du saumon et dont les deux poèmes-cadres constituent les termes symboliques d'un procès de naturalisation des êtres mythiques et de désenchantement du monde par suite des destructions naturelles. « Légende du Pacifique » (« Pacific Legend ») évoque d'abord une transformation d'hommes-poissons qui abandonnent leur part humaine, sont sacrifiés, mais dont le retour est annoncé sous une forme d'animalité personnifiée :

Dans leurs demeures sous la mer
Les saumons glissent, sous forme humaine.

Ils prennent leur peau d'or rouge
Pour monter le courant gonflé

Fou à la saison du frai ;
un sacrifice brillant pour les hommes !

Alors rejette ces os encore :
Ils ploieront vifs, reprendront chair

Quand le saumon rougeâtre reviendra,
Seigneur, dans son royaume sous-marin.⁸⁵⁶ (*ME*. 11)

⁸⁵⁵ Pour le tableau taxinomique, voir *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 176. Pour la présentation de l'animisme on se reportera à la première section du troisième chapitre, « L'animisme restauré ». *Ibid.*, p. 183-202.

⁸⁵⁶ « In their houses beneath the sea / the salmon glide, in human form. // They assume their redgold skin / to mount the swollen stream, // Wild in the spawning season ; / a shining sacrifice for men ! // So throw back these bones again : / they will flex alive, grow flesh // When the ruddy salmon returns, / a lord to his underwater kingdom. »

Ce retour est cependant compromis par une « rouille brûlante » qui menace l'espèce dans ces « Sources » (« Springs »). À la deuxième personne, Montague y interpelle le poisson « mourant » qui « abdiqu[e] » y allant d'un dernier souffle dans son « royaume souillé⁸⁵⁷ » (ME. 13). On retrouve bien, avec la musique du Nore qui coule en résonnant dans une prosodie fluide⁸⁵⁸, les conditions acroamatiques d'ordinaire propices au surgissement des *revenances*. Mais la foi du premier poème cède devant l'« oubli » d'un lien mythique ontologique qui édulcore la portée de l'« hommage » poétique : « Prince de l'océan, de / quelle source partagée / nous te rendons hommage / nous l'avons oublié depuis longtemps ». Et le poète paraît devoir consentir à « pleurer [l]a disparition » de l'entité mythique, si ce n'est que sa dernière volonté de « purger le poison » de « l'énorme / ventre de l'océan » refait surgir l'espoir de la voir et de l'entendre « couler encore / par les eaux claires⁸⁵⁹ » d'une nature restaurée, ou d'un poème, comme l'expression prosodique de la rivière le donne à penser. Dans cette perspective, l'animal mythique incarné dans l'espèce menacée serait, à l'heure de sa disparition, susceptible de *survivre* comme *revenance* acousmatique de la nature et du poème, conformément à la modulation de l'enracinement et du déracinement dans l'œuvre. Or la possibilité de ce chant de la nature mythique est très certainement fonction d'une mémoire dont la vivacité est, malgré l'aveu de l'oubli collectif, ici tributaire d'une plongée dans la « source partagée » de l'homme et de l'animal légendaire. C'est ce que révèle la remontée en amont vers le second poème du triptyque qui, à l'inverse du premier, où évoluait un animal humain, présente un sujet lyrique changé en poisson. Comme entre l'âme et le corps, l'humanité et l'animalité, la profondeur du sens mythique et le prosaïsme d'une réalité conventionnelle, il est en suspension entre les mondes céleste et souterrain indistincts dans l'eau, et baigne dans une tonalité atmosphérique et poétique sereine qui contraste avec l'optimisme et le pessimisme, l'euphorie et la dysphorie, l'enchantement et le désenchantement des poèmes-cadres. Ces ambivalences sont exprimées par le titre, « Up So Doün » (« Haut si bas »), représentatif de l'immersion par laquelle le poète renoue avec le royaume perdu du roi saumon : « J'ouvre des yeux aquatiques / et le grand monde perdu / des courants primordiaux.⁸⁶⁰ » (ME. 12).

⁸⁵⁷ « burning rust » ; « dying » ; « you are abdicating » ; « soiled kingdom ».

⁸⁵⁸ « The Nore pours / over foaming weirs / its light and music, / endlessly dissolving / walls into webs of water that drift away / among the slow meadows. » (« La Nore verse / sur les barrages moussants / sa lumière, sa musique, / dissolvant sans fin / les murs dans la moire des / flots emportés / parmi de lents prés. », ME. 13).

⁸⁵⁹ « Prince of ocean, from / what shared springs / we pay you homage / we have long forgotten » ; « mourn your passing » ; « Drain the poison » ; « the enormous belly of ocean » ; « course again / through clear waters. »

⁸⁶⁰ « I open underwater eyes / and the great lost world / of the primordial drifts. »

Comme le suggère ce titre, tout est comme si le sujet accédait aux « profondeurs » métaphysiques sublimes de l'esprit animique et de son univers secret et fabuleux en se métamorphosant et en se fondant dans son environnement naturel. Cette tripartition ontologique harmonisée de l'être mythique, de la nature et de l'humain est diffractée par le triptyque qui enchaîne en quelque sorte leurs règnes et situe la naturalisation de l'homme au cœur d'un procès qui se conclut par un désenchantement du monde. On pourrait penser que l'apparition des entités légendaires sous formes humaines a été mise en péril avec la fin des temps mythiques et que, avant que la destruction de la nature ne soit accomplie, il demeure possible de renouer avec « le grand monde perdu » en fréquentant le milieu naturel magique des êtres fantastiques où s'atteste une identification ontologique. Mais ne passe-t-on pas ainsi d'une ontologie totémique à une autre, comme l'attestent, par deux fois, les continuités physiques et spirituelles de l'homme et de l'être naturel ? Les deux premiers poèmes semblent bien mettre en avant cette « hybridation [...] dont la réalisation concrète exige d'acquérir des propriétés partagées avec une espèce animale », soit le partage de « caractéristiques intrinsèques ⁸⁶¹ ». Aussi, la dysphorie du poète créée par la souffrance du saumon peut évoquer les blessures à distance qui menacent certains sorciers australiens lorsqu'est atteint un individu de leur espèce associée : elle pourrait éclairer une identité essentielle proprement totémique. Mais la persistance de paupières sur le corps du poète-poisson infirme cette interprétation en donnant à penser que la métamorphose et le partage des propriétés ne sont que métaphores, ce que valide la position médiane de « Up so Doün » dans le triptyque, entre une nature mythique et une terre désacralisée. Or à travers l'ambiguïté montagusienne de la présence qu'exprime sa dimension symbolique, la métamorphose « incomplète » fait poindre la survivance d'un univers animique. Celui-ci repose en effet sur des transformations paradoxales et, certes, effectives : si un chasseur peut par exemple y maintenir une relation précaire avec un animal, la transformation est dans ces sociétés « une solution commode, la seule à vrai dire, au problème de l'interaction sur un même plan entre des personnes humaines et non humaines dotées de physicalités distinctes. » La communication plénière entre les règnes demande au chaman ou à l'entité de « franchir la barrière des formes » pour s'accorder à l'intentionnalité de l'autre, à la manière dont il se voit ou veut être vu. Il en va donc en régime animique d'un perspectivisme qui conduit Descola à préférer l'anamorphose à la métamorphose comme modèle de la transformation des êtres :

La métamorphose n'est [...] pas un dévoilement ou un déguisement, mais le stade culminant d'une relation où chacun, en modifiant la position d'observation que sa physicalité originelle lui impose, s'attache à coïncider avec la perspective sous laquelle il pense que l'autre s'envisage lui-même. Par ce déplacement de l'angle d'approche où l'on cherche à se mettre « dans la peau » de

⁸⁶¹ *Par-delà nature et culture, op. cit.*, p. 211, 213.

l'autre en épousant l'intentionnalité qu'on lui prête, l'humain ne voit plus l'animal comme il le voit d'ordinaire, mais tel que celui-ci se voit lui-même, en humain, et le chaman est perçu comme il ne se voit pas d'habitude, mais tel qu'il souhaite être vu, en animal. Plus que d'une métamorphose, en somme, il s'agit d'anamorphose.⁸⁶²

Dans « Up So Doün », ce type d'anamorphose se reconnaît à trois indices qui soulignent l'« humanité » commune de l'homme et des poissons correspondant à l'intentionnalité du poète. Les deux premiers se trouvent dans une strophe où il fait face aux « vairons errants [qui] explorent / les portes jumelles de [s]es paupières / lèvres silencieuses contre ma bouche » (ME. 12). Puis, cette identification est renforcée par la mémoire involontaire des « sources partagées » (ME. 13) : « J'avais oublié que nous vivons entre / des halètements, des aperçus de miracle ; autrefois nous voguions dans les airs comme des oiseaux, / marchions dans les eaux comme des poissons.⁸⁶³ » (ME. 12). Fidèle à la transformation animique, la dernière image montre bien la persistance d'un univers où le poisson se voit et évolue comme un humain, et où la relation culturelle avec lui se noue à la faveur d'une anamorphose qui éclaire la nature amphibienne du poète. La question n'est pas de déterminer si cette nature est réelle ou imaginaire, mais de souligner sa prégnance à travers un perspectivisme qui donne l'homme transformé (et la saumon) à la fois comme humain et comme poisson selon le point de vue incarné qu'on emprunte entre des règnes que sépare l'aspect physique, et dont les individus se font face au milieu du poème et du triptyque, soit entre le haut et le bas, l'humain et l'animal, le monde prosaïque et mythique, ce qui inscrit l'identification comme une *revenge* entre l'anamorphose magique et le régime métaphorique.

À la lueur de ces réflexions, on comprend mieux la nature, toute aussi ambiguë, du roi saumon qui nage hors de la vue des hommes dont il prend soudain la forme. De même, l'anamorphose animique offre une piste interprétative pertinente pour évaluer la nature de multiples variantes de la divinité cosmique. Le portrait arcimboldien du corps de Cères composé d'éléments naturels dans « A Dream of July » (« Un rêve de juillet », T. 36) apparaît par exemple comme l'expression rhétorique d'une transformation par laquelle la Terre mère prend l'aspect humain une fois traversé le prisme des formes. Cette mutation captée dans son procès par « Message » (SD. 10), où se met en mouvement un paysage anthropomorphe, peut être saisie comme le principe de l'incarnation de la divinité cosmique en *Cailleach* ou en amante, deux formes typiques de la muse liées à la nature, dont la hantise se rapporte à

⁸⁶² *Ibid.*, p. 194-196.

⁸⁶³ « wandering minnows explore / the twin doors of my eyelids / lip silently against my mouth » ; « shared springs » ; « I had forgotten that we live between / gasps of, glimpses of miracle ; / once sailed through the air like birds, / walked in the waters like fish. »

un ensauvagement du sujet, impliqué par l'union cosmique, ou encore révélé ou présagé par l'aspect naturel des parties du corps marquées par le « désir ». C'est ce qu'atteste l'assimilation de l'amante à « Coatlicue », divinité matricielle de la nature personnifiée pour une sorte de rituel sacrificiel et érotique, dont l'étymologie énoncée dans l'épigraphe signifie « déesse à la jupe de serpents » :

Ton corps est petit,
[...]
[...]
une image aztèque
de la mort nécessaire :

née au hasard
du tourbillon d'une
rivière, lancée
par les dés des marées — rejet sexuel —

regarde ces austères
petits seins qui
ne donneront jamais de lait
bien qu'autour des mame –
lon enflammés, les morsures d'amour

se multiplient comme les étoiles.
Le vent salé du désir
sur la chair !⁸⁶⁴ (CL. 62)

L'anamorphose est aussi au cœur de « La danse » (« The Dance », *SD*. 9), où l'incorporation d'une énergie érotique pulsationnelle par le sujet se changeant en arbre suggère une union charnelle avec la muse qui va surgir dans « Message ». La parole pulsationnelle du poème se révèle ainsi fonction d'une relation animique surnaturelle déclinée en une série de mutations parcellaires qui touchent diverses régions du corps sans en annihiler l'humanité. Mais cette pluralité sérielle des pulsations et des mutations se subsume sous les quatre « unités » de la syntaxe, du récit mythique, de la figure animique et du territoire, associées à celle, relative, d'un sujet lyrique renouant avec son identité culturelle par-delà l'exil et la dispersion à travers le territoire et son écriture. C'est ce dont témoigne, juste après « La danse » et sa prose narrative, le récit versifié de l'anthropomorphisation de la déesse cosmique

⁸⁶⁴ « the Goddess with the skirt of snakes » ; « Your body is small, / [...] / [...] / an aztec image / of necessary death : // casually born / of the swirl of / a river, tossed / up by tides — / sexual flotsam — // regard those swart / small breasts that / will never give milk / though around inflamed / nipples, love-bites // mutlply like stars. // Salt wind of desire / upon the flesh ! »

traditionnelle dans « Message », puis dans « Seskilgreen » (*SD*. 11), où elle s'identifie au site sacré localisé sur le territoire du clan.

Les unités de la syntaxe, du récit, de l'entité animique et de la contrée sont encore manifestes dans le dernier poème de *Mount Eagle* qui confère, *in extremis*, un horizon d'interprétation aux mutations anamorphiques qui ouvrent le recueil. La transformation d'un personnage mythologique, tirée des grands récits oraux compilés dans le *Livre des invasions de l'Irlande* au VIII^e siècle, y apparaît comme le prototype du saumon roi et de l'homme-poisson. Elle fournit aussi un modèle mythique de la figure du poète et d'une démarche poétique qui cherche à faire retour sur l'origine personnelle et collective, en délivrant, dans un babil pulsationnel, le passé fabuleux du clan immergé dans le territoire et autour des lieux symboliques et légendaires. Cette mutation est celle de Fintan, le druide primordial changé en saumon, seul « Survivant » (« Survivor ») de l'équipage échoué en Irlande juste avant le déluge.

Sous sa haute falaise, Fintan attendit.
Il observa les flots croître, croître,
Sans tomber. Il entendit les femmes gémir,
Gémir, et accepter. Il sentit un changement
Dans ses narines, aplaties en branchies,
Ses bras : nageoires amincies, son torse
Tordu en un simple fouet :
Fléau ondulant du grand poisson.

Rien d'humain n'allait rester. Des siècles
Il dormit au fond du monde,
Les courants cinglant ses lisses, fortes écailles.
Lentement, la vieille terre nue réapparue,
Rêche, mais d'un arc-en-ciel éclairée.
La vie pourrait recommencer. Il bondit haut.⁸⁶⁵ (*ME*. 75)

Si on en croit le récit fondateur, Fintan ne rejaillit pas des eaux pour redevenir un homme après le cataclysme. Les moines relatent une seconde transformation du druide en aigle qui, au bout de 5500 ans, reprit sa forme première pour raconter les origines mythiques. Cette fonction épique et poétique en fait l'archétype de Montague. Mais cette identification n'est pas qu'intérieure et relative à ce rôle discursif. L'anamorphose en aigle, qui constitue l'intertexte de *Mount Eagle* éclaire en effet une

⁸⁶⁵ « Under his high cliff, Fintan waited. / He watched as the floods rose, rose, / Never fell. He heard the women wail, / Wail and accept. He felt a change / Through his nostril, flattening to gills, / His arms thinning to fins, his torso / Tightening into a single thrash : / The undulating flail os a great fish. // Nothing human would last. For centuries / He slept at the bottom of the world, / Current stroking his sleek, strong back. / Slowly, the old bare earth reappeared, / Barren, but with a rainbow brightened. / Life might begin again. He lunges upwards. »

consubstantialité du poète et du druide qui, par le biais du paronyme, en passe par le corps du langage. À celle-ci s'ajoute une identité d'intentionnalité plus circonstanciée. En se faisant gardien de la montagne et de sa langue mythique qui s'assourdit, l'aigle du poème éponyme (*ME*. 68-70) fait preuve d'une sensibilité analogue à celle du poète sur la « Colline du silence » (« Hill of Silence », *ME*. 72-74), où un guerrier ancien guéri par la nature surgit de l'écoute acousmatique des lieux. La continuité physique étayée sur la « substance » onomastique est donc redoublée par une conformité des intériorités incarnées qui dote l'aigle et le poète d'une même fine écoute les menant à « être l'esprit de la montagne⁸⁶⁶ ». Or cette identité typique de l'humain et du non humain relève de l'ontologie totémique selon la nomenclature de Descola, non d'une relation animique entre deux êtres séparés par une disparité physique⁸⁶⁷. Ceci tend à se confirmer par le fait que le saumon est situé en Irlande et sur la côte du Pacifique, l'affiliation à des espèces prévalant dans le totémisme sur le commerce avec des individus déterminés comme c'est le cas dans l'animisme. Certes, le sujet n'est pas assimilé à des totems appartenant exclusivement au territoire natif et aux sites culturels du clan comme l'ethnographie en fournit maints exemples, mais cette ouverture peut illustrer l'universalité de la vision cosmique de Montague sur le plan de son identification à la nature. Cependant, les traits animiques de l'ontologie montagusienne ne sont pas annihilés par ceux qui témoignent d'une identité totémique⁸⁶⁸. Alors que les êtres mythiques archétypaux associés aux clans totémiques présentent une nature hybride stable entre l'humain et le non-humain, Fintan expérimente ses formes successives par le même processus anamorphique auquel participe le poète. Or il importe d'autant plus de tenir compte de cette complexité ontologique qu'elle est conforme au mouvement général d'une poétique de la *revenance* qui exhume et fait résonner les sources identitaires. En articulant les deux modes d'identification, la forme du contenu de *Mount Eagle* permet de penser le poème montagusien comme l'expression d'une relation « intérieure » et imaginaire avec des paysages symboliques, mnésiques et sémantiques défigurés et traversés de sèmes légendaires ; relation sous-tendue par une identité physique clignotante, augurée par les acousmates, révélée par l'union et l'hommage à la déesse cosmique, où s'accomplit la fonction de

⁸⁶⁶ « to be the spirit of that mountain. »

⁸⁶⁷ Les éléments de comparaison mis en avant dans l'analyse et dans les pages qui vont suivre sont explicités en détail dans le chapitre que Descola consacre au totémisme. « Du totémisme comme ontologie », dans *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 203-240.

⁸⁶⁸ Si on en croit Descola, il n'y pas lieu de porter *a priori* cette pluralité au compte d'un syncrétisme personnel des croyances, nourri notamment par l'exploration poétique des diverses cultures et traditions : « les modes d'identifications sont des façons de schématiser l'existence qui prévalent dans certaines situations historiques, non des synthèses empiriques d'institutions et de croyances. [...] l'animisme, le totémisme, l'analogisme ou le naturalisme peut en effet s'accommoder de la présence discrète des autres modes à l'état d'ébauche puisque chacun est la réalisation possible d'une combinaison élémentaire dont les éléments sont universellement présents. Chacun est donc en mesure d'apporter des nuances et des modifications à l'expression du schème localement dominant, engendrant ainsi nombre de ces variations idiosyncrasiques que l'on a coutume d'appeler les différences culturelles. » *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 234.

la classe totémique, et actualisée par le langage pulsationnel. Le commerce animique initialement établi avec le saumon roi est, dans cette optique, l'indice d'une accession progressive du sujet à une part substantielle étrangère, oubliée ou perdue, enracinée dans le dehors. Cette division de l'exilé se résorbe avec l'expression d'une identité totémique, physique et spirituelle, avec l'entité mythique, la ou les espèces qui la représentent et le territoire ou les sites légendaires qui leur sont associés. Dans une perspective locale pouvant s'élargir au clan universel et aux sites cultuels éloignés, certains poèmes témoignent ainsi « d'une solidarité intime entre les humains et les êtres totémiques, nourrie et fortifiée par une genèse spirituelle et une géographie sacrée identique, bref, un même enracinement identitaire dans ce que l'on peut [...] appeler un génie du lieu.⁸⁶⁹ » Cette variante topologique courante de l'hybridation totémique est mise en valeur dans « Red Island » (« L'île rouge ») qui retrace la genèse mythique de la rivière Shannon sur l'affluent de laquelle va pêcher le poète.

Après avoir apprêté la barque et porté attention aux mouvements furtifs des poissons à la surface de l'eau, le poète conclut la troisième strophe du poème par l'allusion à un mythe dont la *revenance* donne sa portée au vers inaugural stipulant que « [l]e temps pourrait s'arrêter ici ». Il évoque « le soleil coulant comme en / une vieille légende, *Sionnain*, / la petite-fille de Lir, / noyée par un saumon en colère.⁸⁷⁰ » (*DK*. 29). Ce saumon n'est pas Fintan, mais un autre alter ego issu des grands récits oraux, dont la stabilité ontologique est plus conforme à celle des hybrides mythiques associés aux groupes d'humains et de non humains qui partagent leur identité au sein des classes totémiques. Le poème ne le dit pas, mais la mythologie raconte qu'il devint le saumon de la sagesse et de l'inspiration après avoir mangé les glands de l'arbre du savoir qui tombent dans son puits, le puits de la jeunesse immergé dans le pays enchanté. La sagesse qui, chez les Celtes, ne se distingue pas du don de la poésie, comme l'activité des druides en témoigne, lui confère à la fois son humanité caractéristique et sa puissance symbolique, car elle est incorporée par quiconque le dévore à son tour ou mange comme lui les fruits de l'arbre. Si on tient compte aussi du fait qu'il est relié au site du puits, le saumon de la sagesse présente finalement plusieurs aspects propres aux êtres mythiques des fameuses cosmogonies totémiques du « Rêve », qui, le plus souvent, créent et distribuent à l'origine les vivants dans les divers groupes dont ils incarnent les attributs physiques, moraux et essentiels caractéristiques :

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁸⁷⁰ « Time could stop here » ; « the sun sinking as in / an old legend, *Sionnain*, / the grand-daughter of Lir, drowned by angry salmon. »

Ils sont humains par leur comportement, leur maîtrise du langage, l'intentionnalité dont ils font preuve dans leurs actions, les codes sociaux qu'ils respectent et instituent, mais ils ont l'apparence ou portent le nom de plantes ou d'animaux et sont à l'origine des stocks d'esprits, déposés dans les sites où ils disparaissent, qui s'incorporent depuis dans les individus de l'espèce ou de l'objet qu'ils représentent et dans les humains qui ont cette espèce ou cet objet pour totem.⁸⁷¹

Ceci étant dit, l'allusion de Montague au mythe de « Sionnain » manifeste la puissance symbolique du saumon et du site de la sagesse de deux manières analogues. Elle apparaît sous un jour négatif à travers le récit mythique dont l'ultime vers du poème désigne, avec l'évocation de la rivière « Shannon », la tragique conclusion. Contrevenant à une interdiction de manger le saumon ou les noisettes ou omettant une part du rituel prescrit, la petite-fille de Lir fut jadis emportée par l'eau débordante du puits pour former ce cours d'eau dont le nom signifie « rivière de la sagesse ». On retrouve donc avant la disparition de l'entité totémique quelque chose de cette émanation d'un « stock d'esprit », sur un site naturel associé qui n'en finit de « prendre source » sur les lieux de son apparition. Elle est au cœur de l'affiliation qui prend la forme classique d'un partage d'attributs communs, en l'occurrence la sagesse.

Similairement, le site révèle encore sa puissance symbolique à travers l'exercice de la poésie des lieux qui manifeste l'inspiration dont il est le dépositaire et l'effluent intarissable. Preuve en est que d'autres *revenances* légendaires jaillissent de l'écoute acousmatique du « murmure calmant de l'eau » ou de l'imaginaire intime du poète, éveillé par les étants représentatifs de mythes localisés. L'efficacité sans cesse réactivée du site à travers la propriété totémique de la sagesse est donc conforme à la pérennité de l'activité des totems dans les sociétés traditionnelles. En effet, tout comme le puits de la jeunesse est inexhaustible, leur action créatrice n'est pas confinée au temps mythique, mais se perpétue à travers l'assimilation des êtres socio-naturels à leurs classes respectives en fonction d'une distribution d'attributs partagés dont ils sont les garants, les représentants et l'essence substantifiée. Par ailleurs, à la nature essentielle et physique dont témoigne l'hybridité des totems, correspond la double identification, intérieure et corporelle, de l'homme et de la ou des espèces naturelles constituant sa classe. L'identité de ce groupe reposant sur des attributs partagés, « l'essence qui les définit tous est [...] en partie fonction des substances qu'ils ont en communs⁸⁷² », les qualités morales et comportementales reposant notamment sur des humeurs ou des dispositions organiques. Réciproquement, si des substances corporelles ou des qualités physiques humaines peuvent constituer des attributs partagés, elles ne correspondent pas pour autant aux réalités morphologiques des espèces :

⁸⁷¹ *Par-delà nature et culture, op. cit.*, p. 207.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 226.

elles représentent et « expriment, dans l'ordre des caractéristiques physiques et morales reconnues aux humains, » des « inférences de propriétés que leurs mœurs, leur habitat ou leur régime alimentaire autorisent.⁸⁷³ » Ainsi, conformément aux modalités de l'hybridité totémique, c'est une identité physique, morale et essentielle qui est actualisée par l'attribut de la sagesse inspiratrice dans « L'île rouge ». La connaissance y est en effet substantifiée dans un aliment, les noisettes, ou le poisson que le sujet lui-même ingère après la pêche, en réactualisant un autre récit mythique à la lisière du puits et de son « pays enchanté » : « Where rats scamper, reeds / gleam like quicksilver, / we land, to gut and to broil / our catch. Once, in a haul, / we found a ravenous pike ; / inside its stomach, compact as / an embryo, an undigested perch.⁸⁷⁴ » La scène ravive la mémoire de Finn Mac Cumail, un des héros incarné plus haut par le poète dans sa vision de « La plaine de sang » (« The Plain of Blood », *DS*. 70) et qui acquit un jour la connaissance en mangeant le saumon. Ici, un déplacement métonymique temporel (la modernité), géographique (les alentours du puits mythique) et un plan de réalité prosaïque semblent expliquer la substitution du poisson mythique par une espèce indéterminée, entre le « brochet » et la « perche » qui sillonnent la rivière et le totem évoqué, auxquels s'identifie à la fois la prise du poète. En fait, comme le suggère la mise en abyme des poissons pêchés, sorte de légende de pêche prosaïque mobilisant une image de la gestation, d'une espèce à l'autre s'éclaire le legs fécond d'un sens sacré conféré à la nature actuelle et à la subjectivité poétique, interprétées comme des expressions d'une identité totémique générative autour de son site. Ainsi, si les paysages de la pêche se traduisent dans l'orbe du puits mythique et de son univers poétique éternellement régénéré comme la spatialisation de l'attribut, l'espace de la sagesse inspiratrice, l'esprit du poète et son corps sont littéralement intégrés à cette *revenge*. Car elle est engendrée par l'incorporation de la nourriture spirituelle, laquelle assure la pérennité du puits de la jeunesse en accordant le don de poésie, et en actualisant la solidarité de corps et d'âme du sujet avec le totem et ses hypostases, selon le principe de l'affiliation de membres humains et non humains d'une classe ou d'un clan à des sites et à des territoires. En d'autres mots, le déchiffrement de la réalité mythique à travers le palimpseste du monde prosaïque s'offre au sujet possédant les attributs qui l'affilient de tout son être à son groupe totémique : la classe gaélique ou, plus spécifiquement, celle des druides dont le saumon est un emblème. Or, avec cette affiliation à ces savants, prophètes, poètes et dirigeants possédant la sagesse et assurant la cohésion des clans se révèle la dimension totémique de la poésie montagusienne, marquée par une sensibilité spirituelle à la nature et à la tribu qui rappelle celle des prêtres bardiques des civilisations

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 225.

⁸⁷⁴ « Là où les rats trottaient, et les roseaux / luisent comme du mercure, / nous débarquons, pour vider et griller / notre capture. Une fois, dans une prise / on trouva un brochet vorace ; / dans son estomac, compact comme / un embryon, une perche non digérée. »

celtiques. En effet, l'appartenance ontologique du poète au totem du saumon de la sagesse exprimée dans « L'île rouge » jette la lumière sur un aspect structurant, déjà analysé, de la poétique de Montague : le schème circulaire augural qui informe et médiatise si souvent les *revenances* du corps de la nature et les paysages sémantiques du poème. C'est la possibilité de délimiter de manière si caractéristique ces halos de sens perceptifs et phonétiques, où sont préservés les réminiscences légendaires (courtoises et épiques) et quelque chose de la circularité de la musique irlandaise traditionnelle (il est des volutes sonores créées par la répétition allitérative dans la strophe), qui paraît reposer sur l'affiliation du poète au puits du saumon de l'inspiration.

Bien sûr, c'est autour des puits qu'ont été dénotées les affiliations du poète à la muse cosmique et à la mère, représentées par la *Cailleach* qui en est la gardienne. Ces affiliations valent toujours. En tant que figure centrale d'une hybridité du soi sur la forme du contenu, le poète-poisson du puits totémique de la sagesse est l'incarnation même d'une immersion dans « les courants primordiaux » (*ME*. 12) de « l'énorme / ventre de l'océan » (*ME*. 14) cosmique et de la langue maternelle et pulsationnelle où il apprit à « [s]e délecter comme un dauphin ⁸⁷⁵ » (*DK*. 91). Ainsi, si Montague retourne aux « sources partagées » (*ME*. 13), c'est bien à ce fond commun où, selon une conception animique ou totémique, s'atteste une fluidité ou une porosité ontologique des vivants. Mais c'est aussi à une embouchure où se confondent et se perdent les origines du mythe et du sujet. Exemplairement, « Coucher de soleil » (« Sunset ») évoque un retour à cette double naissance, quand le saumon, franchissant les cuisses d'une reine légendaire, paraît à la fois consommer l'union avec la muse cosmique qui féconde le récit mythique et éveiller le souvenir du sujet nageant dans les eaux matricielles : « Au Loch Lene / une reine alla nager ; / un saumon rouge or / glissa en elle / au milieu du soir. ⁸⁷⁶ » (*GK*. 55).

Situés à la fin de *La Grande cape (The Great Cloak)*, recueil qui modernise la poésie troubadouresque, ces vers fabuleux mettent en valeur la dimension courtoise et la tonalité lyrique inhérentes à la genèse d'une poésie épique qui retrace les grands mythes collectifs du clan et de la famille. L'écriture de ces derniers peut certes être considérée comme un hommage à la muse montagusienne, un moyen de la célébrer et d'en perpétuer la mémoire par l'affirmation de la communauté légendaire ou l'attachement aux membres du foyer familial. Mais le commerce amoureux et érotique est de manière plus fondamentale à la source de leur déploiement. Tout est comme si la matrice de la « reine » ou de la mère cosmique était ce « ventre de l'océan » où plonge et rejailit le

⁸⁷⁵ « the primordial drifts » ; « the enormous / belly of ocean » ; « to dolphin delight in » ; « shared springs ».

⁸⁷⁶ « In Loch Lene / a queen went swimming ; / a redgold salmon / flowed into her / at full of evening. »

saumon-roi Fintan, druide primordial, alter ego de Montague, pour raconter les origines collectives. Cette nature érotique de l'origine mythique apparaît sans conteste dans le poème relatant l'arrivée des premiers habitants d'Irlande venus de l'océan. Avant la mutation de Fintan, les femmes observent « les eaux de l'est [qui] s'assemblent / En une grande et virile vague inondante. » Il semble que ce soit à sa puissance que se consacre et se soumette le druide fuyant les cinquante et une femmes lascives de l'équipage après que les deux autres hommes eurent expirés dans les ébats : « Ladhra fut le premier à mourir / il périt d'une étreinte. // Bith fut enterré dans un tas de pierres, / émeute de l'esprit, toute passion épuisée ». Le poète stipule que ces voyageurs à « l'idole sensuelle » furent « les premiers, avec une majestueuse liberté, / à coucher avec des femmes en Irlande : / Doux le lit éternel où ils s'étendirent.⁸⁷⁷ » (PL. 60). Même si ces habitants de l'Irlande vont périr, la question de la généalogie personnelle et collective se confond avec l'étiologie du mythe à travers ces extraits, l'union des héros inscrivant au moins la première filiation du territoire tandis que celle de Fintan et du « ventre » de l'océan va correspondre à la gestation du grand récit des origines. On constate aussi que celui-ci, à l'image de la poétique de Montague, se déploie, de la mer au récif en passant par « une trinité de rivière », entre l'enracinement et le déracinement, et que les habitants temporaires, faute de s'ancrer sur l'île idéale, sont des êtres de l'ailleurs et de l'exil. Et de fait ils sont emportés, condamnant le poète au récit mythique des origines de la perte, qui structure l'échec des circonvolutions de la « poésie des lieux » à faire retour (RF. 11), et annonce en même temps la désignation de la rive, symbole de la dérive métonymique, comme lieu édénique où la *revenance* déferle, dans un poème d'amour dédié à Evelyn (« Bord » (« Edge », GK. 62)), nom où Montague entend l'écho de la première femme, dans un jardin interdit soudain décloisonné et que berce la douceur maternelle de l'Atlantique.

Mais, tout en soulignant la précarité de l'ancrage en germant au fond de l'océan primordial, la source du mythe et celle du sujet coïncident mieux encore dans la dernière section de *Marées (Tides)* où les infimes « Remous » pulsationnels qui présagent la tempête recourent cette matrice sémiotique et dynamique de la *chora* qui est la « lame de fond » du symbolique. Nous avons vu au second chapitre que la forme torsadée de ce poème figurait l'embryon palpitant d'un maelström en même temps qu'une plongée au seuil du symbolique vers cet imperceptible « degré de turbulence à partir d'où le danger croît » (T. 62) qu'est la rythmicité sémiotique. La descente permettait d'entendre, par l'effet d'un travail remarquable sur la musicalité, cette infime « accalmie dansante / [...] dernière crèche / De

⁸⁷⁷ « the eastern waters gather / Into a great virile flooding wave. » ; « Ladhra was the first to die ; / He perished of an embrace. // Bith was buried in a stone heap, / Riot of mind, all passion spent. » ; « sensual idol » ; « They were the first, with stately freedom, / To sleep with women in Ireland : / Soft the eternal bed they lie upon. »

l'ondoyant silencieux » (T. 63), strate de motilité où se dissolvent et se construisent le langage et le sujet sémiotique en se ressourçant dans le dynamisme du corps universel. « Tout meurt en sa naissance » exprimait le poète, franchissant par l'écoute cette frontière mobile des mots et du soi pour capter l'ondoiement fécond, à l'instar du « poisson cass[ant] / Le verre de l'élément / Comme par magie.⁸⁷⁸ » Les pulsations cosmiques et sémiotiques se confondent ainsi. Sur elles s'érige et bout la forme tempétueuse comme un orage océanique où s'é-meuvent les résonances et tout le précipité verbal, tandis que le poète-saumon paraît s'être immergé dans l'immanence aqueuse, jusqu'au point de dissolution et d'engendrement du mythe primordial raconté par Fintan. Dans cet ordre d'idées, on peut dire que les turbulences subliminaires de l'océan sont une réminiscence des premières vocalises maternelles qui entourent l'enfant et qui sont, à l'état de pures opérations, les prémisses de la mémoire du clan que les histoires racontées et comprises avec l'acquisition du langage perpétuent. Cependant, l'hybridité totémique du poète clanique, véritable *revenance* du druide, réclame de ne pas mésestimer le rôle de l'écoute du chant pulsationnelle de la Terre mère et dans la transmission de cet héritage.

La sensibilité aiguë des oiseaux et des divers poissons qui sont les avatars de l'aigle et du saumon a révélé l'écoute acousmatique dont est fonction la mémoire épique enracinée dans le corps de la nature. Il en va là d'un attribut totémique similaire et complémentaire à la sagesse du saumon-druide que possède le poète. En réparant l'assourdissement, l'amenuisement, voire l'oubli conscient de la tradition accomplis dans le consentement aux bruits des machineries qui ravagent l'environnement naturel de la parole du clan, l'écoute profonde a pu dégager les parcelles des récits identitaires à même « le murmure calmant » (DK. 30) de la Terre mère ou en faisant grincer le « gond du silence⁸⁷⁹ » (SD. 12). Elle survit encore face à ce qui la menace et met en péril la vie elle-même. Par une résilience notoire, nous avons vu que Montague pouvait préserver par l'écoute acousmatique le souvenir de la vie pastorale en décrivant sa destruction par les engins des ingénieurs. Dans des poèmes autrement tragiques, c'est encore grâce à la fine écoute du « totem » que le poète entretient le fil ténu de la symbiose avec le territoire mythique. Sous le regard du « Mont-Aigle » (« Mount Eagle »), à propos duquel il se demande à nouveau de manière rhétorique, s'il s'agit d'« un gardien, voilé de brume ? », le poète aperçoit et entend une tourbière en regardant le ciel : « a spill of stars / across a sky opaque / and

⁸⁷⁸ « A point of unrest from which danger grows » ; « balletic lull / [...] final nursery / Of sway in silence » ; « Everything dies into birth. » ; « fish break the / Glass of an element / As by magic. »

⁸⁷⁹ On se rappelle ce premier vers de « Pour la Colline mère » (« For the Hillmother ») où la prière acroamatique (« Hinge of silence / creak for us » (« Gond du silence / grince pour nous »)) se conclut sur l'attente d'une régénération qu'on pourrait lier à la survenue des *revenances* : « Gate of birth / open for us » (« Porte de la naissance / ouvre-toi pour nous »).

black as a bog pool⁸⁸⁰» (*SP.* 61). Le partage d'une qualité sensible (la noirceur) et l'initiative acroamatique conférée au signifiant motivent ici le rapprochement de « black » et de « bog ». Mais cette ouverture s'accomplit dans le champ de l'oreille acousmatique du totem, qui recueille le langage indicible de la nature, où se dissémine et prolifère la mémoire culturelle ou cultuelle. C'est en faisant sienne cette ouïe de l'animal auquel il s'identifie que Montague prend, par exemple, le parti du lapin chassé par le « Trappeur » (« Trapper », *PL.* 55) et entend « une noisette tomber dans le silence⁸⁸¹ ». Significativement, l'écho feutré du fruit résonne au cœur de la langue en recelant les significations et les puissances magiques ou mythiques présymboliques des êtres et des phénomènes naturels.

Le langage et les remous indicibles, presque inaudibles, de la montagne et de l'océan, dont le poète, sous la forme de l'aigle et du poisson, est le gardien, entrent au premier chef sous la catégorie du *logos* naturel que préserve l'oreille montagusienne. Voix embryonnaire ou assourdie de la déesse cosmique culturelle célébrée par les formes esthétiques et les rites ancestraux, ils sont les « courants primordiaux », les prototypes de la parole naturelle mythique localisée dont la rune (*PL.* 37), le gaélique de la *Cailleach* (*CL.* 37), le patois et le chant de l'*aisling* (*DS.* 39), ou le cri « venu tout droit des Sagas⁸⁸² » (*SP.* 64) émis à l'horizon de la demeure familiale sont des modalités. À celles-ci s'ajoutent les sons naturels et culturels dans la texture desquels se tissent les liens du clan mythique enraciné sur le territoire, notamment, le rire du puits (*DK.* 38-40) ou le chant du grillon sous le foyer (*ME.* 16), dont la raucité résonne avec celle du violon éveillant le monde ancien (*RF.* 38), ou celle du butor bardique (*RF.* 64) qu'il délivre acousmatiquement. Ce survol ne pourrait se clore sans évoquer une autre résonance du crincri : ce battement de la plaie clanique commune au poète et au père, reliés au pays par son déchirement rauque et sa palpitation où sourd toute la violence du déracinement politique. Ce sont ces « langages » musiqués liés au territoire cosmique du clan que le poème traduit par sa signifiante et la musicalité de ses pulsations, bref en mobilisant les ressources sémiotiques d'une langue à l'écoute du dehors. Au cœur de ce travail acroamatique de mise en résonance, la sensibilité aiguë du saumon ou de l'aigle qui préservait la langue de la montagne se manifeste à travers la profondeur indicible du bégaiement allitéré, dont les butées expriment, dans les strates enfouies de la prosodie anglaise, « les syllabes perdues d'un ordre ancien » (*RF.* 39), passées du côté de la nature et recueillies par-delà intériorité et extériorité. La fine écoute des formes d'une langue et d'une étendue modernes permet ainsi au poète et à ses totems de se faire gardiens des « Remous » (*T.* 62) et des

⁸⁸⁰ « une flaque d'étoiles / traverse le ciel opaque / et noir comme une tourbière ».

⁸⁸¹ « A hazel nut fall in the silence ».

⁸⁸² « all the way from the Sagas ».

bruissements sourds du vieux monde : corps opaque de la langue « maternelle » du clan, « écriture » du socius de ses membres, ou du cosmos qu'ils parvenaient à lire, à dire, et qui sont maintenant engoncés dans le corps menacé du territoire. Le bégaiement exprime aussi, comme ce sursaut de « La truite » (« The Trout », *CL.* 12) prise au corps dans [*u*]ne lumière choisie, la stupeur d'une inspiration première, où la matérialité du monde se communique à la physique d'une parole, traversée de soubresauts et de hoquets qui sont autant d'indices du contact émouvant avec une « matière » identitaire, brusquement révélée dans les replis de l'écoute et du foisonnement phénoménal.

Que cette « matière » brute surgisse et sidère à la jonction du dedans et du dehors, le *saisissement* commun du sujet et de la truite piégée l'a signifié. Comme les saillances acousmatiques perçues autour de la muse cosmique d'« Obsession » et qui, entre parenthèses, désignent un retentissement intérieur, tandis que le poète est en proie à une aphasie qui suspend la butée du bégaiement : « Mais bien que partout l'invisible / (courses des pattes, raclement de silex) Se rassemblent, je ne peux / Protester. Ma langue / Repose enroulée dans ma bouche — Mon pouvoir de parole s'est enfui » (*CL.* 11). Exemple, alors que Saturne recouvre la scène de son oreille annelée, on se rappelle que le poète invoque, dans la dernière strophe, un « frère à tête de faune » afin de retrouver sa faculté : « Pas avant que l'excellent frère / à tête de faune nous approuve / tous les deux depuis l'obscur / Mes fonctions ne reviendront.⁸⁸³ » À prendre pleinement en compte la présence et le rôle de cet alter ego hybride, tout est comme si une médiation ontologique schématisée par le mode d'identification totémique accompagnait de manière essentielle l'écoute acroamatique stupéfiante et la mise en résonance expressive du *logos* mythique de la *phusis*. Dans cette perspective, le butor jaune, la *Cailleach* protéique et tous les êtres naturels par lesquels adviennent les *revenances* peuvent être, à des degrés divers, appréciés comme des extensions ou des auxiliaires du saumon et de l'aigle qui en sont les gardiens et l'expression. Ainsi, de manière moins marquée il est vrai, ils impliquent une identification avec le poète qui peut être traduite en termes d'« insuffisance ontologique à soi » ou, mieux, puisqu'il en va d'une médiation acroamatique, de « synthèse disjonctive de résonance » ontologique. Ces entités médianes de la démarche poétique de Montague partagent avec le corps tonal certaines propriétés physiques, proprement acoustiques, que manifeste leur intrication acousmatique. Ils ont aussi en commun une signification générale : la *revenge* qui émerge du corps charnel de la nature en s'étayant sur cette

⁸⁸³ « But though everywhere the unseen / (Scurry of feet, scrape of flint) / Are gathering, I cannot / Protest. My tongue / Lies curled in my mouth — / My power of speech is gone. » ; « Not until the adept faun- / Headed brother approves / Us both from the darkness / Can my functions return. »

complexe hybridité sonore du monde esthésique et du langage⁸⁸⁴. D'un point de vue ontologique, le Minotaure de « La quête » apparaît donc à leur égard comme un prototype, lui dont le souffle ronflant dans les souterrains résonne à travers la raucité et l'effet de halètement du nombre poétique, tandis qu'est révélée à l'explorateur qui le traque sa « signification » mythique, en cette part d'humanité qui le reflète : « Et je parvins enfin, avec une âpre surprise, / Là où dans la respirante obscurité se trouvait / Un monstre solitaire avec une terreur presque humaine / Dans ses yeux lilas.⁸⁸⁵ » (FE. 15). Ainsi, fonction d'une mutation plus ou moins explicite et culturalisée, d'inspiration tantôt totémique, tantôt animique, mais dont la condition d'existence est toujours fournie par la « chair », la parole mythique de la nature s'énonce entre humanité et inhumanité. Son caractère bouleversant fait sans doute mieux voir maintenant un autre lien que tisse la physique de la parole entre la forme de contenu et la forme de l'expression. La médiation ontologique informe cette dernière, car elle fonde le surgissement d'une langue stupéfiante, de ces « syllabes perdues d'un ordre ancien » (RF. 39) et d'un autre règne (qui demeure celui de la déesse cosmique) aux sources des suspens du bégaiement.

Toutefois, si sa nature sémiotique et affective, insaisissable et saisissante la donne à appréhender en filigrane à travers les tressauts du langage opérant, la présence mythique n'est pas confinée au silence acousmatique de la parole poétique. Qu'elle soit indissociable de la scansion allitérative ou assonancée du rythme informé et structuré par les butées du sujet qu'elle happe le démontre amplement. Elle s'exprime aussi à travers les pulsations verbales qui ont si souvent fait résonner les palpitations, les bouillonnements et autres frémissements d'une nature où *survit* la déesse cosmique des croyances païennes. Entre le dicible et l'indicible, la *phusis* et la *poiesis*, elle se présente donc exactement comme ces phonèmes étrangers des derniers membres de la tribu ancestrale fondus dans la nature et dont les « [v]oyelles, comme des fleurs, prises dans les dents » sont, telles que l'anglais les module et décrit, à la fois une entrave à l'élocution et la ressource d'un corps tonal accentué par des assonances

⁸⁸⁴ Comme on l'aura constaté au début de *Mont Aigle (Mount Eagle)*, le statut ambivalent de la *revenance* repose parfois sur la mort de l'entité médiane. Dans « The Northern Gate » (« La porte du nord »), le hibou est happé par un camion après que le poète l'eût imaginé comme un fantôme. Significativement, sa spectralité est exprimée par le souffle de phonèmes feutrés : « Blunt wings / puffed for flight, / horny beak and white / flecked face : imagination / was firing so fast that / I built a feathered ghost / (down to the scaly talons / ringing the bark) from / a few swaying branches » (« les ailes émoussées / bouffantes pour la fuite, / le bec cornu, la face tachetée / et blanche : l'imagination / s'enflammait si vite que / je fis un fantôme à plume / (annelant l'arbre / jusqu'aux serres écailleuses) de branches ondulantes »). Cette nature acroamatique de la *revenance* lui permet de sur-vivre à travers le « soupir des freins à air » (« sigh of airbrakes ») du camion qui l'étouffe, mais qui, par son soupir étouffé, en prolonge la résonance. On notera aussi que la fonction de médiation ontologique de l'animal est également audible à travers le triple martèlement d'une qualité sensible commune : « une tête noire, en cherchant une / plus noire dans la / noirceur » (« a dark head, searching for a darker, through / darkness. », T. 47).

⁸⁸⁵ « And came at last, with harsh surprise, / To where in breathing darkness lay / A lonely monster with almost human terror / In its lilac eyes. »

lumineuses : « Vowels, like flowers, caught in teeth » (*RF*. 66). Dès le sizain initial, leurs « vers runiques » illustrent aussi cette ambivalence. Leur opacité radicale semble s'être commuée en une série de consonances (« tribes », « hills », « rocks », « seals », « converse », « sparse », « Berries », « fires », « runics », « verse »), dont la réitération crée un effet d'étrangeté et de réification des phonèmes qui engendre une fascination singulière rappelant le charme des formules magiques. À l'instar du commentaire de Mallarmé sur son « Sonnet en X », on peut dire à propos de la strophe qu'elles structurent qu'« en se laissant aller à l[a] murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique⁸⁸⁶ » où se reproduit quelque chose du pouvoir conféré aux runes.

Mais si la présence de la nature mythique trouve une certaine positivité poétique sous la forme des pulsations verbales qui sont l'envers du bégaiement, elle se déploie de manière plus retentissante sur le plan des paysages sémantiques du poème comme les nombreuses figures de la *revenance* en sont la preuve. Bien que ces figures s'étayent sur la signifiante et les sonorités de l'environnement, la narrativité prosaïque de Montague tend à reléguer ces dimensions sensibles au second plan. Leur fonction est cruciale et elles demeurent sensibles donnant corps aux motifs poétiques, mais la narrativité leur confère une plus grande transparence qui fait prévaloir l'ensauvagement du « signifié » sur celui du médium linguistique. Ainsi le poème narratif de tradition anglo-saxonne a-t-il, chez Montague, pour effet de mettre au premier plan ces apparitions mnésiques, fantastiques et dénotées à travers le corps de la nature qui sont l'objet des poèmes. C'est assurément là un trait distinctif majeur de la poétique de Montague vis-à-vis de celle de Dupin. L'examen de la physique de la parole et de ses enjeux atteste chez ce dernier une épreuve autrement bouleversante, intense, périlleuse, plus radicalement vivifiante, déton(n)ante ou pétrifiante d'ensauvagement et de réification du langage et de la lettre. Cette expérience limite des formes et du champ du signifiant s'inscrit dans le prolongement d'une démarche qui consiste à cultiver et à explorer pour eux-mêmes, en affrontant le dénuement, le contact brut avec les éléments et les conditions matérielles d'exercice de la parole ou de genèse des figures oniriques. Ce qui, chez Dupin, répond de la sorte au désir d'épouser l'expérience la plus vive en faisant table rase des prérogatives de la raison, des idéologies, des idées reçues et des présupposés de la conscience claire sur la nature de l'esprit, du corps, du monde et du langage trouve une ressource majeure dans la phrase nominale, qui exprime au mieux la descente et la porosité du sujet au cœur d'un rehaut des choses et des êtres naturels. Tandis que l'éclatement de la syntaxe et de la strophe sur la page donne une densité notoire aux vocables et met l'accent sur leur matérialité, la phrase nominale se

⁸⁸⁶ *Œuvres complètes*, t. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1998, p. 731 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 65.

fait le ressort d'un « style substantif » ignorant « la distinction entre sujet et prédicat, [et] se prêt[ant] tout particulièrement à l'expression d'une relation *antéprédicative* au monde, où le sujet ne se différencie pas de l'objet, comme dans l'émotion ou la sensation, antérieures à toute analyse et à tout jugement.⁸⁸⁷ » Face à cette poétique élémentaire, la narrativité (faisant un emploi plus important des marques de la personne), la cohésion syntaxique et le recours plus systématique aux structures strophiques déterminées rendent compte, chez Montague, d'une médiatisation et d'une distanciation vis-à-vis des phénomènes physiques et de leurs retentissements affectif, poétique et ontologique. Sur le plan du contenu, ceci se laisse apprécier à travers l'aspect culturel des identifications transformatrices présagées et révélées par l'unité des récits légendaires qui émergent sur le territoire mnésique, alors que Dupin s'engage sur la voie d'une plus grande instabilité ontologique. Par opposition aux hybrides montagusiens, celle-ci doit son imprévisibilité et sa pluralité à l'assomption de l'éclatement des grands récits et des discours identitaires et elle repose sur un type d'expérience qui explore davantage l'univers personnel (*l'idios koinos*) que l'espace collectif (*l'idios cosmos*). Bien sûr, le récit épique a, chez Montague, une dimension lyrique et il se décline en des versions personnelles. Selon la croyance magique associée à la tête tranchée chez les Celtes, il est tout à la fois altéré et ravivé par la « greffe » qui le fait jaillir des paysages subjectifs de l'étendue territoriale contemporaine et d'un usage singulier de la langue anglaise. Mais la circularité temporelle qui fonde la possibilité de son inscription historique et de son legs collectif prédétermine des répétitions qui touchent les identifications ponctuelles du sujet et de certains êtres naturels, regroupés autour de l'aigle et du saumon druidiques. C'est cette unité et cette stabilité qu'elles tirent de leur conformité à la matière gaélique, dont la poétique de Dupin est dénuée, faisant montre d'une identité plus glissante et davantage vouée, ainsi que les jeux signifiants de *De singes et de mouches* l'ont fait entendre, aux aléas de l'écoute et aux mutations des paronomases. Les transformations subjectives des formes de contenu chez Montague et Dupin peuvent donc être respectivement liées aux grandes catégories acroamatiques de l'harmonie et de la dissonance qui nous ont permis de distinguer leur écoute et leur poétique. À la portée collective et aux grands modèles identitaires, qui chapeautent les diverses mutations du premier, répondent la dimension plus personnelle, la multiplicité et la variabilité foncières des secondes. Or cette précarité et cette diversité ne permettent pas pour autant d'éluder les « matrices génératives⁸⁸⁸ » que sont les grands schèmes de l'expérience dégagés par Descola. En dégageant celui ou ceux qui chez Dupin prévalent, c'est ce qu'il convient enfin de démontrer, d'abord autour du motif récurrent et générique du monstrueux, puis, des hybridités du sujet poétique et de certaines figures de la multiplicité naturelle.

⁸⁸⁷ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 282-284. Voir aussi toute la section portant sur « La syntaxe nominale », p. 282-295.

⁸⁸⁸ *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 234.

4.3.2 Dupin et le monstrueux

La première tentation lorsqu'on réfléchit à la poésie de Dupin en termes d'identification ontologique, à cette question de l'« être dans le monde » (Écl. 10) dont elle « s'approch[e] », est de l'associer à une forme de naturalisme glaçant où se réduirait l'opposition entre la continuité physique et les discontinuités intérieures des existants. Les catégories de Descola offrent ici une terminologie claire pour objectiver ce qui se fait de prime abord sentir à travers l'expression d'une terreur devant la porosité d'une conscience menacée d'être réifiée par les forces vives d'une nature englobante. Tout est comme si la continuité physique des êtres était sans cesse en voie d'annihiler la singularité que confère à l'homme l'exercice de ses facultés internes en ensauvant par interaction à partir de son corps : son pouvoir expressif de signifier, la physique de sa parole, la maîtrise de ses symboles, son langage et sa conscience réflexive et imaginaire. Cette « invasion » de l'*ipse*, dont le schème de l'échancrure a illustré les conditions charnelles de possibilité, se révèle particulièrement imminente et sensible dans le constat d'une coïncidence de la *phusis* et de la matérialité du verbe poétique où le sujet exprime ses préoccupations et ses sensations les plus intimes. Chez Dupin, en effet, c'est la lettre, et non ses paysages sémantiques, qui se révèle partager de prime abord les qualités sensibles du monde, comme il en va ici de la « fraîcheur » et d'une luminosité commune : « ligne ouverte plusieurs lignes /// comme leur sauvagerie / s'allume contre la mer / et ravive // une autre fraîcheur / en dessous » (*Con.* 19). Certes, le désir dupinien d'ouvrir grande la brèche du dehors l'a porté à mettre sur pied toute une poésie ambiguë du retrait pour mieux cultiver et résoudre une différence de degré, plus que de nature, entre le verbe et l'extériorité naturelle dans l'espace de l'œuvre. Ceci, dans le dernier extrait, se dénote à travers la vacance et la passivité initiales d'une « Ligne désœuvrée », déployée comme par *Contumace*, comme si la défection du poète était le ressort de l'ouverture de la forme au monde et « à ce qui se joue mortellement / dans l'espace écrit » par le biais d'une « communication » de la physique des mots et de la matérialité brute du dehors qui court-circuite le champ de l'intériorité subjective.

Dominique Viart est l'un de ceux qui s'est fait témoin de cette tension paradoxale en affirmant que « dès l'origine, le poète semble entretenir un rapport d'étrangeté avec sa propre écriture perçue comme émanence indépendante de soi », ou qu'il « construit une figure du poète parlant depuis la mort [...]

dans une position fantasmée de non-présence⁸⁸⁹». Or, en déployant ou en recueillant une parole autonome « [p]récipitée du dehors, étant du dehors la force, ou la loi, fourvoyée » (*D.* 213), la rhétorique du retrait donne à penser le poème comme une « ligne de rupture » dont les déterminations naturelles laissent indemne l'hétérogénéité d'une intériorité mise en veilleuse ou à l'écart. À la limite, l'espace de la parole incarnée rend sensible la « synthèse disjonctive » de la subjectivité ; il « attis[e] » tel une « ligne de fracture » la tension reliant une conscience incarnée dans la « chair » du langage — devenue « autre dans la langue » (*Écl.* 10) et allant dans le monde —, et un esprit solipsiste que retranche l'impossibilité de se saisir ou de s'interpeller sans lui-même s'objectiver et s'altérer à travers « les débris du souffle » : « Claudiquant, étincelant, sur le sentier du retour. Lui. Un autre. L'autre. Dans la décripation de la mort reconnue, dévisagée... Au ras, au nu, de la ligne de fracture. Par le *tu* de la langue et le jeu de la déception. Sous les débris du souffle, attisés... » (*As.* 391). La continuité physique reliant le dehors et la lettre par l'entremise du souffle pourrait, en cela, être l'occasion de définir une modalité littéraire du naturalisme, si la « matière-émotion » des mots et du corps n'engageait quelque chose de l'intériorité dans sa fusion avec l'extériorité, comme l'indique la terreur récurrente de l'*ipse* : « et l'herbe pousse, contre toute attente, l'herbe pousse entre mes jambes, entre mes dents... la lettre fuit, par les pierres disjointes, les mottes fendues, le temps détruit, l'irréparable en suspens... ayant peur d'écrire, cédant à la peur, écrivant debout, adossé au mur... » (*Éch.* 131).

Or cette résistance met en valeur ce que l'échancrure du corps de la nature et les tonalités discordantes de l'accès au dehors ont donné à entendre et permis de mieux comprendre : un trouble émotionnel devant la perspective sans cesse différée, mais toujours imminente, d'une absorption de l'ipséité dans une nature immanente, englobante et disloquante, à la faveur d'une épreuve de la porosité du corps, du souffle et de l'écriture incarnée. Ouverture à une mort affabulée par l'assomption d'un glissement ontologique régressif que sous-tend la continuité charnelle et acroamatique, cet horizon révèle son effectivité la plus profonde en faisant détoner la conscience poétique : « le brin d'herbe ne dit rien de plus aux dents agacées que ce plus /// qui suspend les hostilités pour jouir /// du seul affleurement qui fonde — le futur, la monstruosité /// tellement tendue que j'éclate » (*D.* 217). En cette déflagration de la subjectivité lyrique, on retrouve ce que la dissonance a exprimé d'une *altération* corrélative d'une *résolution* ontologique, entendue au sens musical (sachant qu'une résolution irrégulière crée de la différence), et au sens physique de transformation, ou de dissolution, dans l'appréhension d'une ultime fusion future dont la fin est sans cesse repoussée. Car la résistance de l'*ipse* est ici ce qui, dans la plus grande tension, rend possible la friction avec une altérité altérante, et

⁸⁸⁹ « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 64, 65-66.

l'entame d'une brèche atterrante et vivifiante qui atteste une « communication » avec la nature vive. Elle préserve ainsi l'être de l'autre et les conditions d'une *mourance* et d'une errance qui touche la vie intime du sujet et s'exprime de manière privilégiée par le biais de la figure hybride du monstre. C'est, en effet, une « insuffisance ontologique à soi » qui s'atteste par cette dernière au cœur de sa chair et de sa « parole monstrueusement retournée » (*D.* 265), comme l'est celle de « Chapurlat », « une lime dans le thorax », « halètement » tordu, dans un gisement commun, avec « l'écriture du soleil ».

On voit mieux maintenant que la correspondance matérielle de la physique du monde et de la parole, loin de se doubler d'une discontinuité des intériorités, s'accompagne d'une naturalisation du langage, du sujet et de la pensée poétique réfléchissant leur sortie, et dépossède l'homme de son statut exclusif parmi les existants. Il n'est plus un principe autoréférentiel, mais se porte à l'écoute d'une discursivité sauvage qui est le pendant de son hybridation monstrueuse et de celle de sa parole, « écriture du soleil », « brin d'herbe [qui] ne dit rien de plus aux dents agacées que ce plus » qui formule l'excès et fait toute la différence dont se construit la subjectivité dehors et se structure le lyrisme contemporain. Or quand les principes de l'ontologie naturaliste paraissent posés pour être mieux révoqués par l'hybridation dupinienne, et survivre, tout au plus, à l'état résiduel à travers la violence du passage, peut-on pour autant évoquer à bon droit l'ontologie totémiste pour rendre compte de la singulière identité des intériorités et des physicalités qui retentissent chez Dupin ?

D'emblée, notons que l'étrangeté terrifiante de la figure du monstre se lie, chez Dupin, au climat d'hostilité ou de chaos généralement associé à l'expérience du monstrueux, en s'opposant à la stabilité harmonieuse des identifications claniques totémiques, fondées sur « une communauté d'attributs matériels et spirituels partagés entre des ensembles d'humains et de non-humains⁸⁹⁰ ». Loin de consolider l'immutabilité d'un statut ontologique, l'hybridité s'y résume en une transformation instable qui ouvre le sujet à l'inconnu : « Élargissement sans point d'appui, soufflerie de l'intervalle. Nulle assise sinon le brasier de l'abécédaire des monstres » (*D.* 231). Plutôt qu'une harmonie entre des classes d'existants déterminés, incarnant un accord ontologique par le partage de qualités fixes et abstraites, un peu comme le sont les armatures tonales, la monstruosité revêt en outre un caractère personnel et foncièrement pluriel. Elle ne correspond pas à la nature définie d'un être du Rêve totémique qui, sous la forme du saumon druidique en lequel nous avons reconnu un modèle, préfigurait des identifications ponctuelles avec des espèces associées comme les poissons et les oiseaux de proie.

⁸⁹⁰ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 239.

L'indétermination du monstre est plutôt le signe d'une ouverture, d'une précarité et d'une mouvance ontologique, auxquelles correspondent des identifications opérées potentiellement par tout l'éventail de la diversité naturelle, sans la médiation de grands modèles culturels qui actualisent l'union de classes de vivants. C'est ce qu'indiquent le chromatisme de l'« abécédaire des monstres » (où l'altération touchant la forme du contenu se rabat sur l'expression en dévoilant sa relation au jeu paronymiques et signifiants), ou l'« intervalle » imprécis, ouvert, qui opère en puissance tous les alliages altérants d'une « soufflerie » associant le travail poétique à celui de l'alchimiste, et les identifications ravissantes du poème à ces transmutations insolites. La dimension acroamatique ainsi révélée au cœur de la transformation subjective permet d'éclairer les modalités de l'identification monstrueuse en reliant paradoxalement la dissonance à une absence de frontières ontologiques (ou à une possibilité plurielle de transmutation) en même temps qu'à leur rigidité et à leur résistance (qui sous-tend la déton(n)ation du passage ou du rapport). Modélisant la « synthèse disjonctive » ontologique du monstre telle qu'elle se livre au creux de l'oreille, la dissonance exprime en effet à la fois la coexistence des termes uniques (ce que traduit l'insistance d'un « mot duel au bord des lèvres », *Em.* 133) et un glissement ou un balayage par des écarts ontologiques potentiellement infinitésimaux et, dans tous les cas, indépendants des découpages taxinomiques, comme les notes dissonantes le sont des tonalités des diverses gammes, allant, par leur accumulation, jusqu'à opérer une véritable « cassure de fond » (*D.* 333) du système tonal au même titre que de la classification des existants (« le grain de sa nudité nous harcèle / sans autre loi que l'écume / d'une fraction, [...] / [...] // ayant pris corps / dans un remous de vinaigre // quand bien même elle fondrait / sur nous, harde / de sangliers, amour, éboulement // de roches lourdes, / devenir, monstruosité », *D.* 338). Ces deux aspects de la dissonance convergent de manière exemplaire dans l'assujettissement protéique du poète à l'indicible fluctuation de l'air mêlé au « souffle » : « avec le souffle qui se rapproche et s'enhardit, sauvage, familier... / le souffle insoutenable, mêlé au mien, ou simplement inconnu, ou simplement imperceptible, et qui m'emporte et nous dissout, ensemble, unis, comme une autre monstruosité de l'air » (*D.* 311). Ce qui se présente alors comme une hybridité explicite et mouvante, produisant le je-ne-sais-quoi de sa propre différence (« une autre monstruosité de l'air »), n'a rien à voir avec l'identification totémique, qui réfère à une stabilité et à une unité identitaire, et n'hérite donc du qualificatif d'hybride qu'en raison d'une prégnance de nos classifications ontologiques⁸⁹¹. Il faut donc supposer la prévalence d'un autre mode d'identification pour dégager la schématisation singulière de l'expérience qui sous-tend, chez Dupin, le type de continuité physique et intérieure éclairé par le motif du monstrueux.

⁸⁹¹ Un membre d'une classe totémique est en effet la même entité que la ou les espèces naturelles qui lui sont associées, tous étant la manifestation d'un répertoire d'attributs physiques et spirituels constituant l'essence substantive du groupe.

Sans ambages, précisons que l'ambivalence entre continuité et discontinuité, telle que la dissonance, l'hybridité ou le glissement ontologique opéré entre fluidité et rupture (sur « L'écume / d'une fraction », *D.* 338) ont permis de l'approcher, est au cœur de la conception analogique de « La chaîne de l'être ». Présente de nos jours sous toutes les latitudes et exemplairement illustrée dans l'histoire au sein des civilisations aztèque, de la Chine ancienne ou encore, du Moyen-Âge et de la Renaissance européenne où elle fut prépondérante, elle réfère à une ontologie de la différence ou de la différenciation, résolue par des tentatives diverses et des possibilités multiples (infinies dans certains systèmes) de rapprochements analogiques :

J'entends par là un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées.⁸⁹²

Révélee par les corrélations ponctuelles du microcosme et du macrocosme, ou les idéalismes de type platonicien qui subsument la diversité des étants sous l'unité d'un principe transcendant et homogénéisant, telle la forme intelligible du Bien qui s'assimile toutes les autres et transmet ses vertus à la somme des formes sensibles, la chaîne de l'être peut très bien se modéliser hors de la verticalité métaphysique sans perdre son ambiguïté structurelle entre le continu et le discontinu : « Au fil du temps, [...] l'accent fut mis tantôt sur la différence de nature qui donne à chaque chose une identité singulière, tantôt sur la connexion qui les relie toutes dans une proximité si intime qu'il devient impossible de déterminer avec précision les frontières qui les séparent.⁸⁹³ » Dénuée de principe transcendant et unifiant pour assurer la continuité des étants, la chaîne dupinienne de l'être n'articule pas moins leurs identités et leurs différences, leurs intrications et leurs écarts, à travers une conception et une épreuve de l'hybridité qui associent l'affleurement d'une « métonymie de fond » à un « partage

⁸⁹² Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 280.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 283. Les modèles métaphysiques mis en avant par Descola pour présenter ces variations complémentaires sont ceux de Plotin et de Leibniz. Le néoplatonicien contribua à établir la conception de la chaîne de l'être qui fut au cœur de l'idéologie occidentale jusqu'à la révolution mécaniste. Chez lui, l'âme du monde crée de la différence, l'univers étant « conforme à la raison » du fait « que l'unité de celle-ci vient des contraires qu'elle renferme » (*Ibid.*, p. 283). Chez Leibniz, le maître mot est le continu : « les multiples monades sont interconnectées de façon beaucoup plus intime que dans les gradations d'une chaîne linéaire ; elle s'organise à la manière d'un treillis dans lequel chaque nœud [...] exprime et synthétise l'ensemble des rapports existant entre tous les points du dispositif. » (*Ibid.*, p. 284). Notons que la gradation plotinienne des êtres qui relie les plus modestes aux plus parfaits les distingue successivement « par le plus petit degré possible de différence. » (Plotin, *Ennéades*, t. III (trad. d'Émile Bréhier), Paris, Les Belles Lettres, 1925, p. 45 ; cité dans Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 283.

des dépouilles » (*Retd.* 107), leur enchevêtrement et leur interpénétration à une hétérogénéité radicale. En cela réside le sens d'une poétique de l'interstitiel où résonne la « synthèse disjonctive » d'étants dont le spectre est infiniment différencié par la fine écoute de « l'oreille romane ». La démultiplication des échancrures qui constituent cette chaîne ontologique y assure leur « communication » au prix de leur ruine et de leur sacrifice, de leur déflagration ou de leur « grésillement », jusqu'au cœur de la plus imperceptible irisation des corps, des mots et des phonèmes, livrés, comme le sujet dehors et dans l'épreuve poétique du monde, à une plasticité détonante : « ouvert / au vent du détroit // au grésillement de la repousse // par les interstices de l'os // pour se rapprocher du bord / la métonymie crénelée /// de qui d'autre on ne sait pas / l'armature est carnivore /// de qui ou de soi dans les gravats / notre araignée se retire » (*Cou.* 51). La mue sonore et sémiotique raffinée du corps tonal s'immisce ici au creux des « interstices de l'os » dont elle partage la subtilité infinitésimale. Elle en réverbère l'irisation acousmatique dans la nuée verbale. Elle s'abîme ainsi dans « Les vertiges de l'analogie », engendrés par la reconnaissance de « la différence infiniment démultipliée qui est l'état ordinaire du monde », et attisés par l'inépuisable tentative de la résoudre par des rapprochements, des « ressemblances », des résonances qui « nourrissent l'espoir de tisser ces éléments faiblement hétérogènes en une trame d'affinités et d'attractions signifiantes ayant toutes les apparences de la continuité.⁸⁹⁴»

Mais le champ sémantique de l'écart (« détroit », « repousse », « interstices », « crénelée », « se retire »), qui détermine l'articulation des étants (« ouvert », « rapprocher », « bord », « métonymie ») en fondant la continuité destructrice d'une « armature carnivore » préfigure l'échec auquel est voué le désir d'instaurer de l'unité. Il annonce la détonation ontologique de l'alliage hybride, la nature hétéroclite et parcellaire de l'amalgame monstrueux (« de qui ou de soi dans les gravats / notre araignée se retire ») constitué d'objets partiels explosés. Propageant de fines détonations sonores, « le grésillement » soutenu des phonèmes se révèle l'expression acousmatique de cette faillite à instaurer du continu, fût-ce à la plus petite échelle possible de l'audible qu'ouvre l'acousmatique du silence, où l'écart entre les termes de la chaîne auditive de l'être devrait se faire imperceptible. Mais il n'en est rien. L'on s'en fera l'idée à percevoir sous le bégaiement et l'étranglement, associés par Patrick Quillier à l'écoute des je-ne-sais-quoi qui jaillissent des fines perceptions, l'aspect explosif qui caractérise jusqu'à cet « outre-indigo » de la voix, « capable de faire passer à une autre dimension de la vue [le bleu suivant l'indigo sur le spectre chromatique qui donne son nom à la section « Bleu et sans nom »], mais aussi de l'écoute, via l'association obligée avec *infrason* et *ultrason*⁸⁹⁵ : « une obscénité

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 281.

⁸⁹⁵ Patrick Quillier, « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 117.

bégayante / [...] // étranglant torrent / dans la gorge // l'outre-indigo de la voix / [...] // le morfil de l'impair / la voilure du sept // la dilapidation / d'une rime intérieure jetée / à la romance, aux ortie » (Gré. 290). La dispersion d'une valeur harmonique (« la rime »), ainsi que la connotation érosive et dissonante qui affecte « le morfil de impair », « la voilure du sept » ou les « orties », qui représentent l'amour, symbolisent les détonations indicibles dont se tissent les trames auditives les plus sourdes. Ces plus infimes divisions de l'être, dont nous avons démontré le lien à l'éraillage irisé du verbe, renseignent sur la nature dont il est l'expression, en l'occurrence, un monde où le principe d'individuation et de différenciation s'échelonne en profondeur dans l'infinitesimal :

Cette multiplication démesurée des pièces élémentaires du monde se répercutant au sein de chacune de ses parties — dont les humains, fragmentés en nombreux constituants eux-mêmes dédoublés dans des emboîtements successifs — semble être une propriété distinctive de l'ontologie analogique et l'indice le plus sûr permettant de l'identifier.⁸⁹⁶

Pour remédier à cet éclatement constitutif de l'univers, nous avons dit que les hommes mobilisent leurs efforts interprétatifs afin d'instaurer des rapprochements, métaphoriques ou métonymiques, entre des êtres qui ne sont pas de même nature et, *a priori*, sont sans commune mesure. Pour autant qu'il participe d'un mode d'identification analogique, le cosmos dupinien se présente donc comme un amalgame d'étants qui, à l'égard du sens englobant qui est conféré à la nature dans la cosmogonie naturaliste, se présente comme des êtres contre nature, inassimilables à la continuité physique qui relie les êtres dans la vision du monde qui s'est imposée avec l'entrée de l'Occident dans l'ère moderne. Cette hétérogénéité parcellaire d'une multiplicité de destins ontologiques au sein de l'ensemble cosmique fait du monstrueux l'expression même d'un processus de singularisation exacerbée. Le monde qui ne produit que de la différence radicale compte en effet l'insolite et une indicibilité profonde parmi les normes et les aspects fondamentaux de la chaîne des êtres :

La ressemblance devient en effet le seul moyen d'instaurer de l'ordre dans le monde insaisissable de l'analogisme, monde *a priori* chaotique et boursoufflé puisqu'il contient une infinité de choses différentes, chacune située en un point singulier, chacune au cœur d'un réseau idiosyncrasique.⁸⁹⁷

Or, au pouvoir de créer des ressemblances imaginatives pour rapprocher les étants grâce à divers type de correspondances (dont l'un des plus connus est « la théorie de la signature » des choses qui réduit la

⁸⁹⁶ Philippe Descola, *op. cit.*, p. 288.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 285-286.

multiplicité des apparences à la faveur d'une lecture relativement homogène et souvent occulte, comme c'est le cas dans l'astrologie par exemple), se substitue, chez Dupin, une « flexibilité » du monstrueux. Celle-ci symbolise la volonté réparatrice sans cesse réaffirmée (et contrée) de combler l'écart des êtres par une multitude de connexions mobiles et transmatrices. Quand « [c]hacun des existants est [...] différent de tous les autres en raison de la pluralité de ses constituants et de la diversité de leur mode de combinaisons », la flexibilité ontologique offre les conditions d'un « cheminement signifiant », vertigineux par son potentiel illimité, et dont l'horizon, s'il ne relève pas, ici, de conventions ou de « trajets qui peuvent être répétés », inscrit dans son sillage une certaine possibilité de réduction du « vertige atomiste ⁸⁹⁸ », même si un tel frayage se résume par la production d'une nouvelle altérité.

Dans le champ des petites perceptions acousmatiques, linguistiques ou non, cette souplesse pourra désigner, d'une part, le pullulement des connexions actuelles ou potentielles auquel réfère la fonctionnalité sémiotique. Dans le survol de cette connectivité, elle réfèrera, d'autre part, à la plasticité d'une chaîne de l'être chatoyante, sorte de nuée dont l'irisation est créée par le scintillement subliminaire de termes que lie la plus petite différence possible. C'est cette souplesse d'« arabesque malgré la cassure ⁸⁹⁹ » (*M.* 13) qu'amplifie l'« effervescence des mots de la langue-mère » (*M.* 35) à travers la modulation phonétique sensible de ces vers déjà commentés : « et dans un seul corps rameute / — et ramifie tout le ciel /// [...] / [...] / [...] // de là je dicte aux étoiles / avec la flexibilité d'un idiome /// transposé du monstrueux... » (*Sm.* 82). Un scintillement d'étoiles y est « transposé » dans celui d'un corps tonal réticulaire articulé par le chatolement de la texture catacoustique. Pourtant, à cette homogénéité ou cette fluidité lumineuse et sonore s'oppose la division d'un « ciel » ramifié dans le corps auquel fait écho l'« idiome /// transposé », c'est-à-dire, selon deux des sens principaux du terme, déplacé et déconstruit en ses éléments constitutifs à des fins de permutations, écart symbolisé par le blanc qui sépare les termes. La dissonance ontologique détonante se révèle donc ici encore le principe du rapprochement et une manière paradoxale de réduire la diversité vertigineuse des êtres en créant de la différence sur la voie de « synthèses disjonctives ». La ramification se présente dans cette perspective comme une figure féconde de l'éclatement ; et la transposition se laisse interpréter comme une mutation où la création d'une différence irréductible participe de la flexibilité du monstrueux. D'un monstre l'autre, dira-t-on, car l'« idiome /// transposé » de ce champ se résout, chez Dupin, en cette modalité particulière de « la mort [qu']est [l']écriture / de chimères » (*Gré.* 288), à savoir, une série de

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 296, 286.

⁸⁹⁹ Sa nature acroamatique est désignée au début de *Contumace* : « multitude en résonance avec / l'unanime / cassure / dont l'instrumentalité // dément la folie dégage / le corps distingue la danse / et le corps » (*Con.* 18).

transformations radicales, étayées sur les détonations du jeu signifiant, qui produit des singularités composites (disjonctives), comme l'indique la vitalité d'éros mise au service de l'hybridation : « on fait la guerre avec la langue. On fait le monstre avec l'amour. Et ça s'enraye... et ça repart... Rien ne se réécrit jamais. Ni la mort. Malgré la chauve-souris crucifiée. Sur le bois qui nous sépare. » (*Sm.* 30). Fonction de cette position fantasmée et paradoxale du poète énonçant sa parole depuis sa disparition dont a parlé Dominique Viart, la création des chimères poétiques et de leurs unions contre nature s'appuie sur la déformation altérante du *signe* devenu l'élément actif et autonome de la détonation identitaire : « Mort du singe, mon premier amour, la naissance, écrite, du songe... » (*Éch.* 161).

Sans cesse, le poème se déploie en revenant, sans y être venu, au point de cette « naissance » ou de ce jaillissement d'une altérité, dont Viart a spécifié le mouvement en décrivant les tenants et les aboutissants d'une écriture litanique « qui multiplie les fragments et les rassemble » :

« Litanie » est en effet ce qui fait varier la répétition, installe le thème dans l'anaphore et laisse proliférer les prédicats où le « je » absent trouve à se projeter. [...] la poésie serait cette flexion infinie du même, multiplications d'éclats et de fulgurances imparfaitement accordées que la litanie d'*écrire* prend en charge.⁹⁰⁰

La flexion litanique conjugue ainsi le même et l'autre tant sur le plan de l'expression qu'à travers la figuration du sujet. Car bien que son épreuve condamne à « l'impossible récit ⁹⁰¹ » ou autobiographie, « l'écriture de fait n'a pas effacé le sujet, elle en a relégué la trace dans l'ombre de sa propre avancée ⁹⁰² ». Celle-ci procède souvent d'une déclinaison de subordonnées et de juxtapositions (ou d'autres segments de natures diverses), dont la rythmique repose fréquemment sur l'anaphore, et qui se caractérise en général par sa dimension impersonnelle. Comme le remarque Viart, à travers cette litanie syntaxique, « [I]'autre dans la langue » recompose les modes de l'« être au monde » (*Écl.* 11). « [S]'ouvre large l'éventail du monde » et des manières d'y être, « la multiplicité des expériences » ; et la conscience poétique, poussée vers les marges de la scène où s'accomplit l'acte d'écrire (voilée notamment sous l'impersonnalité de son infinitif dans « Fragmes »), se substitue sur un mode profane et profanateur au « nom de Dieu » « où se perd l'infini chatoiement des espèces ». Une inversion hiérarchique de la chaîne analogique de l'être perd dorénavant le sujet dans les fragments litaniques

⁹⁰⁰ « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 70.

⁹⁰¹ Dominique Viart, *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁰² « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 71.

d'un monde dont il est le porteur⁹⁰³, un peu comme « la parole oratoire nomme » et exalte « le divers⁹⁰⁴ » en « affectant de célébrer le divin ». Enfin, les fragments chatoyants qui se déploient par-delà le soi et l'altérité sont, en tant que fractions écrites d'un monde qui ne cesse de fluctuer sur la scène intérieure de l'*ipse*, « accordés à [l]a pulsation » du « mouvement qui porte le poète en avant de lui-même. » Nous retrouvons là une dimension pulsationnelle du rythme que nous n'avons manqué de relier à une scansion de l'identification protéique de la conscience poétique.

Maintenant, un poème de *Grésil* peut être convoqué qui rassemble la plupart des éléments mis en avant pour témoigner d'un mode d'identification analogique, à commencer par la « flexibilité » de la singularité monstrueuse qui fait l'une de ces spécificités dupiniennes. Par son aspect constructif et la forme d'interpénétration qu'elle met en relief, elle manifeste, à une autre échelle phénoménologique, la fonctionnalité et l'effet fusionnel du chatoiement propre aux unités qui tissent, entre continuité et discontinuité, par leur amplitude et leur différence, la nuée scintillante des percepts recueillis par la fine écoute. Mais la « synthèse disjonctive » que fait retentir cette tension articulatoire ne touche pas seulement la texture des étants et des phonèmes⁹⁰⁵, dont la plasticité détonante est intriquée de manière remarquable dans les derniers vers (« ma hantise caprilège / inique dans le sabot // unique dans le chaos... »), elle est repérable à travers le principe de la construction « liturgique » qui s'appuie sur la répétition anaphorique. Cette dernière procure en effet du liant à un poème dont la structure syntaxique et sémantique est ramifiée par une déclinaison de segments syntagmatiques dont les significations adiscursives paraissent d'emblée allotopiques. Les prépositions (« dans ») et les relatifs (« qui ») des deux premières strophes jouent, à cet égard, le même rôle que les articles définis des substantifs juxtaposés et que l'énumération des derniers vers nominaux, articulés selon une logique anaphorique. Ils s'offrent comme autant de charnières structurant une écriture de la diversification et de la fragmentation d'où Dupin tire la puissance de sa parole⁹⁰⁶ :

⁹⁰³ « Le sujet se peuple de ces objets à écrire, de ces ombres qui le meuvent et dont il récite la litanie au fil du recueil. [...] Car le sujet se projette dans ce qui est à dire [...]. Loin d'habiter le monde dont il s'absente [...], il en est habité. S'il est un sujet lyrique dans la poésie de Dupin, [...] c'est surtout dans cet abandon de lui-même qu'il consent à une telle tension. Son identité composite rassemble les pièces ainsi énumérées. » *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁰⁵ Un autre exemple est fourni dans un poème, où le dépassement de l'opposition entre l'ipséité et l'altérité sauvage révèle sa nature acousmatique en s'appuyant sur le scintillement d'une dissonance paronomastique comblant et attisant l'écart minime des premiers noms : « Je ne parle qu'au singulier / qu'au sanglier à la première personne / au dernier venu // au lecteur / inconnu derrière le masque /// au solitaire de la harde // à son grognement / dans ma vitre chaque nuit » (*Gré.* 320).

⁹⁰⁶ « L'énergie que je peux capter, produire, jaillit, au contraire, de la fragmentation, de la teneur de rapports fragmentaires, — d'un déplacement presque immobile d'éclats », écrit Dupin dans « Un récit », non sans faire valoir une continuité similaire à la chaîne de l'être au cœur même de la disjonction : « implosion invisible de ce

Trainée grise des transhumances
 dans le soleil, dans
 le bleu blanc de la cendre

qui vient de s'écrire, qui va
 s'éteindre — c'est l'infini...

le petit sang craché, le point
 de l'aube — et les excréments
 d'une rechute animalière

la dérive d'un sous-homme,
 et la langue éparpillée...

scintillement de terre ouverte,
 flexibilité de lame d'un corps

et ma hantise caprilège
 inique dans le sabot

unique dans le chaos... (*Gré.* 241)

La précarité typiquement dupinienne du « cheminement signifiant » que prescrivent d'ordinaire des rapports analogiques conventionnels est illustrée ici par l'évanescence de la « [t]rainée [...] des transhumances », qui lie dans le champ symbolique d'une écriture évoquant la signature des corps naturels les étants de la chaîne de l'être. La plasticité métamorphique relative à l'indétermination du monstre est néanmoins patente à travers « la dérive d'un sous-homme » et la « flexibilité [...] d'un corps ». Or, celui-ci n'est pas seulement intégré au bovidé par l'« amalgame torrentiel » (*Con.* 61) dont l'accentuation et le jeu signifiants (de la paronomase et du mot-valise) s'emballent et s'exacerbent⁹⁰⁷. L'analyse de Viart donne aussi à penser le sujet incarné de la parole à travers la somme des fragments liturgiques qui déclinent, avec la multiplicité des reflets et « scintillement[s] de la terre ouverte » et des éclats de « la langue éparpillée », la « série plurielle » et pulsationnelle de ses « prédicats⁹⁰⁸ ».

gisement vague et insensé, le ciel, inséminé par tous les pores de la surface, injecté jusqu'aux artères les plus arriérés du sous-sol » (*D.* 310).

⁹⁰⁷ Notons de nouveau que l'emportement de la parole acroamatique est, au début de *Coudrier*, explicitement fonction de la détonation d'une hybridité ontologique, indissociable de la dissonance créée par l'hybridation paronymique : « la page lustrée, le pelage du loup // être tiré par les mots / pénétrer dans la caverne / imprégner le tissu de l'écoute » (*Cou.* 15). Il en va de même au début du *Grésil* où l'appel à « sonner comme une pierre » participe du dévoilement d'« une pieuvre sous la langue / sous la pierre // qui tire le souffle » (*Gré.* 236).

⁹⁰⁸ « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 71.

Mais comment concilier dès lors l'ouverture monstrueuse potentielle à tout l'éventail de la nature, jusqu'aux plus infimes chatolements de la chaîne de l'être, avec le régime analogique de l'identification, dont Descola dit bien qu'il se résume en « l'équivalence d'une double série de différences », celle des physicalités et celle des intériorités, par opposition au totémisme ? Nous n'avons en effet cessé d'observer et d'entendre des formes diverses d'hybridations touchant des éléments du corps (*körper*) et des données et propriétés intérieures de la subjectivité. Celles-ci sont à première vue incompatibles avec le type de cosmogonie que l'ethnographie et l'histoire de la pensée européenne ont placé à l'enseigne d'une singularisation quasi atomique des êtres et des espèces :

ils [les hommes] cohabitent, au prix de multiples précautions, avec les plantes, les divinités, les maisons, les grottes, les lacs et toute une foule de voisins bigarrés, au sein d'un univers clos où chacun, ancré dans un lieu, poursuit les buts que le destin lui a fixés selon les dispositions qu'il a reçues en partage, accroché bon gré mal gré à tous les autres par un écheveau de correspondances sur lesquelles il n'a pas prise.⁹⁰⁹

Pour résoudre ce problème, il convient de distinguer d'abord deux types d'hybridations des humains et des non-humains. L'un d'eux repose sur une similarité des intériorités et des physicalités qui est différente de leurs continuités identitaires observées dans les sociétés totémiques : elle est attestée par le régime analogique d'identification. D'un point de vue ethnographique, cette similarité s'aperçoit si on conçoit les individus peuplant l'univers comme le produit d'une combinaison singulière de variétés de composantes partagées, réparties à tous les degrés de la chaîne de l'être (attributs pouvant être rassemblés sous des nomenclatures contenant leur pluralité, comme les éléments, le chaud et le froid, la théorie européenne des humeurs, etc.). Or, une telle multiplicité des composantes a préséance sur la distinction binaire entre l'intériorité et la physicalité pour rendre compte des propriétés des humains et des membres des autres espèces : la nature de l'individu exprime un dosage de ces constituants qui vont déterminer son caractère physique aussi bien que ses qualités morales. C'est la raison pour laquelle Descola est amené, au fil de sa présentation, à nuancer considérablement la double hétérogénéité qui définit l'identification analogique, au profit d'une distribution plus homogène de l'intériorité et de la physicalité, sans que soit réduite pour autant la singularité des existants :

L'intentionnalité et la corporéité y affleurent rarement comme des entités autonomes, distribuées qu'elles sont dans des chaînes de couplage mariant le matériel et l'immatériel à tous les niveaux

⁹⁰⁹ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, op. cit., p. 296.

d'échelle du microcosme et du macrocosme. Aussi ma définition de l'analogisme comme une combinaison de différence des intériorités et de différence des physicalités n'est-elle pas à prendre tout à fait au pied de la lettre, tant les contours de ces deux ensembles y paraissent indécis.⁹¹⁰

Une illustration probante d'une de ces séries de couplage dont l'œuvre a fourni maints exemples ponctuels et parcellaires se trouve dans un poème de *De singe et de mouches*, où par toute la chaîne de l'être sensible, du dehors le plus brut aux instances psychiques les plus « abstraites », s'observe une impossibilité de distinguer l'intériorité de la physicalité. Leur morcellement et leur distribution croisée, de la « sous-trace » au « survol », au sein de leurs champs opposés polarisent autour d'un corps vocal tour à tour humain et non humain⁹¹¹, une intentionnalité « ruissel[ant] » « du rocher » et d'un « cul » de « singe », et une physicalité animale dont l'aspect parcellaire (« l'œil octogone » et le « cul » de « singe ») qualifie les réminiscences d'une instance psychique et d'une entité mythique évoluée :

Singe au cul couleur lilas
je ruisselle de toi — du rocher
des cris sans voix

de rechute en simulacre
en tragédie

à tordre sacré ce cou
trop humain

l'étope brûle sous le drap
ce n'est pas moi qui rugis

mais au milieu de la nuit
l'étincelle
le silence
de la surmouche du trèssinge
qui trafiquent la lumière
pour l'incorporer à la voix

comme au point de l'aube quand
la sous-trace le survol

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 288.

⁹¹¹ Étant acousmatique, dénué de « voix » sous sa forme non humaine, dans le rocher, le corps vocal révèle à nouveau l'écoute acroamatique au cœur de l'ensauvagement de l'intentionnalité et du corps expressif.

vont s'êtreindre et se tarir

la mouche à l'œil octogone
et le singe
au cul couleur lilas. (*Sm.* 65)

Médiations de la « lumière » et de la « voix », la « surmouche » et le « trèssing » renvoient ainsi à une identification générale du haut et du bas suggérée aussi par l'évocation du surmoi freudien et du fondateur de l'alchimie, en la personne du Trismégiste, dont le nom a été interprété comme signifiant « trois fois très grands ». Toute la chaîne de l'être se déploie donc comme un amalgame différencié d'amas de propriétés et d'attributs physiques et mentaux divers et relativement distribués, dont la figure de « l'étoupe », faite d'un enchevêtrement chaotique de fils et de résidus textiles, offre une image idoine⁹¹². Sous-jacent à la singularité des êtres, le partage des composantes élémentaires constitue ce faisant un univers où le sujet peut partout aller à la rencontre d'une altérité hybride.

Or comme l'indique les figures protéiques du « singe » et de la « mouche », ces « *monnaie[s]* » dont le change (« le cœur singe la mouche / et les singes // mouchent le cœur trépassé », *Sm.* 47 ; « un voyage avec les singes / une transfusion / de mouches », *Sm.* 72) repose sur la mutation du signe, l'hybridité des êtres analogiques se double d'une possibilité d'hybridation entre les existants :

Toute entité étant faite d'une multiplicité de composantes en équilibre instable, le nomadisme de chacune d'entre elles devient par ailleurs plus aisé. Transmigration des âmes, réincarnation, métémpychose et surtout possession signalent donc sans équivoque les ontologies analogiques.⁹¹³

⁹¹² Cette distribution d'attributs mentaux parcellaires par toute la chaîne du vivant et de constituants physiques dans le régime de la conscience va à l'encontre d'une interprétation naturaliste du schème ontologique de l'échancrure. Il n'y a pas chez Dupin une continuité physique d'où surgirait une discontinuité des intériorités plus ou moins graduée selon l'idée évolutionniste de la cognition. S'il y a gradation dans la cosmogonie dupinienne, c'est au contraire entre des régimes subjectifs et des êtres liés de près en près par une « synthèse disjonctive de résonance » qui fait retentir un partage d'attributs physiques et mentaux parcellaires. Le second vers (« je ruisselle de toi ») affirme à cet égard une dissolution de propriétés subjectives dans le monde naturel. Dans cette perspective, la fusion brisante figurée par la jonction de l'échancrure se conçoit, comme nous le verrons, comme un horizon de dislocation des composantes subjectives, réinjectées dans la circulation élémentaire de la *phusis*. C'est là la conception analogique du sacrifice qui permet de réduire la différence et de relier par la libération de composantes partagées des entités fondamentalement hétérogènes.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 296.

Aux permutations paronymiques des plus petites composantes du langage qui les objectivent sur le plan verbal, correspond ainsi, de près ou de loin, une incorporation ou une exportation parcellaire fréquente des êtres humains et des non humains dont le risque se fait sentir dans l'univers analogique. Le détachement d'une « hantise caprilège / inique dans le sabot // unique dans le chaos » (*Gré.* 241) a déjà fait remarquablement résonner dans le corps tonal du poème ce type d'alliage ontologique fondé sur une dispersion fragmentaire. La section des « Moraines », qui évoquent les amas de débris rocheux formés par le glissement des glaciers, en offre aussi une illustration notable :

Les sentiers se brouillent... Renversé, [...] je compte machinalement les rayons de la roue qui tourne au-dessus de moi, et se rapproche de mon corps, disloqué déjà, déjà mêlé à la boue...

Une boue qui pénètre les yeux, les oreilles, les narines et la bouche, et laisse néanmoins le visage intact [...]. Étrangère, [...] venue du dehors, du plus loin, et parlant au plus près, à voix basse, de ce qui est le plus proche et qui n'a pas de nom. Cette lie et ce lien, comme l'épaississement de notre ombre, nous saisissant, nous étouffant, nous inoculant son absence d'identité telle une araignée le venin.

[...] Si je cède, et me détourne, elle suscite en retour certains mouvements reptiliens qui accentuent l'ancrage et la possession, [...] affolent l'insistance et l'agilité de sa bouche innombrable. Tout se termine [...] par un soleil jaloux de ma suffocation, un soleil qui charge et nous pétrifie. Les deux parties d'une ammonite, hermétiquement enclenchées, se confondent alors avec toutes les pierres du torrent, avec tous les bruits de la nuit, et roulent un peu plus bas...

[...] il me reste à éprouver loin de là, durant un long éveil, la sensation de la fadeur extrême et de l'extrême flexibilité de la mort. (*Em.* 176-177)

La « flexibilité de la mort » est ici fonction d'une plasticité transformatrice qui s'actualise en une série d'amalgames monstrueux. Ceux-ci vouent un sujet poreux et un corps « disloqué », à une possession par la « boue » ou à une « charge » « pétrifiante » du « soleil » ; mais l'un d'entre eux s'élabore par l'exil d'une de ses propriétés, la conscience onirique sensitive ravie au centre étanche d'une « ammonite ». Aux introjections et aux projections parcellaires qui ruinent l'intégrité de l'*ipse* correspond, en outre, un morcellement des entités composites de la nature. Cette hybridation apparaît sous une forme relativement stable, comme celle de la jalousie du « soleil », ou dynamique et vertigineuse, en révélant son processus à travers les mutations successives engendrées au fil de l'évocation poétique de la « boue ». Cette dernière est dotée tour à tour d'une « voix », de « mouvements reptiliens », d'une « bouche innombrable » et, en s'identifiant vocalement à « ce qui est le plus proche et qui n'a pas de nom », des propriétés de l'« ombre » du sujet et du pouvoir d'inoculation de l'« araignée ». Elle éclaire ainsi un univers poétique où la division de singularités isolées et opaques (comme ces « ammonites » roulant « avec toutes les pierres du torrent, avec tous les bruits de la nuit »), est le principe de leur transmutation potentielle par toute la gamme chromatique de

la chaîne de l'être. Mais la « boue » démontre en même temps qu'en plus d'en être le principe, la division est le produit d'une telle transmutation, l'hybridité désignant celle-ci non comme une conversion, mais un alliage qui s'inscrit par subdivision et crée un être à part entière. Ainsi, c'est la dimension fondamentalement poétique de l'univers analogique que Dupin accuse en s'attestant d'une intensification quantitative des processus d'hybridation.

Le rapprochement analogique qui vise à réduire la différence en suspendant la multiplicité des attributs respectifs des étants comparés⁹¹⁴ se traduit chez Dupin par une production assumée de différences⁹¹⁵. La construction de l'unité devient par le fait même infinie, car elle conduit fatalement à une augmentation de la totalité. D'une différence à l'autre, nous retrouvons ici l'idée de la flexibilité du monstre comme création du monstrueux. À cet égard, la « conjonction de traits épars et de débris érigés [...] de linéaments ennemis » qui définit, dans *Écart*, la « [p]oésie » (*Éca.* 47), trouve sa résultante exemplaire, quatre pages plus loin, dans l'évocation d'une créature emblématique de l'écriture chimérique : « Poésie : l'ongle du serpent sur la peau des choses » (*Éca.* 51).

Mais parce qu'elle « parl[e] au plus près, à voix basse, de ce qui est le plus proche et qui n'a pas de nom », communiquant au poète « son absence d'identité », de la boue, Dupin peut dire avec Montague (dans « Clabber : The Poet at Three Years » (« Boue : Le poète à trois ans »)) : « Je lui appartiens » (*DS.* 34). Tout en rappelant la plasticité du « réceptacle » platonicien des formes sensibles et de la « *chora* sémiotique », l'aspect insaisissable de son ouverture ontologique et sémantique renvoie à la fécondité transformatrice et interprétative par laquelle les univers analogiques se sont avérés les lieux privilégiés d'un faire (*poiein*) incessant. L'herméneutique de l'Europe médiévale et celle de la Chine ancienne témoignent par leur richesse de cet infini pouvoir à relier les êtres les plus divers, tant sur le

⁹¹⁴ Dans les sociétés analogiques, cette réduction est tournée « pour l'essentiel vers l'efficacité pratique : traitement de l'infortune, orientation des édifices, calendrier, prédestination, sort eschatologique, dispositifs divinatoires, compatibilité des conjoints, bon gouvernement ». Mais elle permet en premier lieu de créer du sens en tissant des liens entre les éléments d'un univers chaotique qu'il s'agit de rendre habitable : « Un monde de singularités bricolées avec des matériaux disparates en circulation permanente, menacé d'anomie jour après jour par l'étourdissante pluralité de ses habitants, exige de puissants dispositifs d'appariement, de structuration et de classement pour devenir représentable, ou simplement viable pour ceux qui l'occupent. » *Ibid.*, p. 302, 301.

⁹¹⁵ Certes, comme le stipule Descola, la comparaison est création de différences à soi de l'étant : « En conjoignant par une opération de la pensée ce qui était auparavant disjoint, la ressemblance suspend bien la différence pendant un moment, mais c'est pour en créer une nouvelle, dans le rapport des objets à eux-mêmes, puisqu'ils deviennent étrangers à leur identité première dès lors qu'ils se mêlent les uns aux autres dans le miroir de la correspondance et de l'imitation. » *Ibid.*, p. 281. Or, avec l'hybridation, cette différence est production, au sens fort, d'un nouvel être insolite, mutation monstrueuse. Non plus le *capricorne* rapporté à un *sacrilège*, mais « caprilège » (*Gré.* 241), augmentation de la réalité (linguistique et ontologique).

plan ontologique que symbolique, dont Dupin actualise le degré zéro par l'initiative donnée aux flexions monstrueuses et aux puissances du « matériau » verbal. De l'« absence » du « nom » à celle du soi, c'est cette malléabilité fondatrice de toute écriture que la « boue » représente, en présageant, aux dépens de toute cristallisation des « cheminement[s] signifiant[s] », la récursivité d'un passage atterrant par le difforme et l'informulé, qui reconduit, reporte sans fin la force inaugurale du frayage :

rompre, feindre... Mourir, répéter... Tels, on glisse vers le camp de ses ennemis. Sans attendre, maintenant, le reflux, la volte-face, le dernier mot qui précipite. Car le simulacre est provocation, action future... Franchissement de la chaîne du monstrueux. Il dément [...] l'hermétisme déchiré des corps. (*D.* 226-227)

Figures plastiques détonantes analogues à la boue, les « singes » et les « mouches » sont, comme nous l'avons entrevu, au cœur des altérations créatrices par lesquelles se fomentent l'hybridité chimérique et linguistique fondée sur le télescopage des corps et des phonèmes. Aussi, dans le recueil où ils pullulent, permettent-ils de comprendre la dimension sériee et pulsationnelle des générations monstrueuses et leurs enjeux à l'égard de la prolifération formelle. Pour être bref, ils sont représentatifs de l'« agilité du sommeil » à la source des mutations du sujet et du verbe. À la faveur de ce mouvement, ils « cribl[ent] les scories du souffle » (*Sm.* 62) que produit et dont se constitue de près en près le poème, en réitérant l'épreuve de l'indéterminé et de l'informulé au fil du « [f]ranchissement de la chaîne du monstrueux ». Les analyses de la physique de la parole recourent donc celles du corps de la nature, où l'orée de la « communication » intensifiait, d'une part, la torsion⁹¹⁶ d'une écriture attendant à la discursivité dont elle se constitue fatalement pour dire l'indicible perdu du sens ; et, d'autre part, le trouble d'un sujet condamné à pâtir et à jouir d'une *mourance* à travers le simulacre d'une parole énoncée depuis l'immanence de la mort. Dans cette logique, l'irréductibilité des termes de l'amalgame hybride correspond à l'impossibilité d'atteindre la fusion annihilante que figurait, au précédent chapitre, l'épissure à la racine du schème de l'échancrure.

⁹¹⁶ Rappelons que cette « torsion » n'est pas une image arbitraire, mais qu'elle appartient à la poétique dupinienne en tant qu'objectivation de la raucité qui retentit à l'approche de la détonation de l'*ipse* : « le lettré qu'on me désigne / le scorpion noir / qui se sacrifie // la raucité de la même voix / la torsion / d'une mèche qui se consume » (*NLJ.* 14). Elle est, ainsi, comme expression des crissements du corps tonal, le pendant de l'épissure, image qui a figuré la tension ontologique inhérente à l'approche de la « communication » avec l'objet ou l'autre.

Conformément à l'échec de la disparition de la subjectivité et de l'abolition du discursif, les déformations répétées de *l'ipse* et du verbe se traduisent, tout compte fait, par l'accroissement incessant de l'œuvre et d'une filiation d'hybrides comme une totalité difforme, voire immonde :

Nous émergeons d'un immense registre qui bourdonne de surcharges et de repentirs, [...]

Ce grabat, ce fumier, cet entassement de feuillets qui nous porte, nous sommes condamnés à réitérer le geste d'y mettre le feu. Le geste ostentatoire, le geste illusoire qui l'augmente en nous consumant.

[...] il s'accroît de notre affaissement et de nos sarcasmes. Il suscite lui-même ce prurit de ses extrémités, ce brandon rougeoyant au sommet d'une montagne de scories, notre profanation

qui n'ajoute qu'une pellicule de poussière mentale à son ressassement millénaire, à sa stratification de désastres.

Monstrueuse mémoire maternelle, nos mains incestueuses [...] te défigurent et te ravaudent et te prolongent comme par une transfusion saccadée de lenteur et de nuit. (*Em.* 169).

Les images du « ravaud[age] » et de la « stratification » indiquent bien que la totalité de la « mémoire monstrueuse » se génère, s'« augmente » chez Dupin par accroc et par à coup, enchaînements segmentaires, ce que cette notation acroamatique exprime en amplifiant son rauque bourdon : « sonore chaîne, aux maillons brisés / en chaque mot, clivage, blessure, gravière, // la structure contradictoire du cristal en chacun, / et l'écartèlement de sa fourche // [...] / [...] // et comme acquis le droit de frayer / un troisième chemin parmi les décombres... » (*Con.* 29). Ainsi que le dernier vers le donne à penser, la « structure contradictoire du cristal » ne tient pas seulement au fait qu'elle émerge d'une multitude de ruptures radicales, mais à ceci qu'elle recèle la possibilité de s'accroître par des parcours ou des réverbérations inédites (le « troisième chemin » est cette voie nouvelle éclairant sa plasticité) dans l'inépuisable possible de ses résonances. Ainsi, comme le dit avec un maximum d'économie le poète dans *De nul lieu et du Japon*, titre qui, du néant ou d'une totalité, fait lui-même surgir une singularité qui l'augmente : « l'unique / est multitude / ou // liseron » (*NlJ.* 20) : germination proliférante.

De même, chez Dupin, la transformation du sujet en être naturel n'éveille pas, comme c'était le cas chez Montague, une figure archaïque enfouie dans la mémoire collective des lieux, son hybridité témoigne d'une « terre qui s'augmente » et dont le sens « s'ouvre » alors que jaillissent et jouissent de nombreux êtres inconnus. C'est ce que révèle encore ce passage qui, avec le simulacre de la mort, la torsion de la raucité et de l'hybridation et la répétition de la brèche à travers les deux plongées de la vue dans le « roc », recèle les motifs principaux de la « communication » dupinienne : « ouvrir mes

yeux dans le roc / prométhéen l'odeur rouge / comme un cadavre que tord // la spirale d'une soie crissante / haïssant la vérité nue // revenir à la lenteur / de la terre qui s'augmente / et s'ouvre ouvrant l'infini / à la jouissance des monstres / de mes yeux cassant le roc » (*Ct.* 36). Cependant, en dépit de la création de différences et du foisonnement incontrôlé des formes du monde, du corps et du verbe, fatalement attesté à chaque exploration de la plasticité, ce qui de la mort de l'*ipse* et de la ruine du sens se réitère à l'instant de la torsion se présente comme un moyen efficace de façonner de la « ressemblance » en reliant les unités de l'univers analogique du poème. Accompli en vue de ce résultat dans diverses sociétés étudiées par l'ethnographie, le sacrifice ainsi opéré ne se rapporte en effet, selon Descola, qu'à un tel régime d'identification. C'est ce qu'il explique à partir de la définition de Lévi-Strauss pour qui l'objet sacrifié instaure un lien de contiguïté entre deux entités séparées sur le plan ontologique :

Se servir du sacrifice pour forger un tel rapport de contiguïté entre des entités initialement dissociées [est] [...] nécessaire dans une ontologie analogique où tous les existants sont des singularités entre lesquelles des passerelles doivent être établies : de même que l'on ne peut pas sauter des maillons dans la chaîne de l'être sans compromettre son intégrité structurelle, de même le lien entre deux entités distantes et hétérogènes, le sacrifiant et la divinité, ne peut être construit que par un mécanisme d'identifications graduelles et transitives entre des éléments intermédiaires.⁹¹⁷

Mais contrairement à Lévi-Strauss, pour qui la destruction rompt le lien instauré et appelle, par la violence que provoque la séparation nouvelle, à la réitération du sacrifice, pour Descola, le sacrifice est lui-même ce qui instaure la continuité⁹¹⁸ en libérant des composantes que partagent les termes à relier :

c'est précisément cette décomposition des attributs de la victime, sur le fond d'un fractionnement général des existants en une foule de composantes, qui lui permet de remplir une fonction de connecteur par le biais de l'identification de chacun des acteurs du rite à l'une au moins de ses propriétés.⁹¹⁹

⁹¹⁷ *Par-delà nature et culture, op. cit.*, p. 318-319.

⁹¹⁸ Il rejoint en cela la théorie bataillienne du sacrifice comme accès à l'immanence énoncée dans *Théorie de la religion*, dans *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976 [1973], p. 307. « Quand l'animal offert entre dans le cercle où le prêtre l'immolera, il passe du monde des choses — fermées à l'homme et qui ne lui sont *rien*, qu'il connaît du dehors — au monde qui lui est immanent, intime, [...] il a cessé d'être de son côté séparé de sa propre intimité, comme il l'est dans la subordination du travail. La séparation préalable du sacrificateur et du monde des choses est nécessaire au retour à l'*intimité*, de l'immanence entre l'homme et le monde, entre le sujet et l'objet. [...] Le sacrificateur énonce : [...] Je te retire, victime, du monde où tu étais et ne pouvais qu'être réduite à l'état d'une chose, ayant un sens extérieur à ta nature intime. Je te rappelle à l'*intimité* du monde divin, de l'immanence profonde de tout ce qui est. »

⁹¹⁹ *Par-delà nature et culture, op. cit.*, p. 319.

On retrouve plusieurs éléments de ce dispositif sacrificiel analogique chez Dupin, à commencer par l'instauration de la plus petite différence possible liant le sujet à l'objet du sacrifice par la contiguïté « d'un ongle / d'un pas de côté » dans *Coudrier* : « lampe lourde à soulever / vers le bleu mourant des sources /// elle hésite à me perdre / il s'en faut d'un ongle / d'un pas de côté //// la lampe est légère / à l'instant / de dissoudre les monstres /// foin des mots de poésie / je me jette / contre // à ta mort / c'est ma fournée » (*Cou.* 36). La mort s'y présente comme une dissolution de « monstres » (de singularités) décomposés en leurs éléments, ce que la scène verbale du sacrifice désigne par l'exportation d'une lettre du « foin de poésie » dans le mot « fournée », signe d'une consommation dionysiaque de termes rapprochés (« je me jette / contre // à ta mort ») par l'éclatement d'un corps médian.

C'est cette fonction sacrificielle de connexité sur une scène poétique où le principe de différence régit l'agencement des êtres qui est assignée aux rats, aux araignées et à cet autre sécréteur de fil qu'est le ver à soie, toutes espèces qui fourmillent dans l'œuvre. Notons tout d'abord que leur multiplicité et leur caractère générique peuvent être rapportés, comme c'était le cas pour la généralité du monstre, à une certaine circulation par la chaîne de l'être. Cette circulation est aussi suggérée par l'ombre mortifère que l'araignée jette ça et là sur la production du texte, dont le tissu symbolise une toile du seul fait de sa présence. Le « venin » inoculé par la texture de la « boue » dont l'une des stases est l'arachnide dans le poème de *L'embrasure* cité plus haut (*Em.* 176-177) signifie assez son lien à la plasticité transformatrice. Dans d'autres poèmes, son surplomb sur l'écriture est synonyme d'une ouverture de l'ipséité énonciatrice du poète à une instance radicalement étrangère, altérité irréductible et sans commune mesure avec l'identité physique et intérieure qui rattache le sujet totémique à son espèce associée : « Écrire entre les pattes de cette tarentule millénaire. être son comptable, et son amant. le cireur obséquieux de ses bottillons glacés... » (*Éch.* 133). Les araignées dont le « croisement des soies » et la « trame » (*M.* 20) s'avèrent particulièrement sensibles dans le tissage de la langue musiquée des *Mères* et de leurs « nœud[s] convulsionnaire[s] » (*M.* 13) permettent en outre de penser le texte poétique comme une toile liant chacun de ses points, de ses mots par « [u]ne chaîne interrompue d'implosion et de repentir » (*M.* 18), un « sacrifice où les mots sont victimes⁹²⁰ » : « Une rance odeur de gouffre. Parmi laquelle est suspendue. L'araignée pléistocène. L'illustrissime veuve noire. Qui secoue, sur la page blanche, le givre de ses antennes, le venin de ses crochets... » (*M.* 19). Cette ruine du sens par quoi s'accomplit la filée de l'œuvre, la « perfide faufilée de la lumière » (*M.* 9), n'est certes pas étrangère aux modalités sémiotiques des voix de l'asile où fut élevé Dupin, voix hautement musiquée « recrachant l'air monstrueux » (*D.* 261) que « Charpurlat » fait bien entendre.

⁹²⁰ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 156.

Comme telle et en tant que source d'un « non-savoir [qui] communique l'extase ⁹²¹ », une sortie hors de soi, elle est intimement liée au grouillement des *rats* dont la modulation phonétique, fonction d'une initiative donnée au signifiant, constitue les maillons forts et mobiles, le nœud coulant de la section « Ravir » (Ct. 65-78). Araignées et rats conjoignent ainsi leurs forces atterrantes pour livrer l'*ipse* à une altérité multiple et sans visage, de loin en loin indéterminée, tout en liant les concrétions verbales par la ruine et la déton(n)ation d'un matériau poétique extrêmement malléable.

Aussi est-ce sans surprise si nous les retrouvons œuvrant de concert, de manière contradictoire, mais complémentaire, à l'élaboration de cette « écriture de chimères » (*Gré.* 288), dont la forme insolite se lie (et se lit) à raison d'une réitération de la rupture sacrificielle de sa texture, entame des « maille[s] » de la chaîne des mots qui joint les *termes* en les « créant », c'est-à-dire, en ruinant leur « suffisance ontologique à soi », selon la restauration du sens de la création fournie par Sophie Nordmann⁹²² : « 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 /// une feuille blanche jetée / dont les gouttes de nuit /// se volatilisent » (*Con.* 66). Œuvre hybride, produit du « rat » et de l'« araignée », le poème chimérique trouve dans la ruine des mots l'élevant au statut d'une « légende rompue », la condition de son identification fabuleuse avec le dehors et ses matériaux mutables et fluides, « braise », « boue » ou « gouttes de nuit » dont la volatilisation dernière, contournant le piège ourdi par l'écriture, indique une « communication » qui ne se résout pas en l'inscription d'une nouvelle différence, mais qui confond la page et le monde unis en une indicible *brûlance*, un indicible silence.

Dans la mesure où, pour reprendre les mots de Bataille sur l'érotisme, s'opère dans le silence de la rupture dupinienne la substitution d'« une continuité merveilleuse entre deux êtres à leur discontinuité

⁹²¹ *Ibid.*, p. 143.

⁹²² « au sens strict, être créé signifie bien ne pas porter en soi le fondement suffisant de sa propre existence. » « à partir du moment où l'on délie la question de la création de celle de l'origine de l'existence d'un être, on peut très bien concevoir qu'un être devienne créé sans qu'il le soit nécessairement *dès l'origine*. Un être peut en effet devenir créé à partir du moment où son essence n'enveloppe plus son existence, ou encore à partir du moment où il ne porte plus en lui-même son propre fondement ontologique. [...] Un être peut donc *devenir* créé si son statut ontologique se trouve *altéré*, autrement dit si sa parfaite suffisance ontologique à soi se trouve rompue. » *Phénoménologie de la transcendance*, *op. cit.*, p. 20, 25. À la lueur de cette distinction de la question de la création de celle de l'origine, la brèche sacrificielle réitérée du mot et du sujet dupinien s'avère donc, dans la perspective d'une division analogique des êtres, l'équivalent d'un passage d'un état increé à un état « créé ».

persistante ⁹²³», le travail du rongeur peut expressément revêtir un caractère fabuleux, lié à la rupture d'un « solipsisme » qui vient lever la distance séparant le sujet de la chimère :

les pruniers en fleur la chimère a fait le voyage // il y a le solipsisme siffleur entre nous // un étoilement sur la page et la cicatrice // d'une balafre noire croisée sur la bâche // sur le gris fer d'un ciel d'orage qui conspire // aux aromates, au ragoût, à la tragédie... // le temps pour la chimère de ronger le fil (*Retd.* 108)

Par l'interposition symbolique et sacrificielle du texte interrompu de l'*ipse*, livré à « la langue envenimée » de l'araignée et au volatile liant des rats, le poète est, comme ces artistes qu'aspirent hors de leurs « [a]teliers » (*Éca.* 75) les fenêtres sensibles qu'ils y ménagent, engagé dans la pluralité protéique et érotique de la sortie où se réaffirme le merveilleux de l'existence : « l'image de l'amour se fortifie / et se volatilise / derrière la toile, sous la verrière, et dehors /// dans l'herbe, dans la bave des chiens / sur la langue envenimée / — des monstres du dehors » (*Éca.* 80). C'est dans cette perspective que le ver, double fileur de l'araignée et du poète dans « Tiré de soi », peut être l'objet d'une comparaison implicite ou le sujet est partout et nulle part à la fois. Non pas un terme auquel il se rapporterait par la vertu d'une ressemblance analogique, mais plus et moins que cela : une entité où le sujet est ou aura été « tiré [*hors*] de soi », comme le veut l'expression et la possible performance d'une résolution des différences et dissonances qui constitue son unique œuvre et la tâche sisyphéenne de Jacques Dupin :

sans se laisser distraire de sa faim, lui, le ver, il dévore la chair, les nervures, les signes et les téguments du vert ancestral jeté en pâture — pour accoucher d'une impondérable et tourbillonnante bouchée de fil, matière précieuse et muette, substance éphémère qui rejoint la nuit à travers le toit, aussitôt raffinée que crachée, élaborée que fuyante, par les silencieux moulins du torrent...

lui, le ver, boulimie, agressivité désinvolte, il ne pense qu'à ça : engloutir la feuille, éluder la note contraire, étrangler l'éclat intempestif, — et engloutir la feuille, élucider le fil, — des monceaux de vert, pour la transparence, pour l'acuité d'un trait de soie... (*Éch.* 113)

Une tâche qui doit à son caractère insurmontable et à sa productivité d'enrichir la diversité du monde naturel, de la singularité diversifiée de son œuvre et de ses formes foisonnantes infiniment renouvelées. Néanmoins, quelque chose dans la clarté de cette prose témoigne d'une tension apaisée caractéristique

⁹²³ *L'érotisme*, dans *Œuvres complètes*. t. 10, Paris, Gallimard, 1987 [1957], p. 25. Un passage de *Rien encore tout déjà* le confirme : « l'attirance des mots calfeutrés / je m'en prive — et passe / [...] merveilleusement / muet — et glissant » (*Retd.* 118).

de certains poèmes. Comme si, sous l'altérité « objective » et apparente du « ver », la détonation ontologique pouvait s'accomplir plus parfaitement, sans heurt ni scorie, ou plutôt s'abolir, ou s'amoinrir, réduite à la fine intensité de la fluide « acuité » du « trait » ou à la stridence silencieuse d'une *translucidité* de la « soie ». C'est enfin ce que donne à penser « Remontrance » où, suite à sa disparition qui « casse [l]a caresse » de l'autre et à une réduction maximum de son écart et de sa différence (« mes incartades sont imperceptibles ») le poète affirme : « ma transparence est celle des monstres bénéfiques, mon parfum celui de la rose après le déluge. » (*Gra.* 41). L'hybridité se fait alors pratiquement insensible au plus près de la fusion, si ce n'est, pour emprunter une métaphore conséquente à la musique et qui rend compte de la finesse de l'oreille romane et de l'univers analogique, dans la vibration infime que créent les écarts les plus infinitésimaux.

4.4 Conclusion

Au terme de l'examen de la physique de la parole, nous sommes à même de nous faire une meilleure idée des caractéristiques formelles qui peuvent déterminer l'énonciation poétique, dès lors qu'elle explore sa relation constitutive aux modalités du corps et des paysages expressifs, bref, prend en charge son appartenance au corps de la nature. L'un des traits flagrants que les poètes partagent sur le plan de l'expression est l'opacité et le dynamisme physiques que le balbutiement et le bégaiement confèrent à la forme. Sous les procédés spécifiques de la paronomase, de l'allitération, des assonances et des consonances, la matérialité scripturale du corps tonal s'est révélée informée par l'expressivité du corps vocal et l'ensemble des déterminations organiques et physiques qui qualifient ses inflexions. Dans la perspective de cette prise en charge de la voix, les significations sensibles du poème incarné ont été approchées grâce à la notion de signifiante, ayant été démontré que ses modalités sémantiques sont analogues à celles du corps expressif avec lesquelles elles présentent une parenté structure. Le sens gestuel qui en constitue le modèle s'est quant à lui avéré entretenir une relation intime avec les « pensées-paysages », en ce qu'elles sont comme lui indissociables d'une physique et parce qu'entre eux se profile une écologie affective. Les états de choses é-meuvent le corps du sujet par leurs qualités sensibles, tandis que le corps spécifie et modifie les significations du dehors en spatialisant les états d'âme incarnés par ses gestes et ses vociférations. C'est au cœur de ce commerce que la parole des poètes s'est révélée engagée et n'a cessé de désigner son « enracinement » déstabilisant, é-mouvant, source de tous ses emportements. L'exacerbation de la matérialité du langage, par quoi la forme sensible prend place parmi les étants et les corps expressifs du monde, se présente à cet égard comme le symptôme d'un sujet décloisonné, é-mu hors de lui à travers la « chair » avivée d'une parole, comme

il l'est par sa gestuelle expressive qui, comme manière d'être au monde, ne peut être abstraite de l'expérience émotive des « pensées-paysages ». Elle est le fait d'un être en immersion.

En se laissant saisir comme l'une des variantes d'un matérialisme sémantique général revalorisant le monde, la gestuelle du corps, et celle du langage, oral ou écrit, où prend corps sa pensée, la physique expressive de la parole poétique a permis d'entrevoir et de faire retentir une nature qui n'est pas la muette objective qu'appréhendent encore aujourd'hui certains scientifiques sous l'emprise de la *doxa* classique. Au contraire, elle a fait résonner une entité englobante dont les matières — paysagères, corporelles, verbales — sont dotées de valeurs affectives et tonales présymboliques intrinsèquement liées à leurs qualités sensibles ; bref, une nature qui est le berceau et se fait l'écho du sens. C'est en réhabilitant et en explorant ces « matières-émotion » et leur écologie vitale pour la genèse de la parole incarnée que les poètes ont conféré un statut esthétique et épistémologique à des modalités de la parole opérante que d'aucuns considéreraient encore comme des tares et des défauts d'élocution. Pourtant, dans la mesure où le bégaiement et le balbutiement se sont révélés participer d'une exploration charnelle et poétique pénétrante du monde naturel, force est d'admettre que ces perspectives sont réductrices. Dévoilant l'appartenance profonde du sujet lyrique contemporain au « chaosmos » et au langage, leur dimension acousmatique a libéré les rythmes, les pulsations et les flux indicibles et les plus imperceptibles de la nature et du soi au sein des modulations sémiotiques du matériau verbal et de son déploiement symbolique. Le bégaiement et le balbutiement se sont aussi fait entendre dans le sillage du surgissement ou de la reviviscence d'une force ou d'un sens mythiques, qu'il s'agisse de la puissance chaotique des éléments, sous-jacente aux grandes cosmogonies, dont Dupin fait l'épreuve, ou des entités et des éléments de croyance constitutifs du cosmos gaélique qui émergent du territoire montaguisien. Bref, si la phénoménologie a fourni des éléments d'éclaircissement théorique à cette expression courante qui dit qu'un paysage nous parle, l'étude acroamatique de la physique de la parole a, elle, témoigné du fait que la nature peut aussi couper le souffle, quand le couper c'est avant tout le modeler en une scansion qui fait retentir et amplifie, en d'irrépressibles appels d'air et de phonèmes s'entrechoquant, qui témoignent de la stupeur et du ravissement, le souffle mythique, cosmique et chaotique de la *phusis*. En cela réside le principe des irritations et des enthousiasmes, des vivifiants atterrements et des transports nostalgiques qui qualifient la fureur poétique de Dupin et de Montague.

L'étude acroamatique du balbutiement et du bégaiement a aussi permis de les saisir comme la manifestation sensible d'une articulation des « matériaux » (*chora*) d'un monde et d'un langage autogénérateurs, imbrication qui a été dénotée au sein de syntagmes moins accentués. Véritable nature

au second degré en raison de l'initiative sémantique donnée à la matérialité du signifiant, ainsi qu'aux intonations et aux rythmes de la voix, la forme d'expression du poème s'est ainsi donnée à lire comme une texture ou une tessiture où les transformations du sujet, du monde et du langage s'entrelacent et se font écho au sein d'une parole pulsationnelle. Cette connivence a permis de rapporter l'opération de construction et de dissolution du sujet qui définit la fonction sémiotique à la mouvance de divers types de langages sémiotiques sauvages : des animaux, des éléments, ou de la langue collective mythique, musiquée et naturalisée, qu'exhume Montague. L'appartenance de la conscience intime à la vie naturelle a aussi été appréhendée à travers le concept de « milieu » (*Umwelt*). Grâce à lui, nous avons révélé une cohésion de type mélodique, sans hiérarchie causale rigide, entre la parole des poètes et l'environnement d'où elle surgit comme un événement vital, un peu comme « [l']animal [...] produit par la production d'un milieu⁹²⁴ ». Élargissant la notion de « mélodie » en intégrant les aspects expressif et linguistique à leur dimension ontologique, nous avons mis en avant une réciprocité entre le régime sémiotique de langages naturels et celui de poèmes rattachés à des champs de monde, qu'un mode musiqué de signification rapprochait déjà de la parole oraculaire. Dépassant le clivage de la *phusis* et de la *poiesis*, la « mélodie » a donc servi à rendre compte d'une écologie entre deux types de langages dont le sens énigmatique et connotatif émerge d'une matérialité expressive, à travers laquelle s'émeut et s'exprime l'intériorité d'une subjectivité incarnée et affective. Sans conteste, ces adhésions intimes et déterminantes de la conscience identitaire aux mouvances sémiotiques d'un monde et d'un langage mis en résonances (harmoniques ou dissonantes) ont renforcé la conception moderne du sujet lyrique comme altérité et comme devenir formulée par Rimbaud.

En démontrant que les poètes ont assimilé l'héritage rimbaldien, nous avons eu l'occasion d'étudier les dimensions intersubjectives et intercorporelles du poème de l'incarnation, mises en relief par la cohésion d'un verbe charnel et vocal, et des champs de monde d'où il émerge et où il est immergé. Dévoilant le contexte sensible et exploitant la densité vocale et tonale du langage, Dupin et Montague ont fait assister à la « co-naissance » du poème et du paysage ainsi qu'à l'assomption d'une parole transpersonnelle dont l'altérité foncière repose sur une nature matérielle. Au même titre que le corps expressif et que les objets visés du monde commun, celle-ci tire le sujet dehors, livre l'identité intime à son autre, ainsi qu'à l'autre de l'autre qui sont ses hôtes mondains. Nous avons déterminé dans cette

⁹²⁴ « L'animal est produit par la production d'un milieu, c'est-à-dire par l'apparition, dans le monde physique, d'un champ radicalement autre que le monde physique avec sa temporalité et sa spatialité spécifique. » Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France, op. cit.*, p. 227. La phrase mérite d'être citée dans son entièreté. Elle suggère par avance, avec l'idée de production simultanée d'un milieu, la dimension oraculaire de la parole mélodique, rattachée à un champ de monde signifiant ainsi qu'à un *templum*, alors qu'elle-même se déploie comme énonciation sauvage en tant qu'interprète.

foulée l'écart qui distingue les poètes dans l'accès à cette différence à soi. Le contraste se mesure à l'aune de la divergence relevée par l'étude de leur écoute menée au second chapitre. Brièvement, on peut dire que l'oreille lénifiante de Montague, pleine des sonorités qui ravaudent le tissu social par-delà le deuil et la blessure du corps clanique, coïncide avec la prise d'une parole qui est d'emblée collective. Le langage sémiotique magique du territoire (le chant ou l'inscription runiques) et les noms de pays, non moins dépositaires de la mémoire culturelle, sont deux exemples probants de la dimension intersubjective de sa parole poétique. Sa musicalité prend par ailleurs pour modèle la circularité de la musique irlandaise traditionnelle, afin de réinstaurer et de symboliser, notamment grâce aux effets spirales créés par la répartition des assonances dans les strophes, le cercle des villageois autour du violoneux ou des membres de la communauté autour du barde. L'emploi plus narratif de langues communes (l'anglais, le gaélique) rend aussi compte d'une ouverture harmonieuse à autrui, même à travers le récit des tribulations historiques ou la succession des [f]ormes d'exil (*Forms of Exile*).

Pour ce qui est de Dupin, un langage beaucoup plus abrupt, parfois hermétique, a été lié à une tout autre structure d'horizon et, plus précisément, à sa genèse fulgurante. Il n'a, bien sûr, pas été question de solipsisme, sinon entamé par la chimère ravissant le sujet (*Retd.* 108) ; cependant, l'effraction dont l'autre, la femme notamment, est, dans l'œuvre, l'agent et l'objet⁹²⁵, a pu être imputée à une rémanence des fantasmes schizoparanoïdes d'agression qui régissent le commerce archaïque de l'enfant à l'objet avant l'intégration du moi et de ce dernier. Grâce à la psychanalyse kleinienne, on sait que ces fantasmes ont cours dans l'espace projectif et bidimensionnel imaginaire qui précède la constitution d'une première unité spatiale (le corps de la mère à l'heure de sa disparition) et la genèse de la troisième dimension. Or, si, comme le souligne Hugotte, l'entame ruinante de l'étreinte livrant l'objet fragmenté est ce qui ménage sa fuite et le délivre, préserve son caractère insaisissable, l'intégrité de son altérité (« parce qu'autrui est essentiellement *autre*, il ne vient à ma rencontre que pour me confronter à son éloignement⁹²⁶») et, donc, avec son appréhension, sa structure d'horizon, l'agression et l'éclatement nous ramène en même temps vers un stade antérieur à son surgissement qui se fait sentir par la menace qui l'entoure et qu'il constitue. Cette tension entre un ayant été et un à venir laisse le sujet dans l'attente inquiétante de la violence d'une nouvelle survenue (« J'étais le seul. L'œil 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... », *AS.* 402) qui concilie l'altérité radicale

⁹²⁵ « Le corps d'autrui n'a en effet de réalité qu'en état de rupture », relève Valéry Hugotte, ce qui vaut pour l'autre que le sujet représente pour autrui. Voir « Poésie du désir, écriture du désastre », *op. cit.*, p. 109.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 110.

et angoissante attestée sur l'envers de la surface solipsiste et la constitution de l'horizon d'autrui qui va réitérer sa rupture. Ce surgissement de l'autre étranger⁹²⁷ sous le signe du fragment, souvenir d'un stade où le moi était écartelé entre des pulsions partielles et l'autre, « clivé en bon et mauvais objets⁹²⁸ », est conforme à l'écoute dupinienne des dissonances et des déflagrations catacoustiques. Celles-ci qualifient en effet la tonalité d'une extériorité où l'*ipse* est livré à une « synthèse disjonctive de résonance » ontologique qui entame sa singularité, son unicité et fait détoner ses différences. Conséquemment, comme le signifie le poème, l'expérience dupinienne du collectif et du milieu est d'abord celle que le sujet fait du conglomérat de ses propres constituants et de ceux de l'autre, qui est « nombre ». Cette dernière pluralité réfère également à l'unanimité anonyme d'une somme dont les membres ont en partage une étrangeté irréductible, et dont la rencontre altérante est susceptible de modifier, chaque fois de manière unique, incomparable, le visage monstrueux du sujet. Dans cette optique, la seule collectivité qui soit, chez Dupin, est celle du « sommeil de tous » où règne une plasticité universelle, un principe de mutation et d'hybridation reliant et créant, par des embrasures transformatrices, des singularités divisées. Chez Dupin, l'autre et la structure d'horizon du monde naturel n'en finissent de resurgir en fonction de la rupture récursive de cette division.

Dans cette logique, c'est avec cohérence que la raucité devient, chez lui, le mode d'expression privilégié du cheminement dans l'extériorité, ce qui n'est pas un paradoxe. Elle traduit d'abord en effet la rugosité jaillissante d'un réel érosif et corrosif, détonnant jusqu'au « crissement de la soie », mais aussi la friabilité des surfaces qui se succèdent, révélant de manière fulgurante et récurrente, la profondeur intermittente d'un paysage qui un instant défile, puis se défile sous le mode de la rupture. Une telle correspondance entre la rauque ligne du verbe et l'avancée *in situ* dans une perspective crénelée s'appuie, dans le régime de la versification, sur la rupture de l'enjambement⁹²⁹. Comme Collot l'a donné à penser, celui-ci relie en effet la forme au milieu et fait le pont du rythme prosodique à celui du cheminement. Or si cette fonction est la même chez Montague et chez Dupin, nous avons relevé une différence dans la manière plus prévisible, moins déstabilisante, selon laquelle l'enjambement est éprouvé au sein des réminiscences de formes fixes chez le premier. Tout en exprimant la dimension

⁹²⁷ La femme apparaît très souvent « privée de visage », souligne Hugotte. *Ibid.*, p. 110.

⁹²⁸ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 130.

⁹²⁹ Pour ce qui concerne la prose, nous aurions pu évoquer la scansion télégraphique d'une suite comme « Chanfrein » (*Éch.* 167-181) où les segments commencent par des minuscules et se terminent très souvent par des points de suspension. Avec le même effet, ce dernier trait est lui plus systématiquement employé (par exemple dans « Le soleil substitué » (*D.* 221-233), « Tiré de soi » (*Éch.* 105-119) ou « L'écoute » (*Éch.* 183-203) sans compter « L'ongle du serpent » (*Éca.* 27-56) ou *Les Mères*) pour exprimer, comme nous l'avons dit des blancs, une ouverture au monde à travers l'embrasure, l'accroc réitéré du tissu discursif.

créatrice du paysage, cette constance donne au procédé une fluidité fidèle à celle qui est éprouvée dans les conditions ordinaires de la marche, affectées par des variations d'entrain, comme l'ont démontré les exemples cités. *A contrario*, les formes plus éclatées de Dupin suspendent et brisent vertigineusement cette régularité de l'avancée et de l'enchaînement paysagers ; elles créent un effet de plongée fait de béances et de reprises soudaines conformes chez lui aux saillies abruptes de la structure d'horizon.

En identifiant, par sa rythmique et sa profondeur charnelle, l'enjambement aux deux autres formes expressives des pulsations naturelles regroupées sous les catégories de la paronomase et de l'allitération (associées, chez Dupin, à la raucité, et, chez Montague, aux assonances et aux consonances), nous avons en outre bouleversé la conception du vers libre. Il n'était pourtant pas nécessaire d'aller si loin pour y voir plus que la simple réalité spatiale et livresque qu'en fait Laurent Jenny en éludant la question de la marque orale de la coupe des vers, pour conférer à l'enjambement une existence exclusivement visuelle, qui vaut pour son principe définitoire. Il n'était que de développer suffisamment la définition de Jean-Claude Milner (« il y a vers dans une langue, dès qu'il est possible d'insérer des limites phonologiques sans avoir égard à la structure syntaxique.⁹³⁰ ») sur laquelle il s'appuie, mais pour remplacer immédiatement son aspect auditif par une limite scripturale, sous l'influence de la définition typographique du vers énoncé par Roubaud dans *La vieillesse d'Alexandre*⁹³¹. Ainsi, incapable de distinguer à l'intérieur d'un régime auditif entre les formes classiques et rimées, qu'il range du côté de l'oralité, et la versification libre, dont il affirme la nature visuelle, Jenny fait preuve d'une méconnaissance étrange des enjeux charnels, vocaux et organiques, qui sont, avec le paysage et le dehors, au cœur du questionnement contemporain sur la forme, la genèse et la nature du poème, comme le démontre exemplairement les poétique du bégaiement et du balbutiement si structurant dans les œuvres qui nous occupent. Parvient-il au bout de son ouvrage à proclamer la fin de l'intériorité, c'est par une analyse du modèle photographique auquel emprunterait l'écriture surréaliste (celle de Breton surtout), en captant une psychologisation des apparences (le hasard objectif) *révélée* en un second temps par le texte. Comme on le voit, cette optique, ne laisse pas seulement de côté les soi-disant défauts illocutoires, si déterminants dans la mise en forme du souffle de Montague et de Dupin. Elle omet du même coup ce que l'enjambement doit à l'actualisation vivante de la parole opérante, elle qui, dans la vie courante, bute, se heurte, hésite, se reprend, se construit d'une manière segmentée au fil de l'expérience contextuelle et rarement en des successions de phrases uniformément construites. L'analyse que Jenny fait du surréalisme souffre ainsi d'une lacune, si ce

⁹³⁰ « Réflexions sur le fonctionnement du vers français », *op. cit.*, p. 300.

⁹³¹ *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, 121.

n'est d'un hiatus, qui relie de manière artificielle un dehors signifiant et les formes versifiées qui en découlent, en raison du silence entretenu autour de la nature phonique et vocale qui les définit.

En dépit de cette transativité apparente, à ce stade de ce travail, la réflexion qui confère au vers un statut exclusivement typographique démontre que, si la clôture du texte a pu, en son temps, fournir un cadre épistémologique favorable à l'établissement de la littérature comme science, au développement des connaissances littéraires et à l'approche de la littérarité en constituant les limites d'un objet d'étude, elle est aujourd'hui un obstacle à l'exploration de l'écologie de la parole et à la connaissance profonde de ses styles. Coupant le critique de l'ampleur de sa physique, elle soustrait à son appréciation le lien essentiel tissé entre les formes de la vie d'un univers signifiant et ce qu'il convient de ressaisir comme la vie naturelle des formes littéraires. Tenir compte de ce lien ne revient pas à prendre le parti d'un vitalisme occulte ou d'une vision romantique qui concevrait, en inversant l'ontologie naturaliste, la Nature idéalisée comme l'actrice monadique des faits de parole. La réduction trop fréquente de l'écologie des formes et des styles naturels à ces modèles démontre plutôt le travail qui reste à effectuer afin de faire la part de la diversité du monde sémiotique, des paroles naturelles et des types de rapports qu'ils entretiennent. À travers l'écoute acroamatique des pulsations, médiatisée par celle du corps vocal et du corps tonal, nous avons souligné la porosité de la « chair » des formes poétiques qui conforte l'hypothèse d'un nouveau statut naturel de la parole poétique. Par souci heuristique, nous avons discriminé les formes d'expression et de contenu pour mieux rendre sensible leur corrélation, analogue à l'entrelacs du corps et de l'esprit. La dimension pulsationnelle de la forme d'expression où résonne la rythmicité physique du corps de la nature a ainsi eu pour pendant la pulsation expressive de multiples identifications. Par un effet de cette correspondance, la pulsation expressive s'est révélée jouer un rôle actif dans la formation de stases verbales plus stables, plus « distendues » à l'échelle syntagmatique, alors même que la mouvance identificatrice à paru se fixer dans des formes types. C'est ici que nous avons fait appel à la nomenclature de Philippe Descola pour démontrer la prégnance de modes d'identification étrangers au naturalisme classique, qui superpose, depuis un temps relativement court en Occident, une discontinuité des intériorités (qui sont précisément le propre des humains, seuls dépositaires du langage, de la cognition, de l'usage du symbolique, etc.) sur la continuité d'une physicalité partagée. En soulignant, dans les œuvres, une présence notoire des cosmologies animiste et totémiste, chez Montague, et analogique chez Dupin, il ne s'agissait pas d'y réduire leur schématisation de l'expérience, mais de signaler la concurrence réelle d'autres manières de concevoir les relations entre les humains et les autres existants au sein de paroles émises dans des sociétés où prédomine encore le schème naturaliste. Ce faisant, nous avons élucidé un

des corrélats majeurs de la pleine reconnaissance de l'écologie de la parole naturelle, soit la tendance marquée à une recomposition ontologique qui opère un nouveau découpage des existants. À cet égard, la description des modes d'identification qui caractérisent les formes de contenu est cohérente avec les agencements ontologiques de la forme de l'expression.

Du fait de sa puissance plastique, le verbe paronomastique de Dupin est bel et bien la scène d'une détonation conjuguant le sens et le corps de la lettre, de l'esprit et de la chair du sujet énonciateur ainsi que du chaos d'un monde dissonant. Il manifeste de la sorte la double hétérogénéité analogique des régimes de l'intériorité et de la physicalité, sensible à travers les motifs de la sortie que représentent la folie et l'éclatement physique, toujours violent malgré la variation de ses dynamiques. Paradoxalement, et conformément aux ontologies analogiques, dont l'hybridation caractéristique des étants s'actualise au creux de l'« oreille romane » (*Con.* 57), le choc d'une parole et d'un monde dysharmoniques donne ici lieu à des couplages difformes ou insolites alliant des composantes de la nature, du verbe et du sujet énonciateur. Multiples et protéiques, ceux-ci paraissent obéir au principe « chaotique » d'une « synthèse disjonctive » dynamique, disruptive et en constante mutation.

De son côté, le poème de Montague rend compte d'une double modalité de captation du sens (du signifié) sauvage du territoire. Tantôt, la continuité des « intériorités » du dehors et du langage s'étaye sur un écart de leur matérialité, ce que confirme la possibilité qu'a souvent le lecteur de traduire en ses propres mots les événements de poèmes où la *signifiance* joue un rôle moins crucial dans l'expression poétique. Alors le pouvoir narratif à relater la *revenance* esthétique n'est pas sans rappeler un agencement de type animique. Tantôt cependant, une continuité pulsationnelle des matières s'ajoute à la transitivité narrative qui exprime les réminiscences mythiques du territoire. En se fondant sur les catégories de Descola, le poème laisse alors envisager le schème d'un langage totémique. En guise d'illustration, l'exemple en serait fourni par toutes ces pulsations aqueuses : des *Marées*, des puits (fût-ce celles des étoiles dans le cercle antique des pierres (« Spectacle sacré » (« A Holy Show », *DS.* 40)), des branchies (*CL.* 12) et des nageoires (*DK.* 29), qui émeuvent la matérialité signifiante d'une langue où se dénote l'éveil des *revenances*. Sur le plan linguistique, elles sont conformes à l'identité du poète avec l'espèce totémique des poissons qui assure la médiation druidique entre le poète bardique et la divinité cosmique. Comme on le voit, si on s'autorise d'une telle adaptation des modes d'identification sur le plan de l'expression, la dimension pulsationnelle des paroles de Dupin et de Montague se laisse apprécier différemment, car elle témoigne chez l'un et chez l'autre de deux sensibilités distinctes relevant de schématisations diamétralement opposées de l'expérience.

CONCLUSION

Résultats généraux. De la « teneur-de-sens » aux résonances de la nature naturante

Au terme de cette étude, il convient de revenir sur le chemin parcouru pour démontrer la cohérence et l'ordre logique des jalons préalablement fixés pour élucider la subjectivité poétique contemporaine du dehors. En un second temps du bilan, la cohésion des parties du travail pourra être appréciée de manière substantielle en évaluant en survol la concordance des résultats obtenus au fil des approches successives pour les deux poétiques de John Montague et de Jacques Dupin. Ce deuxième temps sera aussi l'occasion d'effectuer une comparaison synthétique des deux œuvres du corpus et de démontrer qu'aux formes et aux enjeux divers générées et soulevés par les poésies de l'incarnation, correspond un monde naturel dont l'aspect monadique est mis en cause, ou plutôt, une nature dont l'unité, loin d'être finie, produit de la différence.

Tout d'abord, il est peu étonnant qu'un travail sur l'incarnation des formes poétiques se soit développé en établissant des résonances et des correspondances entre les quatre grands axes préconisés. Le contraire eut mis à mal ce que les poèmes n'ont cessé de révéler, à savoir une écologie entre tous les champs (ontique, esthétique, affectifs, onirique, réflexifs, linguistiques et esthétiques) de la subjectivité au monde. Aussi, d'un point de vue épistémologique, il est cohérent que la focalisation sur l'une ou l'autre facette de la poésie de la nature et de la nature de la poésie se soit opérée sans faire abstraction des autres, mais en les mobilisant. Quand un découpage théorique rigide eut infirmé notre hypothèse initiale ou fait entrave à la démonstration des transferts vivants qui s'observent entre la nature sensible, le corps esthétique, la conscience incarnée et le verbe poétique, l'intrication de leurs modalités au sein de chaque partie a témoigné de la profondeur d'une épreuve de la *phusis* et de la *poiesis* qui se conçoit aujourd'hui comme une globalité et se mène de manière simultanée chez les poètes. L'examen de l'écoute conduit au second chapitre nous a, à cet égard, situés au degré zéro de cette épreuve. Véritable clef de voûte des résonances intérieures et extérieures du sujet et du monde dans la trame enchevêtrée des bruits, des musiques et du langage, l'oreille acroamatique a permis d'embrasser, en son cœur même, l'amplitude ontologique du verbe et de la nature. Mode d'approche et d'approfondissement privilégié de l'environnement en même temps que des états de l'âme des poètes,

et dispositif structurant l'émergence du langage et des formes poétiques, l'écoute acousmatique s'est révélé ni plus ni moins le creuset leur conférant une ampleur charnelle déterminante. Cependant, autour d'elle et dans ses faisceaux, nous avons tour à tour porté notre attention sur l'expérience sensible du monde référentiel et sur celle des formes de la parole poétique, non sans qu'ils s'offrent réciproquement comme l'horizon l'un de l'autre.

La première étape a consisté à mettre en valeur la présence caractéristique des structures phénoménologiques de l'être au monde à l'intérieur des poèmes. Dans cette optique, la nature, chez Dupin et chez Montague, s'est laissée approcher dans sa dimension esthétique. Elle s'est avérée le lieu d'un entrelacs ou d'un chiasme entre le sentant et le senti, si bien que le poème s'est révélé être pleins des rapports établis par le corps percevant. Pour rendre compte du pouvoir informant et de la prise en charge de l'expérience perceptive du dehors, l'entrelacs des percepts poétiques a été envisagé comme une expression transparente de la relation du monde sensible à la sensibilité au monde. L'analyse de certains types récurrents d'images ont mis en lumière les processus de désobjectivation du percevant et de désobjectivation du perçu observés dans l'infrastructure du sensible par la phénoménologie de la perception. Dans cette foulée, le chiasme sensoriel a vite fait de dévoiler sa dimension émotive et d'intégrer à son transfert ontologique la sensibilité affective du percevant. La nature esthétique est conséquemment apparue comme le lieu d'une relation pathique à l'extériorité, caractérisée par l'adéquation antéprédicative de la conscience émotionnelle et du dehors. Lieu d'un sentir et d'un ressentir simultanés et indiscernables, l'univers naturel décrit à partir des poèmes s'est offert comme un espace où l'intériorité lyrique fait l'épreuve d'elle-même en éprouvant les êtres du monde, et où ces derniers sont au premier titre des contenus vécus de conscience, ou des noèmes : les objets d'une intentionnalité vécue pour parler en des termes husserliens. Or, dans la mesure où cette profondeur de présence a pu être élucidée par une écologie charnelle fondée sur la transitivité d'un corps percevant, psychique et somatique, il fallait que les formes poétiques susceptibles de l'exprimer, de l'actualiser, d'y prendre part en s'inscrivant comme prolongement de la sensibilité au monde, bref, d'être informées par elle au point de s'éprouver elle-même dans un rapport à l'extériorité, que ces formes puissent être envisagées comme une modalité de la « chair ».

Nous avons déjà, dans cette perspective, considéré certaines métaphores comme étant, plus que des images, des figures au sens fort, témoins de la dimension figurale d'un monde sensible où le dehors est la mesure du sujet percevant et le corps, l'étalon de l'extériorité. La réversibilité des processus d'anthropomorphisation et de naturalisation de l'étendue et du sujet de la perception a trouvé ainsi une

expression linguistique dans la résonance structurelle inhérente au travail de la métaphore. Contre la conception substitutive de la métaphore, qui assimile au comparé le sème du comparant qui lui correspond, telle la puissance de la bête à celui dont on dit qu'il est fort comme un lion, nous avons envisagé avec Michel Collot un rabattement général et réciproque du champ allotopique sur l'isotopie. Nous avons, ce faisant, dégagé entre les termes de la comparution figurale une contamination plus ample et un renversement diachronique fidèle à ceux qui ont cours dans l'expérience charnelle, expérience où, tour à tour, l'étendue peut prendre la couleur familière de mon humanité, et mon état d'âme, ma perception, se saisir comme l'événement inquiétant et altérant d'un monde étranger. Ces renversements et ces réverbérations qui structurent de manière implicite le travail métaphorique ont permis de penser l'expérience du sensible comme la scène de résonances ontologiques tout en révélant une dimension acroamatique de la phénoménologie merleau-pontienne. Or, comme toute résonance nécessite un espace pour retentir, ces renversements ontologiques de l'univers esthésique ont été élucidés par la reconnaissance d'un écart entre le sujet et le monde. Celui qu'introduit l'épaisseur même de la « chair » et que reproduit l'opacité sémantique de la figure, dotée de la spatialité que lui confère son acception géométrique. Pour en rendre compte, nous avons vu qu'en résistant à la dénotation conceptuelle, la figure incitait l'imaginaire à la « déployer » et à se figurer dans son espace les réalités comparées pour mieux dégager leurs propriétés et leurs qualités sensibles communes. Or cet écart, cette distance qui est au cœur de l'entrelacs esthésique du sujet et du monde et qui rassemble les termes de la figure en engendrant une catacoustique de l'isotopie et de l'allotopie, a également été situé au fondement de la relation du poème de l'incarnation et de l'extériorité référentielle.

La lecture des œuvres a en effet permis de mettre en avant une parenté de structure liant l'ouverture de la subjectivité incarnée à l'espace et celle de poèmes charnels au monde. Éclairant à l'égard du statut des formes esthétiques des enjeux ontologiques analogues à ceux qui affectent celui de la conscience esthésique, les poèmes de Dupin et de Montague ont permis de mettre en relief un langage de la sortie qui manifeste, entre le survol et la consubstantialité, un commerce, une adhérence de loin avec les choses qui redouble la relation du corps percevant au monde perçu. Aussi cette réversibilité de la « chair » susceptible de dévoiler le Sensible en soi comme l'agent sauvage et actif de la sensation subjective intime a-t-elle paru effective à travers l'épreuve insolite d'une parole dont la nature fut saisie comme une instance énonciatrice. À différents degrés chez l'un et l'autre poète, il a été possible d'apprécier ce retournement bouleversant profondément les conceptions classiques de la nature et du verbe poétique tout en contournant l'écueil des identifications de types idéalistes susceptibles de nous faire tout à la fois manquer la sortie avec l'existence de l'altérité du monde lui-même. En guise

d'exemples, puisés respectivement, mais non exclusivement, chez Montague et chez Dupin, l'écriture de la configuration des êtres dans le paysage et celle des forces naturelles alinguistiques faisant détoner la forme discursive qui en est la signature, ont toutes deux mis en relief l'appartenance et l'assujettissement du poème et de la conscience poétique à un monde de vie (*Lebenswelt*) signifiant d'où émerge les prémisses de la pensée et de la parole. L'un et l'autre cas ont permis de penser l'écriture et la désécriture comme le produit d'une déhiscence et, la forme, comme l'un des pôles d'un chiasme reliant la matière poétique à une syntaxe naturelle (fût-elle explosive, « sentier [...] / désyntaxé », *Gré.* 290) qui participe de son élaboration, de son ordonnancement ou de son « désœuvrement » (*Con.* 45), alors même qu'elle est informée par les contours « subjectifs » de l'expression. Révélant que le poème advient à une « chair », ce constat nous a conduits à interroger et à expliciter les correspondances entre l'incarnation de la conscience poétique et celle de la conscience phénoménologique, bref, à mettre en relief la dimension corporelle du *corpus*, afin de valider l'hypothèse d'un langage esthésique.

C'est du côté de la psychanalyse freudienne et des théories sémiotiques d'inspiration psychanalytique de Kristeva que nous avons pu illustrer la dimension corporelle du poème en envisageant la double nature de la pulsion, entée sur des représentations symboliques et sur des charges somatiques, érotiques ou mortifères, qui parcourent le corps du poète. L'ombilic du processus primaire et du « texte » onirique a, de son côté, pu être approché sous la forme d'une rémanence de souvenirs esthésiques fragmentés, précédant l'acquisition du langage et l'entrée dans le symbolique. Toute cette dimension physique du langage affectif, sérié ou musiqué des poètes, où s'est entrevu le frayage d'une pulsion enjambant l'imaginaire, a par la suite pu se rapporter à la physique d'un monde pulsationnel grâce à l'apport du concept phénoménologique de « chair », mais aussi de « La psychanalyse de l'horizon » promue par Michel Collot. Les parts de déterminations et d'indéterminations, de clartés et de latences enchevêtrées qui constituent le dehors se sont présentées comme le milieu privilégié d'une expression de la vie psychique⁹³² : l'élément idoine d'une conscience qui sort d'elle, s'oublie, se divise

⁹³² Forts des acquis concernant l'aspect autogénératif de la parole de l'incarnation, nous pouvons même aller jusqu'à dire que le dehors est le berceau de la vie psychique. C'est ce qu'a démontré l'interprétation des productions discursives dans le faisceau des résonances acousmatiques du monde et du langage, qui font de tout locuteur et de tout penseur un écoutant. Cette thèse de l'extériorité fondatrice trouve par ailleurs un appui dans le champ de la psychanalyse, comme l'illustre l'analyse freudienne du « Fort-da ». Ce jeu souligne en effet la concomitance d'une genèse de la tridimensionnalité (attestée par « la structuration [...] du champ visuel [...] selon les oppositions : montré/caché, proche/lointain » qui révèlent une conscience de l'appréhension de la mère), de l'entrée du sujet dans le symbolique (par le jeu (re)créateur lui-même, étayé sur une « opposition signifiante » de phonèmes liés à l'émergence de la structure d'horizon), et de l'intégration du moi (qui accompagne d'abord la présentation unifiante, puis la représentation de l'objet appréhété). Voir *La poésie*

en s'y déportant, impliquant une part nécessaire d'inconscience, une impossibilité de se survoler par le fait même de sa visée. Sans même compter que la satisfaction pulsionnelle revêt un caractère étranger et autonome, parfois symptomatique, et s'accomplit par-delà la volonté du sujet dans un corps dont il n'a pas la pleine maîtrise, on se fut conséquemment attendu à bon droit à ce que l'écriture du corps et de ses enjeux fit coïncider le frayage linguistique de la pulsion à celui des pulsations comme à leur versant naturel et sauvage chez les poètes de l'incarnation. À ce stade de l'étude, la mise à jour de l'initiative du corps dans la sériation du langage musiqué laissait présager le corrélat d'une instance externe déterminant tout autant la rythmicité de la parole, tant en raison de la transitivité de la « chair » que de la relation d'objet au cœur de la subjectivité pulsionnelle. Ainsi le langage sensible et sérié caractérisant l'écriture poétique du corps a-t-il révélé un fondement charnel de l'esprit qui, en tant qu'expression affective et personnelle des pulsations mondaines, s'est avéré de nature à rendre compte d'une dimension esthétique de la conscience poétique. Dans la droite ligne des dépassements phénoménologique et psychanalytique du clivage du sujet et de l'objet et du psychique et du somatique, cette analyse de l'écriture pulsationnelle a rendu compte d'une articulation des fonctions expressive, poétique et référentielle du langage.

Une fois bien déterminée la profondeur esthétique des formes avec la nature corporelle et pulsationnelle du langage poétique, il convenait de faire valoir, étant sûr de son fondement charnel, l'isomorphisme entre leur mode de signification et celui de l'extériorité sensible. Pour ce faire, nous avons mis en évidence la structure d'horizon qui est le schème connotatif du sens incarné grâce auquel les poèmes déploient leur matérialité signifiante comme des « pensées-paysages ». Les formes esthétiques de Dupin et de Montague ont paru avoir ceci de commun avec le monde vécu qu'elles s'élaborent en disséminant un sens atmosphérique où les mots, au même titre que les choses données et apprésentées dans le faisceau de la perception, sont connotés par ceux qui les environnent. Orchestrant des résonances étayées sur des rapprochements, des circulations innombrables de sèmes et de phonèmes, de signifiés et de signifiants, cette ouverture sémantique inépuisable des mots qui constitue le « paysage » poétique correspond à la polysémie mouvante et indéfinie que confère aux choses leur structure d'horizon. Dans l'expérience charnelle, un objet dénoté n'a pas une signification qu'il serait possible de figer une fois pour toutes sans l'abstraire des relations constitutives qui le relient aux autres étants. Son sens est au contraire fécond : une fois pris en charge par le percevant, en tant que constituant du monde sensible, il est inséré, connoté dans le réseau infini des combinaisons qui le lient

moderne et la structure d'horizon, op. cit., p. 137-140. Notons ici que la répétition au cœur de ce processus peut être ressaisie comme une modalité de la résonance.

aux autres choses, passées, présentes ou à venir, lointaines ou contiguës, réelles ou imaginaires, qui actualisent sa nature relationnelle, en font, au même titre que l'homme, un être des lointains. Ce que, témoin de cette ouverture ontologique sous-tendant le pouvoir des choses de se désigner dans l'espace, Heidegger a décrit comme la « significabilité » de l'étant, s'est donc rapporté à la modulation du sens lexical au sein du syntagme et du discours, saisis comme un « lieu pensant » et l'expression de la syntaxe du monde. Cette modulation, on le comprend, s'est cependant avérée on ne peut plus déterminante au sein des énoncés poétiques, où la dénotation, qui tend à désincarner le discours (en figeant le sens dans un concept, en comblant le jeu de la chose, du mot et de l'être charnel qui s'y éprouve), est supplantée par le pouvoir merveilleux des connotations appuyées sur une densification ou une opacification du langage. De manière plus accrue, elles déportent, transportent la signification de mots *sensibles*, affectifs et é-mouvants au sein de résonances musicales phonicosémiques qui, en vertu de leur structure d'horizon, font résonner le sens du monde dans tous les sens du poème. Le « lieu pensant » qui s'organise de la sorte dans l'espace poétique recèle donc les propriétés du *cogito* perceptif enraciné dans le paysage, où c'est le milieu qui signifie par ses configurations et ses trajectoires d'étants et de percepts signifiants. L'un et l'autre sont dotés de significations affectives et sériees (pulsationnelles), l'un et l'autre *nous parlent* en tant qu'environnements porteurs et co-créateurs déterminants des relations sémiotiques et symboliques que nous y traçons, qui nous précèdent et qui nous excèdent, comme l'attestent les lignes de fuites déployées par la saisie de la lecture ou de la sensation. Pour cette raison, il y a bien un *logos* dans leur phénoménalité et leur spatialité. Dans le monde et sur la page, il s'actualise par la sortie d'une conscience excentrée, énoncée, construite par les liens qu'elle y invente, y trouve et qui lui échappent, la dépassent, et la font se dépasser, s'échapper, s'aventurer loin d'elle-même, tout à la fois vacante et pleine, débordante des rapports dont la nature est le modèle incontestable. Car la parole et ses sens ne peuvent être pensés comme étant étrangers, plaqués sur un monde qu'ils mettent en mot, dont ils profèrent les possibles, figurent les relations, reconduisent l'extériorité ; et c'est d'une nature sémiotique qu'il faut nécessairement partir pour comprendre les rapports, les échos et les tensions exprimés par les images et les sonorités du discours. La poésie de l'incarnation dévoile à cet égard que si les poèmes sont intarissables et n'en finissent d'exprimer l'univers dont ils font partie et constituent le miroitement, c'est qu'il est lui-même infini. C'est que la syntaxe du monde est l'articulation, à plus d'un égard autonome, autocréatrice et inépuisable d'êtres sans termes, c'est-à-dire, moins indicibles ou hétérogènes aux mots, que dénués des *terminaisons* qui permettraient de les circonscrire en un vocable, une œuvre achevée, une signification figée, ce en raison de la multiplicité des relations sur lesquelles se détache leur apparaître. Ce sont ces liens et cette ouverture qui remettent leurs sens en jeu, dévoilent leur dimension créatrice et qui, les

ouvrant à la pluralité des désignations et des articulations poétiques, les révèlent comme « objeu[x]⁹³³ » ainsi que l'a formulé Ponge pour exprimer l'ouverture ontologique des choses prises en charge par la diversité des point de vue subjectifs. Ils sont en cela ouverts au foisonnement de la formulation qui exploite et exprime certaines des comparaisons insolites, attestées ou fabulées, que leur structure d'horizon intègre à leur définition.

Des séries de choses aux séries de mots s'éclaire et résonne donc un sens que la structure d'horizon déporte, emporte et rend foncièrement polysémique. Elle en fait le produit ou plutôt l'effet de trajectoires, de mouvements et de connotations affectifs, sensibles ou imaginaires souvent inattendus, dont le créateur et le percevant ne saurait avoir la pleine maîtrise, faisant du poème qui assume pleinement ses conditions, la forme la plus susceptible d'en rendre compte parmi toutes les formes de discours. Jouant sur la polysémie et les résonances prosodiques qui surgissent souvent inopinément et qui, très vite, l'excèdent pendant et après le processus créateur, le poète est exprimé par les orbes qui nouent entre elles chaque unité de sens, actualisant et réverbérant sur le plan de l'étendue verbale et dans l'ancre phonétique du poème, les échos de l'étendue paysagère. S'ils sont immaîtrisables, c'est aussi que ces liens trouvent le poète hors de lui, dans ce rapport pathique fondamentalement é-mouvant qui le relie à tout paysage. Dans le « lieu pensant » de la page, il est « exprimé » par la « matière-émotion » d'un verbe remuant le sens du moi et des vocables contre sa pleine volonté : cette matière le convie peu ou prou à des manières déstabilisantes d'être dans le langage au même titre que peut le faire la matière sensible à l'égard de l'être au monde. À travers ces parallélismes, nous avons donc mis en valeur une structure d'horizon de la forme poétique pour valider l'hypothèse de la nature esthétique de la poésie de l'incarnation. La dernière étape de cette présentation a consisté à étudier le rôle de la bivalence constitutive de cette structure, faite de présence et d'absence, de proche et de lointain, de perceptible et d'imperceptible, de possible et d'impossible, dans la genèse de paysages sémantiques qui, tantôt comblent ses parts de latences irréductibles par l'affabulation des perceptions poétiques, et, tantôt, convient les objets, les corps, le sujet de la conscience et la forme aux limites du sens, dans l'épreuve et la visée de leur rapport indéfectible au sans-fond infigurable de l'horizon du monde. C'est ce que nous avons abordé d'un point de vue général en soulignant le pouvoir des figures et des tropes à exprimer par leur opacité, non pas seulement les rapports « objectivables » entre les étants, mais aussi

⁹³³ Ce terme apparaît chez Ponge dans le premier sous-titre de la suite ayant pour nom « Le soleil placé en abîme », dans *Pièces, Œuvres complètes*, t. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1999, p. 775-794. Évoquant « *Le nous quant au soleil* » dans son « *Initiation à l'objeu* », le poète explicite rapidement le pronom personnel en ces termes : « ce nous, l'a-t-on compris, prononcé sans emphase, figure simplement la collection des phases et positions successives du je ». *Ibid.*, p. 775.

cet aspect énigmatique et d'étrangeté fondamentale que leur confère l'arrière-fond de détermination indéterminée qui constitue leur apparaître.

Au terme de cette première présentation, les poèmes, saisis comme une expression de la conscience incarnée, se sont donc révélés participer à l'écologie charnelle d'une nature esthétique sémiotique. Nous les avons dans cette optique significativement envisagés dans le contexte d'une relation pathique avec le monde dont ils sont tout à la fois la mise en œuvre symbolique dans la matière des mots et l'actualisation, en tant que « pensée advenant à une chair », incarnée dans un corps transitif. Or, pour ce qui concerne cette seconde perspective, le mode selon lequel les œuvres incarnées soulèvent pour ainsi dire cet état de choses dans leur *Stimmung*, avec leurs états d'âme liés aux états de mots, a tenu jusqu'ici au présupposé d'une connexité entre la phénoménalité des mots et celle du monde sur la base d'un entrelacs (perceptif) entre l'intentionnalité subjective et la matière objective visée. Pourtant, force est de constater qu'à la différence du lien pathique, où le sentiment intérieur s'incarne dans une matière tangible et présente, un poème ne charrie pas avec lui la nature dont il parle quoi qu'en disent certaines de ses images. Nous avons malgré tout évoqué à de nombreuses reprises l'ensauvagement ontique auquel il vouait la parole et la conscience à travers l'élaboration d'une forme charnelle. Est-ce dire que nous avons fait fausse route, et que la relation du sens du monde au monde du sens, entre la nature de la poésie et la poésie de la nature doit s'envisager comme une analogie formelle qui placerait côte à côte la matière du monde et celle du langage ? Pire, doit-on, *in fine*, abandonner l'hypothèse de la référentialité du discours poétique de l'incarnation que nous envisagions au sens le plus fort, quitte à admettre l'existence de la clôture du texte, fût-elle nuancée par la théorie de l'isomorphisme ? Et sinon, dans quelle mesure sommes-nous justifiés à la soutenir à la lueur des analyses que nous avons conduites ? Pour y répondre, il n'est pas superflu de faire appel à la théorie husserlienne de la signification, d'autant que son impératif d'un « retour aux choses mêmes » a, au début de cette étude, été désigné comme le programme général de la poésie contemporaine de l'incarnation.

Brièvement, et quoi qu'une si brève présentation puisse avoir de schématique, Husserl amène à reconnaître que la « virtualité » du monde référentiel au sein des œuvres, loin d'être l'indice d'une coupure idéaliste entre le poème et son dehors, est le signe de leur connivence, de leur appartenance, étant le pendant linguistique et symétrique de la « virtualité » des « contenus vécus » qui sont distincts de la réalité perçue au sein de l'extériorité sensible. Loin d'être une abstraction puisqu'elles adviennent au monde au cœur d'une relation d'objet constitutive, on sait pourtant que ces « virtualités » en puissance dans les choses ne s'y réduisent pas, ce qui préserve le dehors de sa réduction idéaliste à un

point de vue solipsiste. Elles forment comme telles les « contenus » de conscience offerts à l'autre grande catégorie du « vécu » que représente l'intentionnalité objectivante qui, par sa visée, leur donne sens au sein de la relation noétique qui se noue à l'intérieur du monde sensible. Or c'est justement l'intégrité de cette solidarité de la noèse et du noème qui est préservée, reconduite à travers la pensée ou dans l'écriture comme un vécu proprement significatif ou verbal :

l'objet intentionnel de la représentation est Le MÊME que son objet véritable (wirliker) éventuellement extérieur, et il est ABSURDE d'établir une distinction entre les deux. L'objet transcendant ne serait, en aucune façon, l'objet de cette représentation s'il n'était pas son objet intentionnel. [...] L'objet de la représentation, de l'« intention » est et signifie : l'objet représenté, l'objet intentionnel. Que je me représente Dieu ou un ange, un être intelligible en soi ou une chose physique ou un carré rond, etc., ce qui, par là, est nommé le transcendant, est justement ce qui est visé, donc [...] est objet intentionnel ; peu importe en l'occurrence que cet objet existe, qu'il soit fictif ou absurde. [...] Ce qui existe, c'est l'intention, la « visée » d'un tel objet de telle sorte, mais non l'objet.⁹³⁴

À l'acte de l'intentionnalité « courante » qui détermine le sens des « contenus vécus » de l'expérience subjective du monde correspond donc, sur le plan linguistique, une intentionnalité de signification dont l'appréhension objectivante induit une « expérience objective », enrobée dans l'intuition. C'est ce que, pour préciser l'« objet » de cette visée seconde propre à la conscience comme « vécu intentionnel », Husserl a envisagé à l'aide de la notion de « teneur » objectale (*Gehalt*), de « teneur-de-sens » (*Bedeutungsgehalt*) ou de « teneur intuitive » (*auschaulicher Gehalt*), qui se distingue du « contenu vécu » de la perception par le déploiement d'une objectivité significative, permettant, par exemple, d'orienter la connaissance sur des rapports objectifs⁹³⁵. Or, en tant qu'apparaître impliquant une relation à l'objet, cette « teneur » donne à penser une véritable connivence entre le mode d'organisation expressif d'une nature signifiante et celui des noèmes poétiques, car elle rend compte du fait que les structures sémantiques remises en jeu par les poèmes sont remplies par d'autres contenus que les contenus conceptuels. Dans le sillage d'un monde de vie qui signifie, fait signe, elle rend compte de la dimension existentielle de formes poétiques qui mondifient et d'une parole phénoménale qui s'envisage au premier titre à travers son pouvoir de monstration et de désignation du dehors. C'est ce que, lecteur de Husserl, Pierre Ouellet fait valoir dans *Poétique du regard* :

⁹³⁴ Edmund Husserl, *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, deuxième partie, *op. cit.*, p. 231.

⁹³⁵ On observera cependant que la distinction entre les « contenus vécus » d'ordre sensible et les vécus intuitifs peut être d'emblée mise en question en raison de l'attribution aux premiers d'un « sens » intentionnel dont on aurait bien du mal à démontrer qu'il est hétérogène aux significations linguistiques.

Il y a une véritable plasticité du sens, qui renvoie à la dimension figurale du langage, dont les formes et les contenus ne sont pas de nature purement formelle ou conceptuelle, mais possède aussi, et surtout, des caractéristiques d'ordre perceptuel : ils relèvent du processus d'imagerie mentale (comme l'ont montré les psychologues) qui leur confèrent une teneur ou un contenu intuitif (comme l'ont démontré les phénoménologues). Husserl dit que la teneur intuitive (*auschaulicher Gehalt*) renvoie à « des phénomènes qui se présentent immédiatement à la réflexion, des choses qui apparaissent [à l'intuition] », et qu'en ce sens elle désigne d'authentiques vécus de conscience plutôt que des concepts ou des représentations.⁹³⁶

Or si, comme « vécus de conscience », les poèmes de l'incarnation ne peuvent être réduits à de simples représentations, ce n'est pas seulement au sens où ils sont irréductibles à un univers purement linguistique et où ils désignent une épreuve phénoménale : c'est également parce qu'au même titre que l'apparaître sensible, leur phénoménalité appartient au monde phénoménal. En cela, nous disons simplement que les univers poétiques ne sauraient être davantage conçus comme des « représentations » privées et transcendantales (au sens classique du terme) coupées de la chose que les « contenus vécus » enracinés dans la concrétude du monde commun de la perception. En d'autres termes, leur « teneur » renvoie bien à une matérialité phénoménale irréductible à la déclinaison qualitative dont ils sont l'expression.

En réfléchissant au problème du rapport complexe entre le sens de l'univers et l'univers du sens dans la phénoménologie de Husserl, Jocelyn Benoist envisage cette matérialité intuitionnée en faisant appel au concept de « matière » défini comme un « rapport à l'objet [...] en tant qu'il est l'objet d'un « en tant que », où ne s'exprime rien d'autre que la visée de l'objet⁹³⁷ ». Or, spécifie-t-il, le rapport ainsi décrit touche à « [c]e qui ne parvient pas à se résorber dans une simple variation qualitative, déclinaison par et dans la différence de ce qui serait censé être en général la « représentation » ». Ce qui, à partir du modèle esthétique, est donc donné de la sorte comme « contenu » de l'acte intentionnel à quoi se mesure la « teneur » (*Gehalt*), n'est pensable qu'au-devant d'un horizon de référentialité :

La matière [...] n'est en aucun cas ce que la linguistique saussurienne (et le modèle ici est toujours linguistique, mais au rebours d'une sémantique) nous amènerait à appeler le « référent ». Elle est de plein droit du côté de la « teneur immanente » de l'acte, dont elle constitue même le noyau, puisque ce en quoi se possibilise pour lui le fait de faire « sens » en un sens immanent (sa « signification objective », qui par ailleurs pourra se modaliser qualitativement). Mais elle a en soi à voir avec « la référence » : elle est ce en quoi s'inscrit la référentialité de l'acte, la « signature » de

⁹³⁶ Pierre Ouellet, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion, 2000, p. 156.

⁹³⁷ *Autour de Husserl : L'ego et la raison*, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », Paris, Vrin, 1994, p. 295.

sa référentialité en lui-même (puisqu'en lui celle-ci se « détermine »), qui, comme telle, paraît donc fonder la possibilité pour lui de faire sens.⁹³⁸

Il s'ensuit que le « moment « matériel » » de l'intentionnalité intuitive à laquelle correspond la visée poétique « est toujours déjà pris lui-même dans le problème de « ce rapport à l'objet », dont il constitue pour ainsi dire la « chair », puisque la teneur de sens objectivant. » Si tel n'était le cas, le monde poétique devrait être conçu comme une représentation. Or, récusant une telle idée, loin d'être réductible à l'acte comme différence qualitative ultime, le « moment « matériel » de l'intuition qui est au cœur de la détermination du rapport poétique à l'objet est lui-même « adossé à un rapport à l'objet qui l'excède tout en fondant sa constitution de « matière »⁹³⁹ ». Comme on le voit, en vertu de sa « teneur » objectivante, le poème peut se résumer à l'instauration d'un rapport qui le dépasse, lequel permet d'apprécier l'ensauvagement du verbe et de la subjectivité que nous avons dégagé en considérant la forme comme la scène linguistique d'une épreuve pathique soulevant l'opacité de la matière du monde au sein du régime symbolique et des structures sémantiques de la parole. À la lueur d'une telle observation, force est de constater que la « synthèse disjonctive » du subjectal et de l'objectal qui structure la phénoménalité respective du poème et du sensible, loin d'illustrer un simple parallèle entre ces deux régimes du vécu, illustre plutôt leur intrication par-delà la désignation d'une quelconque « frontière » textuelle, ce que l'examen acroamatique n'aura manqué de valider à travers l'examen des modalités de la phénoménalité auditive. Pour cette raison, quoi qu'en disent les théoriciens de la clôture du texte et les tenants des formalismes et des littéralismes poétiques de tout acabit, il n'y a pas de coupure entre la *phusis* et la *poiesis*, mais une véritable montée du monde et de son mode de donation et d'organisation au sein des signes du poème. C'est ce dont, somme toute, et quoi qu'en disent les manifestes, témoignent les œuvres des formalistes eux-mêmes par leur « teneur » de sens et leur organisation. Mais c'est ce que les poètes de l'incarnation révèlent au premier titre, en assumant, en éclairant et en explorant leurs formes comme des « corps cosmos », fussent-ils l'expression d'une nécessité de restaurer l'ouverture au dehors sous le mode de l'effraction et de réparer les liens d'un monde où l'expérience a été amoindrie⁹⁴⁰ en en pensant l'éclatement par la

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 295-299. En guise d'éclaircissement, on pourra distinguer la « matière », sa modalité qualitative et la référence à l'aide de l'exemple husserlien de la femme qui fait signe de manière invitante et qui se révèle finalement être faite de cire. Les deux temps de cette appréhension faite de bonheur puis de désillusion décrivent les différences qualitatives d'une même « matière » qui peut être formulée par : « une femme faisant signe ». La référence serait ce qui se laisse déterminer ainsi par l'acte intentionnel orienté sur elle et ce qui le dote justement d'une modalité matérielle en permettant sa visée. On trouvera cet exemple Edmund Husserl, *Recherches logiques 2*, *op. cit.*, p. 250-252.

⁹³⁹ *Autour de Husserl*, *op. cit.*, p. 299.

⁹⁴⁰ On sait que c'est un euphémisme face à l'assertion plus catégorique de Giorgio Agamben qui se trouve au début d'*Enfance et histoire : Essai sur la destruction de l'expérience et origine de l'histoire* : « Tout discours sur

transitivité du corps blessé de la langue, — ce que Dupin aura particulièrement permis d'apprécier en se confrontant verbalement et physiquement à la matérialité d'un monde saisi comme composition de dissonances et de singularités.

Tout ceci étant dit, après avoir saisi les structures phénoménologiques de l'être et les modalités de la « pensée-paysage » au cœur de l'organisation sémantique, et envisagé leurs enjeux quant au statut des univers poétiques de l'incarnation, il convenait de mettre plus ponctuellement en relief certaines expressions d'idées sensibles au fondement de la littérature poétique. Si le monde référentiel s'était globalement avéré le berceau du sens poétique par son pouvoir naturel de désignation métonymique, envisagé d'un point de vue syntaxique, figural et, même, prosodique en tant que structure de résonance, il fallait inversement démontrer le rapport de certains tropes caractéristiques au *cogito* perceptif afin de révéler leur nature phénoménale. Or si tout univers poétique s'étaye sur les deux sens grâce auxquels nous déchiffrons le langage, les régimes du visible et de l'audible furent loin de jouer un rôle exclusif dans la phénoménalité des poèmes. En réduisant l'espace imperceptiblement rempli par le regard, jusqu'à cet horizon où l'on dit pourtant qu'il se perd dans l'exercice conventionnel de la vision, certaines figures exprimant l'entrelacs du voyant et du visible sont apparues opérer des transferts ontologiques dont le tangible pourrait être le modèle. Nous les avons pour notre part convoquées comme les témoins d'une écologie générique du percevant et du perçu attestée par tous les régimes sensoriels. En un second temps, nous avons rendu compte d'une complexité synesthésique au sein des œuvres à travers l'examen succinct de l'hypallage, mais surtout, de la prise en charge des régimes sensoriels par une écoute prosodique entée sur la transversalité des sens. En raison de sa dimension charnelle, la musicalité du verbe poétique s'est révélée apte à faire retentir des expériences visuelles, olfactives et tactiles qui, dans l'épreuve esthétique, s'enjambent et s'articulent pour constituer l'unité multisensorielle du monde sensible. Bien plus, dans la mesure où la structure d'horizon et la transversalité sensorielle ont permis de décrire le dehors et le corps comme des systèmes de réverbérations et de résonances, la prosodie poétique a semblé prédisposée à s'implanter comme une armature sonore de l'expérience de l'univers et à exprimer la diversité sensorielle dans sa tessiture. À cette étape de l'étude des idées sensibles inhérentes à la matérialité du paysage et du langage, le style poétique, tout comme les styles de l'extériorité phénoménale, nous a paru loin d'orner

l'expérience aujourd'hui devrait commencer par la constatation que l'expérience n'est plus accessible. » Paris, Payot, 2000, p. 19. Ces propos polémiques font bien sûr écho aux mots énoncés par Adorno en considérant l'ampleur de la catastrophe de la *Shoah* : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes. » Theodor Adorno, *Prismes : Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 [1955], p. 23.

une réalité mondaine sous-jacente et objective, sorte de continent noir des formes subjectales de la sensibilité esthétique et esthétisme, et qui serait le domaine privilégié de la science. En raison des rapports charnels exprimés à travers l'écoute de la prosodie, le style poétique s'est tout au contraire donné à penser de l'intérieur de la production naturelle, comme émergeant du cœur de la relation du poète à l'univers.

Preuve en est que l'expérience esthétique a pu être inversement présentée comme la scène où s'actualise l'écoute intérieure et, même, extérieure d'un langage qui advient à une « chair » au point de lui avoir été parfois explicitement concomitant. Étant entée sur des boucles audiophonatoires qui sont en circuit avec les autres entrelacs du sensible, il eut été d'ailleurs surprenant que l'élaboration de la parole poétique ne fût appréhendée dans l'espace de l'extériorité charnelle chez les poètes de l'incarnation. Or, l'importance incontestable de l'écoute dans leurs œuvres s'atteste notamment à travers l'approfondissement de sa portée acroamatique qui, sous la forme des acousmates — ces sons entendus dont on ne discerne la source —, noue l'audition du langage poétique à celles de divers plans d'extériorité sonore — et à diverses perceptions —, dans l'étoffe d'une même trame tissée par-delà le dedans et le dehors. La prévalence de l'ouïe parmi les autres sens s'est donc révélée fonction de l'ouverture vertigineuse qu'elle est à même de pratiquer et de creuser dans les domaines indûment dichotomisés de la *phusis* et de la *poiesis*. L'oreille affinée des poètes s'est plongée en effet dans des trajectoires auditives inouïes, faisant preuve d'une propension à entrer dans des espaces sonores, à traverser et à relier des plages de sons dont la mise en série fabuleuse participe de l'exploration d'un matérialisme linguistique et mondain qui n'est pas le contraire de la profondeur. En plus du champ tacite et mis en résonance de la phénoménalité, l'écoute acroamatique de Dupin et de Montague a permis de rassembler de la sorte les bruits, les musiques, les langages naturels, la voix, la parole, l'écriture et l'écho d'idées réflexives, dites « abstraites », dans un même faisceau charnel. Soit qu'ils s'articulent dans des acousmates perçus au creux du corps dans l'horizon de la sensibilité proprioceptive, au sein d'une extériorité où retentit une subjectivité lyrique sauvage, ou dans l'espace verbal du poème. La prise en charge des sons captés au cœur d'autres sons ou en sondant le silence acousmatique a paru déterminante dans cette intrication d'espaces et de champs longtemps conçus comme hétérogènes. Succinctement, rappelons qu'en maintenant l'attention sur le fil des séries sonores, l'analyse des poèmes a dégagé une « tergiversation de l'écoute » (*Con.* 19) et un « nomadisme de la voix », témoignant respectivement d'un foisonnement poétique de la tessiture mondaine et d'une amplitude esthétique des vocalises participant à la genèse de poèmes où retentit et se module l'écho du monde. Le binarisme rigide qui opposait le sujet et l'objet, le sens et le sensible, la pensée et l'étendue,

le poème et la nature a, dans ce procès, été mis en cause et supplanté par le modèle d'une « synthèse disjonctive de résonance ». Ce modèle structurant les modulations de l'écoute poétique s'est avéré cohérent avec celui qui, dès le premier chapitre, avait sous-tendu l'interprétation acroamatique de la réversibilité et des compositions de la « chair du monde » ainsi que de celles propres aux formes esthétiques du langage. Par ailleurs, que ce soit à travers le travail d'énonciation ou la représentation de l'activité auditive dans le paysage sémantique, la fonction de l'écoute n'a pas seulement consisté en l'auscultation et en l'expression de l'ouverture complexe et bivalente du poème *au* dehors. L'oreille poétique a permis aussi de qualifier les tonalités singulières de cette ouverture et, du même coup, celles du monde référentiel foncièrement affectif où évoluent, ou que visent les poètes. En tant que *Stimmung*, ses divers paysages vécus sont en effet pleinement exprimés par les qualités sensibles et musicales des formes poétiques qui les font advenir au langage par la « teneur » de leur fibre émotionnelles.

Une fois que les enjeux charnels ont été élucidés au cœur de l'élaboration des poèmes, que l'assomption des structures esthésiques de l'être a été mise en lumière et donnée à entendre par l'approche phénoménologique et acroamatique, bref, une fois que les idées poétiques exprimées par les *images* et les *figures* (des tropes, de la prosodie) ont été rapportées aux modalités sensorielles d'une extériorité foncièrement figurale et signifiante, nous avons pu, par une perspective en miroir fidèle à l'entrelacs de la « chair », nous situer plus franchement du côté du poème et procéder à une analyse sémiotique de ses paysages sémantiques saisis comme des topiques. En d'autres termes, nous sommes passés d'un mouvement général consistant à envisager les ressorts poétiques de la nature esthésiques, à un mouvement réciproque d'appréhension des dimensions corporelles et paysagères des formes esthétiques. Ce second grand pan de notre examen, auquel sont plus nettement consacrés les troisième et quatrième chapitres, s'avérait aussi nécessaire que prévisible dans le cadre d'une étude comparative conséquente de deux poétiques de l'incarnation. Il était prévisible, puisqu'en révélant un « espacement » du langage esthétique, l'appartenance des formes verbales à la « chair » poétique du monde devait déboucher sur une enquête ayant les territorialités poétiques pour objet. Or, à ce stade de la recherche, la nécessité de celle-ci résidait moins dans la possibilité d'opérer un retour tautologique relativement simpliste aux enjeux charnels des espaces poétiques, que dans l'opportunité de pouvoir mettre en relief les singularités subjectives du corps de la nature dont les formes transitives et charnelles des œuvres devaient être les témoins et l'expression même. Aux structures esthésiques universelles de l'être dégagées en un premier temps succédait ainsi, dans la suite logique de l'approche des tonalités intimes de la nature et de l'ouverture poétique au monde opérée grâce à l'acroamatique,

l'examen présentatif des particularités des univers poétiques de Dupin et de Montague, ces univers devant être inévitablement conçus en prenant en compte leur dimension référentielle. De manière conséquente avec l'analyse du monde sensible à plusieurs entrées décrit par la phénoménologie de la perception, ce sont deux corps de la nature qui ont pu être confrontés, mais aussi articulés au moyen de la comparaison critique. Car c'est d'une même participation à la nature dont témoignent, sous des modalités de relations uniques et avec des sensibilités divergentes, les *corpus* des poètes. Pour en rendre compte, nous avons exhumé et rapproché deux schèmes ontologiques structurants qui modélisent à la fois les rapports charnels à l'extériorité et les relations des formes poétiques au monde référentiel. Bien qu'ils se soient avérés très différents, tous deux ont mis en lumière une dimension figurale déterminante de la conscience poétique incarnée. Dans la foulée du premier chapitre, les schèmes auront également pu être ressaisis comme des variantes se rapportant à une structure d'horizon fondamentalement amphibologique, qui concilie l'absence et la présence, la vie et la mort, le perceptible et l'imperceptible, le sens et le non-sens, l'ici et ses lointains spatiaux ou temporels. Sous le signe de l'écho ou de l'écart, de l'harmonie ou de la dissonance, de l'accès ou du retrait, de la réparation ou de la déchirure, conjugués à différents degrés, mais toujours dans une « synthèse disjonctive » qui réhabilite une logique du tiers inclus, les schèmes du corps de la nature se sont offerts comme les emblèmes d'une ouverture qui dépasse les clivages binaires entre les catégories du subjectal et de l'objectal, de la conscience poétique et de la nature, en articulant les phénomènes de désobjectivation du sujet poétique et de désobjectivation du monde naturel. Informant leurs poétiques respectives, les schèmes repérés chez Montague et Dupin ont, ceci dit, permis de mettre l'accent sur l'un ou l'autre de ces phénomènes en les objectivant visuellement, ce sur quoi nous reviendrons dans le bilan comparatif qui suivra. Dans le cadre de ce retour sur la traversée des horizons communs aux deux poétiques réalisée par cette étude, il convient pour l'instant d'insister sur l'acquis majeur que l'examen du corps poétique de la nature a validé pour ce qui concerne le rapport entre les formes poétiques de l'incarnation à l'extériorité du monde de vie naturel.

En confirmant l'effectivité d'une ontologie de la résonance progressivement dégagée au fil des études phénoménologique et acroamatique conduites dans les premiers chapitres, la section consacrée au corps de la nature permet de penser la relation des œuvres poétiques au monde dans les termes d'une « insuffisance ontologique à soi », telle qu'elle a été présentée à partir de l'analyse que Sophie Nordmann fait de la transcendance. Éclairant une métaphysique singulière, sans hypostase, où le préfixe « méta » ne signifie « au-delà » qu'en intégrant les acceptions relatives à l'inclusivité que lui confère son étymologie grecque (qui réfère à : « au milieu », « avec », « entre », « parmi »), cette

transcendance relationnelle objectivise un lien d'incommensurabilité paradoxal. À sa faveur, le poème et le dehors s'imbriquent et se désignent, renvoient l'un à l'autre, ont leurs orbites l'un dans l'autre, mais sans pouvoir épuiser leur altérité réciproque par leurs êtres respectifs. Analogue à l'entrelacs de la perception phénoménologique, cet écart n'est pas sans rappeler la relation de la conscience incarnée à la matière esthétique, caractérisée par un survol enté sur un lien physique d'immanence sans lequel il n'y aurait pas de prise ou de perception sensible, celle-ci ayant été comprise comme le retournement d'un être perceptible sur tous les autres. Aussi cet écart, cette ouverture et le type d'incommensurabilité qu'elle implique sont-ils repérables à travers la visée intentionnelle de l'extériorité référentielle dont font foi les poèmes. Révélant un véritable retournement charnel des formes esthétiques sur le monde, cette visée s'est manifestée à travers le redoublement des schèmes de l'ouverture que nous avons, d'une part, et dans une perspective d'immersion, rapportés au corps de la nature référentielle (au même titre que le corps anatomique, qui est le berceau de la conscience perceptive), et, d'autre part, reconnus comme la modalité d'ouverture du poème au monde (à l'instar de cette conscience dont le survol procède d'un retournement d'un perceptible sur l'étendue). Dans une même optique, que ces schèmes (l'échancrure et le cercle) ne puissent être figurés hors d'un plan spatial (pictural, mental, etc.) a témoigné assez de l'écart et de la profondeur, analogues à l'épaisseur du corps percevant, dont se structure l'ouverture à une extériorité mondaine qui est la pierre d'angle des œuvres, sans que les mots et les formes — illustrant en cela leur « état d'insuffisance ontologique à soi » —, soient en mesure de réduire et d'épuiser le dehors sur lequel ils donnent et d'en rendre pleinement compte à partir d'eux-mêmes. Comme le laisse pourtant présager le modèle de l'épreuve esthétique, qui va au cœur des choses, c'est toutefois quelque chose de la compacité expérientielle de l'extériorité qui est captée à la faveur de cette ouverture linguistique qui va au cœur du corps de la nature. Car, comme l'indique la récurrence structurante des schèmes de l'ouverture ontologique, c'est lui qui constitue la « teneur » du langage poétique de l'incarnation par-delà le sens conceptuel et conventionnel des mots. Les œuvres étant donc, par leur visée, ontologiquement insuffisantes à elles-mêmes, incapables de rendre compte de tout ce qu'elles contiennent à partir d'elles-mêmes, nous sommes fondés à dire qu'il y a une résonance du monde à travers les inventions formelles des poètes, cette résonance représentant en quelque sorte une « ampleur » proprement esthétique de celles qui ont cours au sein des transferts esthétiques. En effet, au risque de nous répéter, la perception peut encore servir ici de modèle explicatif, et ce d'autant que la nature charnelle du poème a été validée. On pourra donc établir le parallèle suivant en prenant en compte son fondement charnel : c'est au même titre que le perceptif subjectif donne au percevant le monde que la phénoménalité hallucinatoire de la parole poétique communique ce corps de la nature dans le faisceau du langage. Mais, par le redoublement, le repli

poétique du schème de l'ouverture qui illustre le fondement charnel de ce parallèle, nous sommes fondés à dire en même temps que les poèmes se comprennent eux-mêmes comme corps de la nature. Ils sont en effet structurés par le rapport d'incommensurabilité (la « synthèse disjonctive ») propre à son ouverture constitutive, celle qui mesure la déhiscence de la conscience au monde. En vertu du redoublement poétique de la doublure charnelle qui rapporte le percevant et toute perception au monde extérieur, les poèmes de l'incarnation invitent à concevoir aussi leur dire comme un percevoir qui accède et module l'extériorité référentielle, ce parce que le contenu de conscience visé par l'intentionnalité est de l'ordre de l'apparaître, comme le remarque Sartre à la suite de Berkeley et de Husserl :

Pourquoi ne pas [...] dire que l'être de l'apparition, c'est son apparaître. Ce qui est simplement une façon de choisir des mots nouveaux pour habiller le vieil « *esse est percipi* » de Berkeley. Et c'est bien en effet ce que fera un Husserl, lorsque, après avoir effectué la réduction phénoménologique, il traitera le noème d'irréel et déclarera que son « *esse* » est un « *percipi* ». ⁹⁴¹

Bien sûr, qu'être ce soit « être perçu ou percevoir » (« *esse est percipi aut percipere* ») comme le stipule le philosophe, ou encore, dire ou être dit, cela ne revient pas, on le sait, à épuiser l'être par une intentionnalité subjective. À son horizon, le monde est bel et bien la matrice intercorporelle et intersubjective d'une infinité de styles et de regards qui révèlent sa nature poétique et, en même temps, le condamnent à demeurer extérieur à tout poème. Cette irréductibilité de la *phusis* est, bien entendu, liée à son infinité. Par conséquent, si elle contraint toute volonté d'exprimer l'entière du monde à l'échec, elle est aussi la chance des poètes dans la mesure où leur travail aussi s'en trouve inépuisable, toujours susceptible de tirer à la lumière d'un poème l'un de ses possibles inédits et informulés. Comme les hallucinations perceptives le dévoilent dans le champ esthétique de l'expérience, les modulations poétiques de l'être du monde actualisent de la sorte un réalisme foncièrement fabuleux. Il faut cependant comprendre que, dans la mesure où les formes du discours de l'incarnation sont envisagées comme corps de la nature en tant que « chair », il en va de la modalité de présence du monde au poème exactement comme de celle des objets sensibles qui ne se dévoilent qu'en se voilant et dont l'apparaître est constitué d'un fond d'obscurité, d'absence ou d'imperceptibilité irréductible et, à la limite, inconnaissable, qu'il réfère à l'horizon interne, à l'horizon externe, à l'horizon d'autrui ou à celui du monde. C'est ce retrait insurmontable qui maintient la nature visée à l'extériorité du poème dans un rapport d'incommensurabilité « communicatrice ». L'opacité des mots et des figures peut en effet en désigner le mystère inéluctable, inépuisable, en atteindre le retrait irréductible par leur écart,

⁹⁴¹ *L'Être et le néant, op. cit.*, p.16.

qui n'est jamais qu'« écart excédant l'écart », illisibilité par laquelle « la page est criblée, est ouverte » (D. 307) et déchiffrable sous le signe d'une « synthèse disjonctive » de la « référence » et du dehors. C'est ce qui, par-delà l'expression poétique des possibles arrachés à cette béance de l'extériorité, à fait dire à Dupin à propos de Blanchot — ce comparse dans l'exploration de leur extrême —, que l'écriture atteint l'im-possible en « intégrant la mort, déjouant la mort, la marquant d'impossibilité en se portant à l'inconnu, à l'inconnu du monde, à l'inconnu de l'autre » (Ih. 125-126), l'« essentiel » touchant ici à une « incorporation du vide à la poésie » (Ih. 127) qui peut aussi se traduire en termes de structure d'horizon. Non sans évoquer le rapport de l'étant à l'Être ou de l'ici à cet horizon dont le mode d'être est celui de l'absence, le sens paradoxal de cette dernière formule peut se mesurer à l'aune de l'entreprise créatrice de destruction et de déplacement inapaisable dont procède *L'écriture seconde* de Dupin. Elle se comprend à travers l'acte réitéré de mise en ruine du sens des mots et de bouleversement des formes dont se construit le poème pour entamer, sous le mode de « l'attentat », et atteindre, par son « attente » même, « l'impossible espace » (D. 356) d'un dehors absolu, pur, à la virginité réaffirmée et interminablement visée par-delà les possibles et les brèches d'une « parole [re]commençante » (Éch. 109) qui tout à la fois le livre et le délivre. L'« incorporation » poétique du vide est celle de cette extériorité limite qui fulgure dans le vertige de l'embrasement et de la blessure, à défaut d'être conquise par une mise à mort ou une dislocation totale de la parole qui ne sont jamais que fantasmées. Aussi, comme ressort de *L'écriture seconde*, coïncide-t-elle avec l'éthique d'un poète qui, par sa fidélité rigoureuse à l'aspiration de la sortie, a résisté au charme de son propre chant, de ses mirages et s'est soustrait d'une manière manifeste au piège de l'autosatisfaction. C'est ce que, nous y reviendrons, Montague a de son côté évité en assumant le désenchantement prosaïque de l'espace commun au moment même où se donnait à éprouver le vertige enivrant des *revenances*.

Cependant, la révélation du monde poétique, dont les œuvres de Montague et de Dupin ont exploré et exprimé les possibilités, nous amène à considérer par un mouvement symétrique, l'insuffisance ontologique du monde référentiel. Celle-ci est sensible à travers la prise en charge et l'approfondissement des conditions matérielles et physiques d'émergence du discours poétique, telles qu'elles sont révélées par la reconnaissance, au sens géographique, de ses territorialités. Ces conditions s'attestent notamment chez les poètes au cœur de leur fréquentation *in situ* des paysages concrets, mais aussi mentaux, où se dénote la présence des schèmes qui structurent l'ouverture des poèmes au monde, où s'inséminent leurs visions et leur parole et où prennent ainsi vie les formes verbales qu'ils nous livrent comme autant de versions intimes d'une nature qu'ils délivrent de son tassement illusoire. De sa fixité objective, dont ils déplacent le sens en s'émouvant dans un ébranlement de tout l'imaginaire

sensible, soit, en étant eux-mêmes déportés et ravis, tirés *hors d'eux* au contact de la « matière-émotion » du monde et, par suite ou simultanément, selon le creusement concomitant de l'écoute, de celle des mots. On voit clairement maintenant l'entrelacs ontologique de la *phusis* et de la *poiesis* dévoilé par ces œuvres que nous avons appréhendées, au sens fort, comme corps de la nature. En reconduisant la structure de l'écologie charnelle, elles ont permis de saisir sous quel mode le poème communique la matérialité du monde, soit par ses styles, ses versions sensibles, son apparaître, et la façon dont une nature créatrice de formes sensibles se présente comme le terreau fertile des hallucinations poétiques. « Créés », « inachevés », correspondants à un état d'« insuffisance ontologique à soi », pour reprendre la corrélation théorique de Sophie Nordmann, le poème et la nature s'intriquent et s'offrent mutuellement au point qu'ils sont dans l'incapacité de rendre compte de tout ce qu'ils sont et contiennent à partir d'eux-mêmes, du moment qu'on veut les considérer en les abstrayant l'un de l'autre au lieu de les concevoir et de les entendre comme des champs qui s'enchevêtrent ainsi que les poètes de l'incarnation invitent à le faire, notamment par leur écoute. Encore une fois, leur relation se laisse ainsi décrire grâce à une ontologie de la résonance, qui est une modalité exemplaire de la « synthèse disjonctive », ou à l'aide du modèle de la « mélodie » explicité au quatrième chapitre, à partir de l'idée qu'Uexküll a proposée pour illustrer le rapport essentiel qui lie les formes du vivant à leur « milieu » naturel.

Ce modèle, qui a permis de comprendre la dimension oraculaire de la parole incarnée, déterminée par un champ de monde, nous a servi à théoriser une absence générale de hiérarchie ou de préséance temporelle entre les termes qu'il met en série. Ainsi, de même que toutes les notes d'un air ou d'une mélodie sont en quelque sorte contenues dans la toute première et lui confèrent son sens, la nature nous est apparue expressive, contenir en puissance les formes de la parole sauvage énoncée par les poètes, ce qu'ils laissaient présager en rapportant çà et là son essor à leur commerce avec elle. Tandis que le monde naturel se voyait conférer un aspect animique par cette analyse, le discours poétique de l'incarnation s'en trouvait, lui, identifié aux formes de vie biologiques et comportementales (nous avons à ce moment déjà abordé le sens gestuel de la parole) dont la production est simultanée à celle d'un « milieu » (*Umwelt*) spécifique découpé dans l'espace du monde. Or ceci, que le quatrième chapitre allait permettre de formuler en ces termes à l'occasion de l'approfondissement de la physique de la parole, était concevable dès l'analyse des territorialités en vertu desquelles les œuvres de Dupin et de Montague pouvaient être abordées comme corps de la nature. Car la « synthèse disjonctive de résonance » dégagée à partir de l'appartenance réciproque du poème et de son extériorité le donnait à penser non pas comme une surnature ou l'expression d'un esprit survolant la *phusis*, mais une

hypernature déployée par déhiscence en son sein. Bref, en tant que corps de la nature, le poème pouvait être saisi comme une forme de vie dont l'élaboration est simultanée à la création d'un milieu signifiant (sa territorialité) découpé sur l'espace référentiel du monde, au même titre qu'un environnement se trouve doté de propriétés singulières relatives au déploiement de tel ou tel organisme. En évaluant les tenants et les aboutissants de l'état d'« insuffisance ontologique à soi » impliqué par la prise en charge des schèmes de l'ouverture sensible à l'extériorité, le poème de l'incarnation s'est révélé participer de la création d'une nature naturante fondamentalement sémiotique, exactement comme le corps biologique et percevant, soit, non pas de manière immanente, mais à son palier respectif et proprement linguistique, en vertu d'une réflexivité, d'un pouvoir de redoublement créateur que toute « chair » hérite de la vie naturelle. Le poème et la *phusis* se sont ainsi présentés dans une sorte de relation en surplomb, comme les éléments distincts d'une seule partition musicale, d'une « mélodie naturelle ».

C'est cette hypernaturalité du poème qu'il s'agissait finalement de corroborer en nous penchant sur la physique de la parole. En nous attardant sur certaines propriétés stylistiques des formes de l'incarnation, il s'agissait, par cette dernière étape, d'aller de manière cohérente au bout d'un parcours qui venait de conduire à apprécier la participation plénière des œuvres au corps de la nature en sondant leurs territorialités singulières. En outre, dans le mouvement général préconisé, entamé autour des perspectives esthétiques vers une investigation croissante du champ de l'esthétique et de la poétique, il était attendu que nous interrogiions de front la dimension formelle de la parole de l'incarnation, pour déterminer les propriétés d'un verbe poétique prenant en compte son rapport au dehors et son statut sauvage. Sur cette voie, nous avons été amenés à approfondir et à mettre en valeur l'isomorphisme entre les modes d'organisations et les propriétés des formes du monde sensible et ceux des formes du langage incarné. Si une analogie de ce type avait été spécifiquement mise en avant par Greimas, qui reliait le plan d'expression du monde naturel au plan de contenu des langues naturelles⁹⁴² — ce que l'analyse de la figure de style comme com-paraître des étants ou comme expression de rapports perceptifs (synesthésique notamment) avait illustré au premier et au début du second chapitre —, il convenait à présent d'intégrer la forme de l'expression du langage dans cette équation. L'étude de l'écoute acroamatique, déterminante dans le processus de création des poèmes, tout la fois au cœur de leur transitivité et de l'ouverture charnelle à l'extériorité, avait en effet donné à entendre nettement

⁹⁴² « le monde naturel est un langage figuratif, dont les figures — que nous retrouvons dans le plan du contenu des langues naturelles — sont faites des « qualités sensibles » du monde et agissent directement — sans médiation linguistique — sur l'homme. » Voir Joseph Courtés et Algirdas J. Greimas, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 234.

dans quelle mesure la prosodie pouvait être informée par les phénomènes pulsationnels, des plus sourds aux plus retentissants, et moduler dans le champ de l'audible les formes sensibles en général. Cette motivation propre à ébranler notre conception de l'arbitraire du signe, à la faveur de la cohésion soudaine des fonctions poétique et référentielle, forçait à réinterroger le rapport du langage à la nature à partir des textes poétiques, mais en cherchant à dépasser le caractère abstrait de l'isomorphisme en ancrant l'analyse du style sur un fondement charnel. Or le rôle structurant de l'écoute n'était pas sans laisser présager une importance non moins grande accordée aux modalités de la parole opérante entée sur les boucles audiophonatoires conventionnelles ou acousmatiques, c'est-à-dire de l'ordre du discours intérieur. Pour peu que l'expression « poésie de l'incarnation » ait un sens, il fallait en effet que les données relatives à la performance orale du discours : la musique vocale, le souffle, l'intonation, etc., soit des éléments marquants du style de la parole poétique. C'est la raison pour laquelle nous sommes entrés dans l'examen de la forme de l'expression en considérant en premier lieu une dimension vocale, orale et gestuelle, que Hjelmslev avait pourtant confinée au champ de la paralinguistique. Ces modalités de la parole opérante nous apparaissaient propres à initier avec cohérence le compte rendu d'une physique de la parole, entendue à la fois comme fondement charnel et matériel du discours, et en tant que relation concrète, déterminée par des lois, entre l'organisation des formes du verbe poétique et celle de l'extériorité naturelle. Mettre en lumière le rôle de la parole expressive du corps dans la genèse du sens poétique paraissait donc être une première étape essentielle à la mise en valeur d'une parole naturelle conçue comme une hypernature reconduisant les modes d'expressions du monde, et exprimant éventuellement dans le langage les modes d'organisation discrets d'une géno-nature ou d'une nature naturante, dont l'activité est en partie voilée à l'expérience sensible.

Dans la première partie du chapitre, l'approche de la structure sémantique de la parole expressive a permis de dégager un premier isomorphisme entre la *phusis* et la *poiesis* à travers la mise en valeur d'un mode de signification commun à l'expressivité vocale, à celle des « pensées-paysages » et à celle du verbe poétique. En soulignant la participation potentielle de tout l'organisme à l'élaboration de la parole opérante, nous avons approché la voix comme un corps vocal dont l'expressivité actualise un sens gestuel et émotif solidaire de la performance physique du corps. Or, ce matérialisme sémantique de la gestuelle a permis d'envisager bien plus qu'une simple parenté de structure entre l'expressivité de la parole incarnée, celle du monde et celle du verbe poétique, dont les significations émergent respectivement de la « matière-émotion » du corps accentué, des paysages et des mots. L'isomorphisme entre les modes de signification de ces matières s'est en effet révélé reposer sur une

écologie charnelle entre les champs du monde, du corps vocal et du poème : il a été saisi comme le signe de leur participation à une même « chair » expressive, où le sujet fait l'épreuve d'une sortie, et le fondement structurel de leur interaction à l'intérieur des œuvres. Ainsi, tout en étant saisies comme le modèle expressif de la signifiance, qui a permis de rendre compte d'un sens inhérent à la matérialité signifiance du langage poétique, les significations gestuelles et émotives du corps vocal se sont avérées indissociables de l'expérience de paysages avec les tonalités desquels elles entrent dans un rapport de bidétermination. Éclairant la dimension pathique de l'expressivité gestuelle, les œuvres ont mis en valeur une nature mondaine du sens expressif, soulignant sa relation déterminante à la teneur et au climat émotifs d'une extériorité dont le sens affectif, véritable « pensée-paysage », est lui aussi incarné dans la matérialité de ses contours sensibles. Dans la mesure où il reconduisait l'expressivité gestuelle du corps vocal à travers sa signifiance, il était donc attendu que le verbe poétique participe à cette écologie charnelle et, surtout, qu'il en modélise les rapports. En le désignant comme corps tonal, il s'agissait à cet égard d'évoquer son lien existentiel au corps vocal, au régime gestuel de la signifiance ainsi qu'à leurs transferts, qu'il s'était révélé prendre en charge et exploiter pour sa propre élaboration. Ayant mis en avant ce lien existentiel, il convenait de démontrer comment, par la reconduction de la relation pathique à l'extériorité dans le régime de l'écriture poétique, les œuvres font assister au déploiement solidaire des « pensées-paysages » et du corps tonal des poèmes. Afin d'illustrer le fondement charnel de l'isomorphisme entre les modalités de la signifiance, de la gestuelle expressive et des significations paysagères, il ne s'agissait pas ici de souligner à nouveau comment la forme poétique se présente comme une « chair », où la conscience s'extériorise et s'exprime à travers la matière des mots au même titre qu'à travers le monde sensible : il fallait plutôt faire ressortir le fait que, chez les deux poètes, l'immersion dans le paysage naturel est un contexte propice à l'épreuve poétique de la physique de la parole ou, inversement, que l'élaboration du corps tonal s'accompagne significativement d'une évolution *in situ* dans l'extériorité référentielle. Ceci a pu être attesté par l'examen de la solidarité du sens et des valeurs de l'étendue paysagère et de la signifiance. Ainsi, si Michel Collot nous avait conduits à reconnaître la résonance des phonèmes et des vocables comme la ressource principale de la signifiance poétique, nous avons quant à nous mis en valeur la portée acroamatique d'une telle définition en envisageant le corps tonal, non pas simplement d'un point de vue linguistique, mais comme le retentissement d'une expérience existentielle du monde. Bien plus qu'une analogie formelle et extérieure, le mode de signifiance expressif commun au paysage et à la gestuelle du corps vocal et du corps tonal a donc permis de comprendre comment le corps du sujet interagit avec le corps de la nature, dans le corps même des poèmes de l'incarnation.

Avec cette dimension immersive du corps tonal, nous avons été plus à même de reconnaître la nature intersubjective et intercorporelle du poème de l'incarnation, que l'exploitation de la matérialité verbale et l'initiative donnée à la physique expressive du corps avaient permis d'envisager comme un être doté de la densité des objets du monde à travers lesquels la subjectivité, loin de se ressaisir dans la transparence d'une intériorité réflexive, s'élabore comme extériorité et devenir dans un rapport au dehors et à autrui. L'héritage rimbaldien a ici fourni le modèle d'une cohésion charnelle des qualités sensibles du langage (la signifiance), du corps et de l'univers et il a paru se perpétuer à travers l'identification du corps tonal et de l'horizon, approché comme la scène de l'autre. Cette ouverture à l'altérité intersubjective et intercorporelle s'est donc révélée liée à une incarnation simultanée de la conscience dans le corps vociférant, dans le paysage et dans le verbe poétique, saisis comme le berceau de manières insolites et concomitantes d'êtres au monde, dans une voix et dans la langue. Bref, l'influence de Rimbaud dénotée chez Dupin et chez Montague a conduit à reconnaître que, dans les poèmes, l'ouverture de la subjectivité à autrui est fonction de l'épreuve globale que le poète fait de sa propre altérité à travers les matières du monde, des mots et de l'ensemble du corps gestuel. Que cette rencontre d'autrui ait eu cours par le biais de la langue au sein des univers poétiques n'aura pas manqué de suggérer, par un autre angle, l'effectivité des structures charnelles qui président à l'organisation de la forme du poème.

Aussi avons-nous pu en rendre compte à l'entrée du parcours lors duquel ont été envisagées diverses strates d'altérité superposées de la forme de l'expression, et notamment, de l'enjambement, envisagé comme le principe définitoire de la versification libre ou libérée qui est l'un des ressorts techniques préconisés par les deux poètes. Tour à tour, mais sans nettement les discriminer, l'enjambement s'est offert comme expression de la déambulation et des modifications de l'étendue, d'un balbutiement et d'un bégaiement caractéristiques de la gestuelle vocale de poètes et, éclairant la nature acousmatique de celle-ci, des pulsations naturelles d'une *phusis* transformatrice. En dégagant cette triple identification, l'analyse a donc pu illustrer le nouveau statut complexe du vers poétique contemporain, saisi dans sa nature paysagère, phonique autant que typographique, et pulsationnelle, bref, comme un être sauvage. En tant que mise en résonance des pulsations naturelles, l'enjambement s'est toutefois présenté comme un seul des ressorts offerts aux poétiques du bégaiement et du balbutiement — actualisées notoirement à travers l'exploitation de l'allitération, de l'assonance et de la paronomase —, parmi tous les procédés mis à la disposition du poète. Celles-ci ont permis de mettre en valeur un autre isomorphisme de la *phusis* et de la *poiesis*, fondé spécifiquement sur une « chair » de l'audible aux propriétés acroamatiques. Pour approcher cette correspondance, nous avons fait appel

aux théories de la *chora* qu'on retrouve chez Platon et chez Julia Kristeva. Favorisant le rapprochement des dimensions sémiotiques du langage, du corps et de la nature ainsi que des rythmicités pulsionnelle et pulsationnelle au cœur de l'organisation de la subjectivité, du discours et des formes sensibles, ce concept a permis de relier la germination du verbe à celle d'une *phusis* proliférante, ce d'autant que la substance de l'expression de la parole, découpée par sa forme idoine, est, comme on le sait, de nature phonique, soit la profondeur potentielle de tout un bouillonnement acousmatique où la nature est susceptible de résonner. Que la *chora* de la nature ait été interprétée comme le « réceptacle » des formes changeantes de l'univers, soit dans une perspective métamorphique et créatrice ainsi que le veut Platon, ou comme une *hylè* ou une « forêt », soit en mettant l'accent sur le miroitement ininterrompu et surdéterminé de sa multiplicité sensible ainsi qu'Aristote incite à le faire, sa plasticité sémiotique a donc retenti à travers la mise en forme du discours poétique, dont l'autonomie, les modulations et l'irisation présymbolique se sont révélées sensibles à travers l'autogénération de la trame phonétique, par le rythme inhérent aux paronomases, aux assonances et aux allitérations. Si elle a pu référer, de près en près, à l'expérience immaîtrisable du balbutiement ou du bégaiement, cette propriété autogénérative et pulsationnelle du « matériau » verbal est apparue active de manière souterraine dans l'élaboration de plus longues séquences syntagmatiques. Faisant montre de récurrences phonétiques plus distendues, voire sourdes, ces séquences n'ont pas moins paru être informées par une rythmicité sémiotique sous-jacente au régime symbolique dans lequel s'inscrivent les concrétions de la forme esthétique. Ainsi, de manière générale, le poème de l'incarnation a conduit au constat que le « matériau » linguistique et celui de l'univers s'informaient en vertu des mêmes processus faisant du « magma » et du « pneuma » les objets malléables des mêmes pulsations transformatrices.

Cependant, comme l'ensemble de cette recherche le laissait présager, l'ampleur d'une « synthèse disjonctive de résonance » entre les vies de la nature et du poème aura pu être dénotée, d'une part en raison du rôle médian joué par l'écoute manifestant une profondeur charnelle, d'autre part à travers l'évocation du concept de « mélodie naturelle » qui en est une autre expression. Il en ressort que la parole naturelle s'est présentée comme une *hyperphusis* (son écart même révélant une structure naturelle au même titre que celui de la « chair ») exprimant, par son foisonnement saisissant, la densité de son être et de ses rapports sonores en partie immaîtrisables, une nature réciproquement créatrice, protéique et sémiotique, que son activité et ses mutations invitent à concevoir comme un poème (*poien*) en puissance. La dimension mélodique d'une telle synthèse a été exemplairement élucidée à travers la mise en valeur de la dimension oraculaire du poème de l'incarnation, soit en exposant la manière selon laquelle la physique pulsationnelle de la parole naturelle prend en charge et interprète

par son expression les langages sémiotiques sauvages d'une nature mythique, cosmique ou chaotique. Dans ce procès, des séries de types mélodiques ont pu être dégagées à l'intérieur même d'un monde sensible foisonnant de sens, à travers l'éclosion d'hallucinations acousmatiques d'ordre réflexif, musical et linguistique, qui ont révélé sa profondeur acroamatique et l'incarnation des perceptions poétique dans l'extériorité. Dans la foulée de l'analyse de la *chora* pulsationnelle, la sémiotique d'une parole sauvage visant le sensible s'est alors avérée informée par celle d'une nature sacralisée, et tirer par le fait même à la lumière les principes cachés de la vie naturelle, d'une géno-*phusis* enfouie sous le phénomène. Dans cette mesure, les poèmes se sont présentés comme l'expression du *logos* de l'univers. Ce faisant, les statuts nouveaux accordés au sujet, au monde et à la parole dans l'épreuve de la création se sont accompagnés d'une réactivation du sens antique de la métaphysique, laquelle n'implique pas à l'origine une hétérogénéité au sensible, mais se déploie au contraire au sein de l'univers naturel et dans l'opacité de sa matière, comme cette parole de la poésie du dehors débusquant les ressorts secrets des événements mystérieux du monde.

L'examen de ces ressorts et principes discrets s'est poursuivi et conclu par la mise en valeur de modes d'identifications singuliers entre le sujet et les autres existants qui se sont révélés solidaires de l'énonciation de la parole sauvage. Si la présentation des principaux traits caractéristiques de la stylistique naturelle devait s'intéresser spécifiquement à un aspect du champ de la forme de contenu de la parole en tentant de dégager une constante de la thématique figurative, le lien reliant ce dernier à la forme de l'expression avait pu préalablement transparaître à travers la reconnaissance des mêmes enjeux ontologiques. L'isomorphisme entre la forme d'expression de la parole et celle de la nature sensible avait ainsi permis d'interpréter les scansions phonétiques comme le modèle et une modalité de la modulation protéique ou plastique de la matière du monde. La mise en cause du statut de la parole poétique la plus intime touchait, par ricochet, celui du sujet de l'énonciation pulsationnelle, de manière cohérente avec les métamorphoses explicites du sujet de l'énoncé dans les œuvres. À la faveur de l'envergure de la notion de *chora*, permettant la mise en parallèle des modalités de mise en œuvre d'un « matériau » linguistique et naturel, à cheval sur les champs de la *phusis* et de la *poiesis*, nous avons ainsi donc rapporté la rythmicité du monde à celle du signifiant, et étendu à ce dernier l'isomorphisme que formula Greimas entre les formes de contenu des langues naturelles et les formes d'expression du monde naturel. C'est cette correspondance qui nous a permis d'approcher les identifications transformatrices du sujet poétique avec les êtres sauvages comme les stases pulsationnelles d'une plasticité ontologique ininterrompue de la subjectivité du dehors. En nous penchant exclusivement sur la métamorphose de la figure du poète conçue comme le témoin d'une plasticité générale de la *phusis*,

nous avons dégagé divers types d'identification insolites entre l'homme et la nature en nous appuyant sur les quatre grands schèmes de l'expérience du monde décrits par l'anthropologie de Philippe Descola. L'actualisation singulière des diverses catégories de cette grammaire ontologique s'est traduite par l'expression poétique de formes de réalismes insolites mettant au jour la potentialité expérientielle, proprement cosmologique d'une nature profonde, ou d'une géno-nature. Qu'ils soient stables ou d'ordre hallucinatoire, nous avons compté les modes d'identification associés à ces formes parmi les traits stylistiques prédominants de l'ensauvagement de la parole qui sape les fondements de l'ontologie naturaliste, définie par une discontinuité des intériorités humaines et non humaines et une continuité des physicalités. Ainsi donc, en menant finalement à dégager d'autres combinaisons des variables identificatoires qui structurent les types d'expériences entre le sujet et les existants, l'étude stylistique de la parole naturelle a pu encore une fois rendre compte d'une physique du verbe entendue dans son sens le plus large.

Résultats comparatifs

Au fil de la traversée des œuvres sous l'angle de la problématique du dehors, la trame des enjeux généraux propres aux poétiques de l'incarnation s'est tissée au fil d'observations les particularités relatives aux démarches et aux formes singulières de John Montague et de Jacques Dupin. Rappelons que nous avons d'emblée donné un sens charnel à cette organisation de l'étude comparative conçue comme une expression du jeu inhérent aux structures phénoménologiques et acroamatiques de la nature, de l'être et de la parole, qui dépassent la dichotomie de la subjectivité et de l'objectivité, du singulier et du pluriel comme l'a révélé leur rapport constitutif et fondamental au paysage. Ainsi donc, le déploiement d'un horizon commun essentiel à la description de la poésie de l'incarnation ne s'est pas opéré au détriment de l'étude de ses actualisations idiosyncrasiques ni de l'originalité des œuvres. Tout au contraire, les singularités des deux paroles ont, par-delà la différence linguistique et culturelle des poètes, donné accès à ce qui les rassemble et les articule comme les modalités d'une appartenance universelle de la conscience au corps transitif, au dehors et à un langage sauvage qui constitue leur champ d'exploration. C'est pour cette raison que l'examen de ces œuvres singulières, comptant parmi les plus originales de la contemporanéité, a favorisé et engendré un dialogue réel et fécond, non pas forcé de l'extérieur entre deux *idios kosmos*, mais sous-tendu par l'expression personnelle d'un *idios koinos*, à la faveur de leur prise en charge du monde sensible, de la sensibilité au monde et de leurs rapports déterminant l'énonciation et l'épreuve de la parole incarnée. Cette dimension esthétique des

formes esthétiques envisagées comme une « chair » a éclairé une conversion naturelle de la conscience intentionnelle des poètes dans une extériorité qui est au fondement de leur conversation structurelle dans un univers par essence fabuleux. Le choix de l'étude comparée s'imposait donc dans la mesure où les paysages sémantiques et sémiotiques pouvaient, en révélant leur structure d'horizon être saisis comme les scènes d'une sortie et d'un com-paraitre des subjectivités poétiques dans le monde et dans la langue. Bien sûr, si elle peut dorénavant s'envisager rétrospectivement pour toutes les œuvres littéraires, indépendamment des présupposés théoriques des auteurs et des écoles, la reconnaissance de cette médiation charnelle entre singularité et communauté a été grandement favorisée par la réhabilitation du monde naturel et référentiel chez les poètes des soixante dernières années, dans la foulée d'une promotion générale du paysage au sein des divers champs de la culture et de la connaissance. C'est une autre raison pour laquelle il convenait d'entamer cette étude par l'examen du champ esthétique. Cependant, l'articulation du singulier et du commun n'aura pas manqué de se manifester, à l'échelle de la recherche, à travers la cohérence respective des poétiques qui s'est dégagée au fil de la trajectoire tracée pour rendre compte de la cohésion entre le sens du monde et le monde du sens. Dans ce procès en effet, les œuvres ont exprimé des sensibilités différentes, liées à des manières singulières et corrélatives d'être au monde et d'habiter le langage.

D'entrée de jeu, en soulignant la prégnance des structures phénoménologiques de la perception dans les œuvres, il a été possible de distinguer deux tendances complémentaires sensiblement marquées relatives aux enjeux ontologiques de l'épreuve de la « chair du monde » chez les poètes. L'expérience montagusienne est allée dans le sens d'une d'objectivation du perçu et, celle de Dupin, dans celui d'une désobjectivation du percevant. L'intégration des données traditionnellement conçues comme intérieures (émotions, rêveries, pensées, langage) aux transferts perceptifs n'a pas infléchi ces prédominances observées sur le fond d'une indistinction pathique et d'un *cogito* perceptif où se confondent le subjectal et l'objectal. La tension naturelle entre la spiritualisation de l'étendue et l'ensauvagement de la conscience expérimentée en dépassant la dualité de la *res extensa* et de la *res cogitans* s'actualisa donc, non seulement au sein des œuvres respectives, mais aussi entre les deux poétiques. Chez Montague, elle prit la forme d'une humanisation du territoire, par la greffe de sèmes imaginaires et culturels dans une extériorité naturelle modernisée et stérilisée par l'abus de l'essor industriel ou encore, champêtre, mais transformée par le temps. Du côté de Dupin, elle se manifesta à travers un procès de réification du corps, de l'affect, de l'esprit, de la parole et de l'écrit, identifiés à la matérialité vive du monde et aux forces immaîtrisables des éléments. Ces grandes modalités de la sortie de la conscience poétique ont révélé leurs incidences sur l'énonciation. En exprimant la « chair

du monde », celle de Montague a fait preuve d'une discursivité plus narrative, dont l'aspect culturel s'est confirmé à travers la réminiscence de formes fixes et l'évocation des légendes locales et familiales, des grands récits collectifs des cycles et des sagas d'Irlande ou de la mythologie universelle. Cette dimension culturelle de l'énonciation, corrélative d'une humanité réflexive et collective, a été interprétée dans le sillage d'un univers signifiant incarnant le passé personnel et familial, et les systèmes métaphysiques de croyances immémoriaux transmis à travers les temps, qui en ont fait le « berceau » des clans humains. Dans cette logique, en dépit des aspects terrifiants et sacrés qu'ils peuvent comporter, Montague les affabule au-dehors comme les échos nostalgiques et lénifiants d'un monde encore fabuleux, traversé de sens malgré leurs assourdissements, et où les descendants présents des groupes ancestraux sont susceptibles d'habiter des lieux à leur image. L'énonciation dupinienne a, elle, fait la part d'une désécriture et d'un « désœuvrement », tant à travers l'éclatement de la syntaxe et de la forme qu'à travers l'expérience générale de la parole, saisie comme l'expression d'une inhumanité brute, âpre, à la dynamique brisante, voire brutale (bien qu'elle se soit révélée régie par un principe d'articulation disjonctif et, même, un facteur de liaison et de suture comme en a témoigné le paradigme de la soie). Illustrée par la réversibilité de la « chair », toujours susceptible de retourner l'expérience subjective et discursive du dehors en un fait de nature, l'ouverture à cette dépossession excédante a aussi trouvé une explication dans l'occultation de la médiation charnelle opérée au profit d'une radicalisation abrupte des enjeux de son entrelacs. Ainsi, la sémiotisation du dehors et la naturalisation du dedans — que des images et des poèmes exprimant les transferts charnels attestaient modérément chez Montague — ont pu, chez Dupin, se durcir dans les motifs d'un *logos* impersonnel, et d'un esprit ou d'un verbe sauvages et réifiés. La défection radicale de l'ipsité véhiculées par ces images s'est accompagnée de l'ajour des corps du sujet et de la forme, morcelés par le chaos des forces et des matières sauvages dépositaires d'un « sens » et de sensations bouleversants, hétérogènes à l'appropriation consciente de l'affectivité intime et de la discursivité (« Ce n'est pas moi, c'est la terre qui dramatise. Un couple se détruit, la lumière est en marche », *Gra.* 79). Elle a dans cette foulée porté atteinte aux grands critères esthétiques du classicisme que sont la mesure, la clarté, l'unité et l'harmonie. Cependant, le télescopage brisant des entités charnelles a été réinterprétée comme l'une des modalités d'une poétique de l'[é]cart qui, à travers l'ambivalence d'une expressivité sauvage contaminant et ruinant la forme, à la fois homogène et hétérogène à elle, reconduit l'articulation de l'immanence et du survol, de l'osmose et de la distance dont se structurent la « chair » et le subjectivité *de* la perception.

L'appréhension de l'incarnation et de la naturalisation du verbe poétique par la mise en valeur de la double nature de la pulsion et de sa solidarité avec les pulsations a dévoilé des caractéristiques qui sont entrées en conformité logique avec les enjeux charnels éclairés respectivement par les deux poétiques. La dépossession et l'altération relatives à la naturalisation de l'ipséité dupinienne a trouvé un écho dans l'expression de pulsations destructrices et disloquantes relatives à la violence de l'analité pulsionnelle et à une rémanence des fantasmes archaïques d'agression liés à la phase schizoparanoïde. L'étrangeté éclairée par l'ensauvagement de la subjectivité a ainsi paru sous-tendue par un dénudement impliqué simultanément dans le châtement surmoïque d'une atteinte transgressive portée à la Loi et le retour d'une fantasmagorie destructrice antérieure au symbolique et à l'intégration du moi et de l'objet. Le pouvoir de déliaison et de dislocation inhérent à ces pulsions s'est traduit par un éclatement du sujet, des objets, de la forme et du code à travers une écriture supplicante de la pulsation envisagée sur le mode de l'effraction, de la rupture et de la fragmentation. L'identification brisante et angoissante à la nature actualisée par l'écriture des forces pulsionnelles disruptives s'est ainsi donnée à comprendre comme l'actualisation et la sanction d'une transgression incestueuse faisant miroiter le morcellement du sujet et du verbe par-delà l'efficience de la Loi.

L'écriture montagusienne de la pulsation s'est quant à elle donnée à interpréter sous le signe d'une médiation symbolique conforme à l'anthropomorphisation du territoire. Les pulsations auditives et visuelles exprimées par les séismes phonétiques et les transfigurations poétiques du dehors ont été saisies en tant que représentation de l'objet mis à distance dans l'horizon du territoire. Qu'il s'agisse du « rire caché de la terre⁹⁴³ » (*DK*. 40) émanant des profondeurs du puits et dont l'ébullition joyeuse évoque la première enveloppe sonore de l'enfant, ou des avatars de la déesse cosmique entrevus et entendus par tous les horizons (à travers la reviviscence de la tribu et du territoire naturel mythique ou celle des êtres traditionnels et familiaux) la pulsation montagusienne répare et compense la perte d'une mère universelle dans un espace transitionnel qui en surmonte le deuil par une hallucination de la présence. Contrastant avec l'espace imaginaire terrifiant de la fusion schizoparanoïde d'un sujet et d'un objet fragmentés, que l'expérience de l'effraction brisante et angoissante évoque à plus d'un titre chez Dupin, l'horizon ouvert au jeu de la pulsation naturelle et verbale témoigne de son côté d'une plus grande prégnance du symbolique. Comme la psychanalyse kleinienne l'a démontré, cette étape décisive est associée de près à la genèse du premier ensemble spatial puis de la tridimensionnalité, entamée lors de la période dépressive, où l'objet mis à distance et à peine constitué comme unité visuelle va bientôt disparaître pour faire place à sa représentation. La période dépressive associée à la

⁹⁴³ « hidden laughter of the earth ».

disparition de l'objet est en outre liée, chez Klein, à l'angoisse coupable de l'avoir détruit ou perdu par la force des agressions fantasmées lors de la schize, entraînant ainsi le sujet à mettre en œuvre des « mécanismes d'introjection » et des « conduites de réparation, destin[és] à compenser les effets destructeurs qu'il prête à ses pulsions agressives.⁹⁴⁴ » Pour peu qu'elle réactive cette compensation, c'est aussi par la projection de l'objet dans le monde pulsationnel que la poésie de Montague sera parvenue à en restaurer l'unité, à travers celle, relative, de la déesse cosmique, de son univers ancestral ou mythique et des paysages, çà et là défigurés par la violence des machines et de l'industrie, auxquels ils sont identifiés. Au reste, la médiation de la symbolique pulsationnelle n'aura manqué de se substituer à sa disparition pour faire revivre son *Royaume mort* (*Dead Kingdom*) et panser le morcellement de son corps mythique, historique et naturel en « humanisant » et en anthropomorphisant l'horizon du territoire.

L'analyse des caractéristiques de l'horizon et de la structure d'horizon a confirmé les principales distinctions dégagées jusqu'ici entre les deux poétiques en illustrant les valeurs de liaison et de déliaison associées à leurs pulsations respectives. Chez Montague, la composition des éléments même les plus contrastés du paysage a revêtu une dimension synthétique et eurythmique, liée à la tonalité euphorique du fond de l'âme du poète où ils ont paru converger. La cohésion et l'harmonie des écarts « configuratifs » sont ainsi apparues corrélatives d'un processus d'anthropomorphisation éclairé de deux manières prévalentes. D'une part, par le rassemblement des traits de l'étendue dans le faisceau d'une intériorité affective, onirique et anamnésique émue et disposée à assister à l'éclosion de « récits » et de scènes intimes ou mythiques dans une extériorité réenchantée et pleine de sens ; d'autre part, par leur expression idoine au moyen de structures strophiques dont l'ordonnancement et la régularité auront révélé une esthétisation du paysage au travers des valeurs classiques d'unité et d'harmonie. D'un autre point de vue, la valeur harmonieuse de l'horizon a été mise en exergue en soulignant le rôle incontestable qu'il a joué dans l'ouverture à l'autre et à l'ailleurs qui a permis au poète d'ouvrir la poésie irlandaise contemporaine aux influences extérieures et à une modernité cosmopolite tout en ravivant la culture gaélique commune susceptible de ravauder le tissu social du peuple insulaire. Chez Dupin, les configurations paysagères ont été, au contraire, appréciées comme des agencements d'écarts brisants, sources d'un écartèlement dysphorique. Véritable « [c]rise de l'espace » (*D.* 290), l'écriture de l'horizon s'est actualisée par une dissémination du sujet et une dispersion d'un verbe « volatil », rompu par l'éclatement perceptif et les flux pulsationnels déchargés dans une extériorité fragmentée. Disruptif, cet excentrement s'est accompagné d'une brisure de la voix et d'une rupture du

⁹⁴⁴ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op.cit.*, p. 130.

corps anatomique et poétique liées à la libération et à la captation d'une énergie inhérente à la scission et à la fraction, conformément au frayage des pulsations agressives précédemment révélées dans le paysage. Les sériations des choses, des mots et du sujet lui-même ont ainsi pris le caractère d'une détonation ontologique, laquelle a aussi été envisagée à travers la fascination de Dupin envers le versant d'absence et d'imperceptibilité indicibles et irréductibles qui structure l'horizon. La sortie et l'altérité ont, en effet, trouvé dans la visée du « point dehors exclu / ou dégagé de sa fuyante relation » (*D.* 290), leur expression la plus radicale. En substituant en quelque sorte le pôle d'écart et de divergence absolu que peut représenter le sans-fond d'indétermination infigurable du large à l'intériorité montagusienne où convergeaient les configurations paysagères, la sensibilité dupinienne n'a pu qu'intensifier le travail de la désécriture destinée à exprimer l'indicibilité du dehors. Envisagée à l'orée de l'horizon du monde et de celui du poème, la relation d'incommensurabilité instaurée par l'absence irréductible de l'horizon a convié les mots et les choses à leur plus indicible étrangeté : leur non-sens conféré par l'infigurabilité qui fonde le sens de toute figure et de toute présence. En résonance avec le dedans, les horizons interne et externe des choses se sont présentés, chez Montague, comme des béances comblées par l'affabulation poétique et l'éclosion de récits mnésiques. De son côté, l'attraction exercée sur Dupin par la « ligne de rupture » (*D.* 205) de l'horizon s'est traduite en une nette tendance à déliter la parole discursive, structurée par des coupes abruptes et dotée (ou trouée) de mots dépossédés de leur identité sémantique par la dissémination d'un sens sérié, pour exprimer des êtres et une subjectivité dont le sens est radicalement ouvert. Aussi, en tant que réserve abyssale et indicible de sens substituant des « synthèses disjonctives » é-motives et plurielles aux articulations logiques et chronologiques entre les groupes syntagmatiques, les blancs se sont-ils offerts comme une ressource primordiale de l'énonciation du dehors assimilé au Tout Autre et au Tout Ailleurs. Cependant, l'impuissance afférente à l'impossibilité de dire un monde engouffré dans l'indicibilité du vide, rapporté à la dynamique d'une « gravitation de signes insensés » s'est retournée en puissance(s). Car, pour opaques, énigmatiques et insondables qu'ils soient, les fonds, les sans-fonds et les êtres qu'ils dé-figurent se sont révélés féconds. Ils ont converti la déficience de la discursivité et de l'ipséité en l'efficience d'un verbe détonant, tonifié par les pulsations chaotiques d'une extériorité hostile et discordante, ébréchant, disloquant, renouvelant et rechargeant le corps et la forme par ses embrasures vivifiantes. Ainsi, envisagé comme « l'acte le plus pur [...] d'habiter l'impossible⁹⁴⁵ », voué aux écarts et à tous les écartèlements de l'horizon, le poème dupinien s'est ouvert au merveilleux et à la pluralité des possibles jusqu'au cœur des motifs de l'agonie et de l'éclatement.

⁹⁴⁵ « Hommage à Jacques Dupin « poète par contumace » 1927-2012 », *op. cit.*

Les modalités de l'horizon dégagées chez les poètes sont également apparues cohérentes avec les tonalités et les expériences du décloisonnement de la subjectivité poétique dont l'écoute s'est avérée la voie royale d'accès dans les œuvres. Dévoilant leur dimension acroamatique, les détonations ontologiques ont, chez Dupin, paru s'étayer sur une poétique de la dissonance faisant détonner les échos réciproques de la voix et du minéral retentissant dans le creuset d'une « oreille romane » sujette au vertige acousmatique. Le rapport d'incommensurabilité établi avec l'extrême lointain par l'entremise de l'horizon des choses et des mots s'est, de ce fait, actualisé dans une présence et une proximité auditives, au travers d'intervalles dysharmoniques, infinitésimaux et subliminaux, révélés au sein des plus fines irisations sonores, et susceptibles de s'amplifier jusqu'aux dynamiques les plus fortes. Qu'il s'agisse des cris ou des éboulements, des ruptures de la voix, du corps, des choses ou des éléments, les déflagrations dupiniennes se sont offertes comme le signe de sourdes « réverbérations meurtrières » au cœur de la parole. « Accro[issant] l'illisibilité de sa charge » (*Con.* 97) pulsationnelle, elles ont perpétré « l'assassinat silencieux » (*Em.* 149) d'un sujet et la fracture d'objets reliés aux échos discordants du pneuma et du magma. De l'univers à la voix et du souffle aux parois et jusqu'au creux des matières, la catacoustique dupinienne s'est trouvée ainsi « [l]ier le retour à une clameur dissonante, à une ressemblance décalée, un trait de trop, une transgression furtive » (*Éch.* 165), à la fois angoissante, éprouvante (« affres et soubassements du souffle — mobilité de la montagne dans le souffle » ; *Éch.* 177) et mortifère : « J'ai l'oreille fine, la langue exercée. Mais la mort est au travail dans les racines de mes dents. » (*Éca.* 50). Envisagée sous son aspect le plus disruptif, la « synthèse disjonctive de résonance » de la nature et de la voix n'a pu, chez Dupin, que donner lieu à une forme d'expression brisante dont bien des critiques ont su relever l'enjeu ontologique. En reliant l'âpre érosion de la « réalité rugueuse » et étreinte à l'érailement du grain verbal et aux autres « crissements » (« de la soie », *Éch.* 118) de l'écriture, la raucité dupinienne a fait retentir un commerce d'agression⁹⁴⁶ impliquant une identification paradoxale et lacérante. Les échos de vocalises rocheuses éclatantes et de « pierrediction[s] écroulée[s] » (*Gré.* 291) ont résonné au cœur d'une prosodie acousmatique, dont le déchirement a, en retour, été saisi comme la marque d'une minéralisation de la voix, appuyée par ailleurs sur des images suggestives et l'homonymie récurrente d'une gorge « rauque et friable » (*Éch.* 179). L'entropie phonétique et syntaxique (les enjeux des trois points ont été associés à ceux de la raucité) dont le verbe a fait son principe de construction et de continuité s'est présentée comme la trace active d'une énergie ruinante et sourde : celle d'une matière

⁹⁴⁶ Dans son chapitre consacré aux « bases pulsionnelles de la phonation », Iván Fónagy avait souligné la charge de violence véhiculée par la raucité, que Dupin a libérée de manière fulgurante : « C'est surtout l'absence de la composante agressive qui distingue la « liquide » *l* de son antipode, le *r* apical. [...] Nulle trace du combat acharné que *r* apical doit livrer contre l'air expiratoire. » *La vive voix, op. cit.*, p. 102.

ou d'une force tellurique fissurant, irritant la parole en (ré)percutant sa charge agressive. Cette « musique du chaos » a ainsi donné la mesure d'un lyrisme sauvage aux mélodies rompues, « chant qui est à soi-même sa faux » (*Gra.* 60) ou « [c]hanfrein » (*Éch.* 167) asphyxié, étouffé, figurés par les multiples instruments à cordes engoncés dans la terre. Par les volutes et les torsions acousmatiques d'une catacoustique dissonante éclatant entre pierre et voix, les *Chansons troglodytes* de Jacques Dupin ont révélé dans les profondeurs de leur « surdité », l'« absurdité » d'une union discordante *contre nature*, qui s'inscrit dans le prolongement d'une logique dissidente. En effet, référant, dans son origine latine, à la « dissonance » et à ce qui est « contraire au sens commun », l'« absurdité » de cette écriture faisant la part de l'excès de sens, relève à la fois d'une alliance traditionnellement blâmable fondée sur une transgression prométhéenne des règnes, et d'une dissidence généralisée, qui va jusqu'à se retourner contre l'ivresse que le poète éprouve envers son propre chant.

Contrairement à l'écoute de Dupin et malgré les valeurs positives de régénération accordées à ses discordances (rechargement des puissances du verbe par la *phusis*, renouvellement des critères esthétiques par la prise en compte du désœuvrement, réaffirmation de la résistance poétique), l'oreille de Montague a permis de mettre en évidence le pouvoir de liaison et la fonction réparatrice des musiques du poème, par-delà les mélopées, plaintes ou stupeurs engendrées par leurs inévitables rapports au deuil, à la division historique, voire à un certain caractère maléfique du mythe et de la divinité cosmique. La naturalisation et la minéralisation âpres et déchirantes de la voix ont fait place à l'apaisement lié à l'élévation du chant mnésique du territoire. Désignée comme un héritage de l'art ancestral et familial du joueur de crinclin, la poésie de Montague était en quelque sorte destinée à éveiller les fantômes du passé et des traditions autochtones immémoriales et à panser de la sorte son propre déracinement, comme l'ont fait entendre les nombreuses *revenances* acousmatiques surgissant de l'écoute des sonorités paysagères, qu'il s'agisse des musiques de l'étendue, des animaux, des hommes, des voix ou des toponymes. Par sa force d'évocation, le phénomène auditif a révélé maintes fois sa vertu lénifiante, fournissant au chant poétique le moyen d'enchanter le mal. Recelant le pouvoir de raviver les légendes locales exprimées dans les *dinnseanchas*, les noms de pays ont, par leurs sonorités, épousé les accents nostalgiques de la complainte poétique tout en se révélant de véritables « talismans » (*DK.* 95) gardiens du patrimoine et du travail d'écriture. La raucité elle-même, qu'il s'agisse du rôle du violon ou de la rupture de la plaie familiale sur le front du père, a délivré les « contenus » de la vie champêtre révolue et réaffirmé les liens du clan malgré l'écho acousmatique des turpitudes historiques. Bien au-delà des sons déchirés et déchirants, le pouvoir général des phénomènes acoustiques à panser les blessures s'est manifesté aussi au travers de l'art musical et du chant, autour

desquels se sont reconstitués le cercle et l'harmonie sociaux et ont pu s'apaiser les douleurs collectives de la tribu. Exemplairement, le chant poétique a lui-même délivré le poète d'un bégaiement apparu avec l'abandon maternel et assimilé à la « langue greffée » (« grafted tongue », *RF*. 31) de l'aïeul colonisé, dépossédé de l'héritage ancestral et incapable de déchiffrer les signes du territoire et de l'âtre légendaires (*RF*. 39). Aussi la force réparatrice du chant montagusien s'est-elle actualisée à travers le renversement de ces « pertes » familiale et culturelle, par le biais d'une énonciation dont la scansion a été entendue comme la transfiguration du défaut illocutoire. La parole a notamment porté la marque de l'écoute sensible du principe féminin hypostasié et identifié au territoire mythique. Les accentuations de Montague se sont avérées la résonance de pulsations naturelles exprimant acousmatiquement son rire, sa puissance stupéfiante et, sous son égide, le passé collectif et personnel légendaires. Ces reviviscences ont participé d'une fantasmagorie du foyer et du giron, très certainement nourrie par les déracinements biographique et historique du poète et de son peuple. Dans cette même perspective, l'écoute des pulsations a aussi fait retentir les grands rythmes cosmiques ondulatoires qui constituent l'expression de la divinité naturelle. Le plus marquant est sans conteste celui de la vie et de la mort ; mais d'autres couples d'« opposés » se sont aussi tempérés et modulés au sein de la rythmique cosmique. La *phusis* et la *poiesis* ont elles-mêmes été saisies comme deux modes d'incarnation de la déesse matricielle à travers l'écoute concomitante des « Remous » (*T*. 62) du langage et de la mer. Leur dimension sémiotique a permis de les raccorder à travers l'acousmatique « de l'ondoyant silencieux⁹⁴⁷ » (*T*. 63) présidant à la tempête océane et verbale, dont la forme giratoire a pu évoquer leur continuum ondulatoire. Le poème et la Nature, le verbe et la matière se sont ainsi présentés comme les temps conjugués d'une unique rythmique universelle, entée sur la « communication » d'une matière naturelle sémiotique aux sources du sens et d'une parole dont la matérialité et l'accentuation présymboliques entrent en connivence avec le fond obscur des choses. Cette logique du tiers inclus dont relève le Rythme cosmique a également allié les *Marées (Tides)* contraires de l'amour et de la haine, de la joie et du malheur, de la création et de la décomposition, bref, de la vie et de la mort encore, dans le cadre d'un lyrisme amoureux où les femmes (épouse, amante, tante, mère, fille, *Cailleach*) sont, comme la nature, des avatars ou des réminiscences du principe féminin. Dans le chant d'amour universel « Love, a greeting » (« L'amour, un salut », *T*. 38), la « synthèse disjonctive » d'une rime dissonante finale (reliant la « vérité » (« thruth »), traduite par « art », et la « mort » (« death »)) s'est ainsi présentée comme l'expression exemplaire d'une modulation générale des opposés, dont les nombreuses *revenances* acousmatiques du *Royaume mort (The Dead Kingdom)* de la déesse mythique matricielle ont fourni maints exemples. Ces contrastes ont toutefois pu être différenciés des

⁹⁴⁷ « sway in silence ».

dissonances dupiniennes à raison d'un accent beaucoup plus appuyé sur l'aspect unifiant de la « synthèse disjonctive ». Au cœur de ces modulations, le pouvoir de liaison de la poésie Montagusienne s'est en effet rendu sensible à travers l'intégration des termes négatifs des grands couples d'oppositions au sein de l'équilibre et de l'harmonie de la rythmique cosmique révélée par son écoute et son expression. Le chant poétique s'est en cela révélé salutaire, véritable hypernature liée par un rapport de résonance expressive et harmonique avec une forme d'euphonie universelle et signifiante. Contrairement à l'hostilité altérante de la nature et de son expression chez Dupin, cette euphonie hautement poétique permet de rendre compte d'une anthropomorphisation du monde. Ce n'est pas qu'elle se laisse interpréter dans le cadre général d'un système de croyances collectif ou personnel dont on aurait bien du mal à dissocier n'importe quelle vision de l'univers. C'est que, par-delà la dysphorie et l'euphorie, la nostalgie et l'enthousiasme modulés par son rythme, elle s'offre comme l'écho d'une paix du cœur, d'un apaisement lié au triomphe sur l'oubli⁹⁴⁸, la « colère »⁹⁴⁹ (*SL*. 29) et la solitude⁹⁵⁰ (*DK*. 94-95) ainsi qu'à l'acceptation résiliente de la mutabilité (« sing a last song for the lady who has gone » ; « I yet sing / of the goddess Mutability⁹⁵¹ »). Par-delà le déracinement et l'excitation inspiratrice, elle se traduit par une consolation permettant d'habiter pleinement le monde dès lors que le poète s'est accordé au bercement des *Marées (Tides)* cosmiques en consommant son union symbolique (et sémiotique) avec la muse par le biais du *logos* poétique. Car, encore une fois, en actualisant cette union, l'écriture permet la triple affiliation du poète à la divinité matricielle, au clan et à la terre légendaire. Pansant tous les deuils, sa prosodie elle-même participe à la (ré)conciliation des valeurs contraires opérée par le rythme de la divinité, figuré par la roue universelle de la « mutabilité » et de l'éternel retour. Fondée sur le pouvoir d'évocation « lumineusement exact⁹⁵² » (*CL*. 46) conféré à l'écoute acousmatique du silence, la parole s'énonce en accomplissant une modulation du déracinement et de l'enracinement qui subsume l'originaire et la fuite irrévocable des êtres et du temps. Les vifs et fluides tressauts⁹⁵³ d'un chant ayant surmonté les butées du « bégaiement », dans la « langue

⁹⁴⁸ Liée à la régularité de la ronde des astres, les harmonies musicale et poétique sont présentées comme des « échelles de corde / au-dessus de l'oubli fumant » (« ropeladders / across fuming oblivion », *DK*. 18) dans « Process » (« Processus »).

⁹⁴⁹ La musique acousmatique à la source du chant orphique de Montague apaise, avec la colère, toute une animalité domestiquée : « There is music beyond all this, / beyond all forms of grievance, / where anger leans his muzzle down / into the lap of silence. » (Il y a une musique au-delà de tout ça, / au-delà de toute forme de grief, / où la colère abaisse son museau / dans le giron du silence. »)

⁹⁵⁰ Représentant des avatars de l'objet perdu et symbole d'« un nouvel amour » (« a new love »), la « litanie » (« litany ») des noms de pays représente une « amulett[e] contre la solitude » (« amule[t] against loneliness »).

⁹⁵¹ « Chante un dernier chant / pour la dame qui est partie » (*DK*. 92) ; « je chante encore / la déesse Mutabilité » (*DK*. 19).

⁹⁵² « luminously exact ».

⁹⁵³ Ce terme est représentatif de la stupeur et de l'étonnement liés au surgissement de la déesse ou de la matière mythiques auquel nous avons rapporté les pulsations prosodiques au quatrième chapitre. Rappelons que

greffée » (« grafted tongue », *RF*. 31) des conquérants et à une époque menacée de désenchantement, se sont offerts comme la survivance — la palpitation bien nommée — du babil et de l'enveloppe sonore de l'enfant, de la langue ancestrale et des temps primordiaux. Cette survie s'est manifestée à travers l'expression sémiotique et sémantique des pulsations et des rythmes d'une nature anamnésique et mythique immémoriale et la réminiscence de formes d'assonancements et d'allitérations caractéristiques de la poésie gaélique. Portant également la marque des formes circulaires du rythme de la musique traditionnelle irlandaise, la distribution du flux phonétique au sein des vers et des strophes a réinstauré acousmatiquement quelque chose de la cohésion du clan tout en faisant entendre un bercement du rythme de la terre matricielle. Par toutes les résonances évoquées, le poème montagusien s'est montré à l'écoute du chant d'un territoire naturel hautement symbolique et culturalisé, conformément à ce qui avait été dégagé.

La mise en relief des schèmes du corps de la nature qui structurent les poèmes a permis de corroborer les orientations générales et les principaux enjeux des poétiques. À la liaison et à la médiation du cercle montagusien se sont opposées la déchirure et l'ouverture brisante de l'échancrure dupinienne. Du poète au dehors et du poème à l'extériorité référentielle, le premier n'aura manqué de suggérer l'existence d'un écho, en symbolisant l'espacement de la subjectivité anamnésique dont les sèmes et les « contenus » narratifs surgissent de l'horizon des choses et du paysage. C'est dans cette perspective que nous avons, d'entrée de jeu, étudié la « référentialité du passé mythique » au début du troisième chapitre. Or, comme représentant des réverbérations subjectales dans le monde et figure de la rythmique cosmique, le cercle pré-déterminait l'illustration d'une précarité des *revenances*, envisagée lors de l'examen des enjeux d'une poétique de la « tête tranchée⁹⁵⁴ » (*RF*. 31). Par leur fugacité, leur spectralité ou leur rappel paradoxal du déracinement historique ou de leur propre disparition, les *revenances* faisaient preuve d'une instabilité et d'une contradiction interne que la mythologie gaélique a permis de ressaisir comme l'expression d'une régénération et d'une immortalité à partir du sens traditionnel de la décapitation. Tout compte fait, à la faveur de cette ontologie ondulatoire, la présence-absence des échos mythiques et anamnésiques de la subjectivité s'est présentée comme une expression de la rythmique cosmique. De manière plus explicite encore, celle-ci aura pu se révéler également comme le principe fondamental de la « langue greffée⁹⁵⁵ » (*RF*. 39), qu'elle soit désignée par l'anglais moderne et les formes contemporaines du discours esthétique, ou par le territoire référentiel, tous trois

la scansion montagusienne y a été interprétée dans la foulée des butées du déraciné sur les « syllabes perdues d'un ordre ancien » (« lost / syllables of an old order », *RF*. 39).

⁹⁵⁴ « severed head ».

⁹⁵⁵ « grafted tongue ».

se présentant comme les médiums incarnant la *sur*vivance de la matière mythique par-delà vie et mort. On fera cependant remarquer ici que la mise à l'écart de la déesse matricielle et de ses représentants légendaires à la faveur d'un tel compromis ontologique et linguistique a participé d'une médiation symbolique que nous avons déjà évoquée et avons à nouveau fait valoir. En effet, l'ontologie de la « tête tranchée » et de la « langue greffée » n'est pas sans suggérer fortement l'efficiencia d'une castration que — même à supposer la prégnance d'une fantasmagorie archaïque de la mère phallique immortelle et toute puissante — a rendue patente la substitution de la figure matricielle par le puits, les sources, les nombreuses figures médianes qui les environnent et l'horizon de territoires transitionnels. En étudiant la poétique du puits, nous avons été ainsi à même de rendre compte de la prolifération d'une absence jusqu'au cœur d'une énonciation dont la forme est structurée par le schème circulaire. Il s'ensuit que le poème s'est donné à entendre comme l'expression du corps d'une nature matricielle et « anthropomorphique ».

Représentante des innombrables cercles et circonvolutions (qui vont de l'âtre à ceux des dolmens et des pierres, en passant par les halos des réminiscences courtoises et les circuits des *dinnseanchas*, etc.) où frémit la présence mythique, la figure archétypale du puits a été interprétée comme le symbole d'une matrice originelle envisagée plus frontalement à travers le sexe béant de la « *Sheela-na gigs* », la muse préhistorique primordiale. À la faveur d'une contiguïté spatiale et d'une métonymie du mythique et de l'origine, il en a été de même des *revenances* éveillées sur ses margelles, dans ses tréfonds et ses alentours. En réactualisant le passé de l'enfance et du clan, nous avons dit qu'elles ont surgi en reconduisant l'ontologie de la rythmique ondulatoire de la divinité cosmique, soit entre la vie et la mort, la matrice (womb) et la tombe (tomb) auxquelles la mère archétypale s'identifie au premier titre. À l'intérieur de la chaîne substitutive de ce palimpseste matriciel, la *Cailleach* est apparue tenir une place privilégiée. Sorcière terrifiante hantant l'imaginaire de l'enfance et de la tribu et vieille femme à l'humanité frêle et touchante, cette gardienne du puits et des légendes locales s'est présentée à la fois comme la représentante et la garante délaissée des traditions et des croyances ancestrales du clan. C'est en sa propre ambivalence et tout autour des puits et des cercles qui lui sont attenants (et que tracent ses histoires redondantes (*CL.* 12-13) : récits ou prophéties magiques ou superstitieuses), que se sont attestés simultanément le cloisonnement et le décloisonnement, le voilement-dévoilement de l'origine légendaire et de ses sèmes. Sa portée acroamatique et sa nature acousmatique se sont révélées sur un plan à la fois esthétique et esthésique. Sur le premier plan, elles se sont manifestées dans l'écoute des frémissements pulsationnels du cœur chthonien de la déesse cosmique, et celle (afférante) des ondulations ontologiques des *revenances* : toutes deux se résumant en une oscillation de la présence

exprimant la rythmique cosmique. Sur le plan esthétique, elles se sont concrétisées à travers la fonction structurante d'une circularité sémantique et phonétique rappelant le « cercle formé comme un son⁹⁵⁶ » du langage de l'origine décrit dans la concavité rupestre des « Commencements » (« Beginnings », *CL*. 61). Cette fonction structurante a permis de situer le poème montagusien dans le sillage des substitutions maternelles, des avatars du principe féminin et des circonvolutions qu'ils ont entraînées autour des puits et par les territoires où n'a cessé de retentir le giron perdu. Ainsi, par des halos perceptifs et strophiques auguraux, découpant les paysages sémantiques des *revenances* mythico-lyriques (les réminiscences courtoises et épiques s'envisagent ici tous deux comme des hommages à la déesse cosmique), et par leurs équivalents phonétiques, la forme a fait preuve d'un nomadisme où a résonné l'écho de l'origine. Ce faisant, la parole montagusienne s'est inscrite dans le prolongement des volutes narratives de la *Cailleach*, dont la figure et les récits sont pluriels dans l'œuvre. Elle s'est inscrite aussi dans l'orbe des « spires » de l'ornementation funéraire, aperçus lors de l'initiation du poète aux mystères inépuisables du puits, du sous-sol et de la poésie des lieux qui ont parsemé les circuits pérégrins de Montague. Désignant en cela un *alter ego* du poète, gardien nomade des cercles par son écoute et ses visions, en l'un des avatars majeurs de la déesse mère, cette parole a éclairé son pouvoir de liaison et de réparation, tout en se rattachant à un *logos* cosmique culturel et cultuel sacralisé qui fut celui des bardes et des peuplades autochtones immémoriales⁹⁵⁷. De deux autres manières encore, elle a du même coup accompli une médiation anthropomorphisante du corps de la nature.

Symbole d'une division de la subjectivité au monde et d'une tension entre la conscience poétique, la forme et le corps face à l'expérience indicible et brisante de l'extériorité, le schème échancré de Dupin se présente, lui, comme un V (∖ /) dont la racine n'est pas constituée par la reprise d'une trame homogène, mais la torsion d'un nœud ou d'une épissure disruptive représentative des forces et des rapports disjonctifs dont la nature est le théâtre ou la « dramaturgie nouvelle » (*D*. 263). Son écart signifie en premier lieu l'embrasement ou la brèche anatomique, onctive et linguistique qui accompagne le contact ou l'expression authentiques du corps naturel. Par conséquent, il symbolise aussi la différence foncière d'êtres appelés à se briser au cœur d'un rapport charnel altérant. Marque d'une réduction, mais, aussi, d'une intensification de cette différence, sa racine a figuré deux modalités afférentes d'ouverture ou d'osmose entre le sujet et l'extériorité. Elle s'est avérée le modèle d'une

⁹⁵⁶ « circle shape like a sound ».

⁹⁵⁷ On se rappelle que Montague substitue les « spirales secrètes » (« The secret spirals ») et les « spires » (« whorls ») de la pierre aux signes oghamiques dans la seconde version de « The Sean Bean Bocht » (« La vieille femme pauvre », *CL*. 12-13).

transmission d'énergie atterrante et d'une expérience générale indicible de l'extériorité, l'une et l'autre ayant été rassemblées sous la notion de « communication » proposée par Georges Bataille dans *L'expérience intérieure*. Scène d'une décharge pulsationnelle excédante et ruinante, et d'impressions ou de sensations fusionnelles (pathiques) enlevantes où se perd la distinction du sujet et de l'objet, le corps de la nature est apparu chez Dupin comme l'épreuve limite d'une rupture de l'ipséité et de la discursivité sur laquelle le poème n'a paradoxalement cessé de faire retour. Saisie comme le champ asymptotique du schème, la racine de l'échancrure a ainsi pu représenter la fugacité d'une rupture communicatrice devant être incessamment réitérée. Par sa torsion et son épissure unifiante, elle a aussi rendu compte de la tension et de la dislocation impliquées par l'ouverture aux décharges énergétiques et à la fulgurance du dehors dans le contexte d'un monde naturel caractérisé par une ontologie de la dissonance. En d'autres termes, la « communication » n'est pas apparue comme le fait d'une fusion, mais de l'intensification d'une tension actualisée par la distorsion du corps du sujet, du corps du poème et du corps de de l'extériorité. Cette torsion est conforme à la discordance qui a été saisie comme la modalité et la tonalité de l'ouverture à l'extériorité. Également, l'entropie qu'elle désigne se rapporte à la violence et à l'agressivité pulsationnelle de la nature dupinienne. Dans cette mesure, comme nous l'avons souligné par une autre voie, la tension, la division qui est au cœur de l'épreuve et de l'expression d'un corps naturel fondamentalement fuyant est cela même qui révèle la participation du sujet et du poème à une extériorité *détonante*. C'est l'une des raisons pour laquelle la poésie de Dupin nous a conduits à réhabiliter le rôle de l'ipséité discursive dans l'expérience et l'expression des « communications » où le sujet, sa conscience et ses mots se perdent dans le rapt saisissant, dénudant et vivifiant du non-savoir auquel convie le dehors. Par les meurtres et les meurtrissures en série, la *mourance* d'une ipséité inachevable, la cassure constructive de la syntaxe et la rauque érosion d'une langue dont la ruine tonifiante est toujours recommencée, Dupin n'a cessé d'éclairer une telle « synthèse disjonctive ». Aussi, en témoignant d'une telle complexité — et de sa pertinence illustrative —, le schème de l'échancrure s'est présenté comme une structure dynamique et coulissante, où le niveau d'écart le plus accru ouvre l'abyme du resserrement le plus tendu, vouant à un unique écartèlement. Intégrant les acquis concernant l'incarnation du langage, il a figuré aussi un continuum du corps esthétique et du corps poétique, distribués de manière souple et variable, selon l'accroissement ou la diminution de l'écart au monde, le long d'un de ses jambages. Il a par le fait même illustré leur relation commune à l'extrême du possible et du dicible figuré par l'horizon asymptotique d'une torsion qui, elle, manifeste l'embrasement communicatrice par la dislocation de l'ipséité discursive. Or, la modalité de l'épreuve du corps naturel et son mode d'être au sein du langage étant de l'ordre de la fulgurance, nous avons pu éclairer la fonction de la discursivité et de l'ipséité

dans une ouverture qui n'a pu s'opérer et véritablement s'affirmer que par leur ébrèchement réitéré. Sur le plan poétique, la discursivité a, dans cette perspective, été réhabilitée à travers la mise en valeur de l'acousmate et de « mots glissants », qui dérobent le langage à la signification en inoculant à la forme des échos disruptifs indéterminés ou quelque chose de la fulgurance où tout se perd. Or, comme le dynamisme du schème le symbolise par sa possibilité de coulissement, Dupin est allé plus loin dans l'affirmation de la fonction communicatrice de l'ipséité et de la discursivité.

Illustrant la rigueur de l'éthique de la dissonance, par laquelle la dissension poétique avait retourné contre elle sa force séditeuse, au plus haut de sa lutte contre les conformismes et de son affirmation du singulier (*D.* 229), nous avons retracé une subversion des dispositifs (déconstruction adiscursive) et des figures (le dieu qui meurt) éculées de la « communication », qui menacent de figer le non-savoir par la maîtrise des nouveaux poncifs et la cristallisation de nouvelles postures. Par ce renversement de valeurs, l'efficiencia du simulacre s'est trouvée affirmée à l'intérieur du régime de l'ipséité discursive, dotée dès lors d'un pouvoir communicateur repoussant les limites de l'inconnu. Si la « communication » y est tournée en dérision, c'est moins par le dépit de ne pouvoir la maintenir sans la réitération de la brèche, que pour préserver le geste fondateur et l'authenticité de l'embrasure et de l'accès⁹⁵⁸. La possibilité de ce retournement est apparue résider dans la précarité même de la ruine communicatrice impliquée par la résistance de l'*ipse*. Elle signifie en effet le pouvoir de la discursivité à rejoindre une expérience qui, par essence, est fuyante. Il y a ainsi, pour le poète, une voie par où retrouver le point de la perte en le perdant, en bifurquant (« On a payé les trois yens / on est passé devant le jardin / sans le voir // et ce fut l'éblouissement du retour / le rebrousse chemin volatil // la voie soudain / illuminante illuminée / — et rien », *NJ.* 19). Si, donc, la dérision, la subversion l'emportent çà et là chez Dupin, ce n'est pas le signe d'une forclusion du poème mais l'expression de l'échancrure du corps de la nature. Car l'échec de l'ipséité poétique à se fondre pour de bon dans le perdu de l'être à la faveur d'une embrasure pérenne signifie son ouverture au manque à être que le perdu de la « communication » représente ; et, donc, sa chance d'invoquer, d'incarner les forces disruptives du monde, les impressions brisantes, etc. Ainsi, les déjections et martyres exacerbés du corps im-monde, étayé sur le matérialisme verbal que dénonce Collot dans sa distinction des deux poétiques du corps, ne sont pas les symptômes d'une intransitivité lorsqu'elles se présentent chez Jacques Dupin. Il y a chez lui une dérision et une subversion de la figure du sacrifice et du sacrifié (contenues dans la répétition de la mort) qui portent atteinte aux fixations de la circulation ontologique.

⁹⁵⁸ Là réside le sens profond de la « dé-faillan[ce] » du sujet dupinien, qui, par le poème, atteint son point de destruction « en lui manquant » (*Éca.* 44), et pût plus pleinement de ne pas mourir.

Quant aux signes poétiques, s'ils sont [*d*]e *singes et de mouches* et non de mots⁹⁵⁹, ils ne relèvent pas davantage d'un littéralisme que d'un matérialisme abstraits, dont nous avons par ailleurs montré qu'ils participent d'un pouvoir général du langage à faire monde et à l'intuitionner par la « teneur » des signes linguistiques. Aussi, somme toute, si le poète s'en remet à l'initiative de la matérialité discursive, à des jeux de lettres fondés sur l'arbitraire des signes et à l'ipséité (par le théâtre de la mort), c'est qu'ils sont, comme figures et possibles, la voie royale d'accès à l'impossibilité infigurable d'un dehors à l'altérité radicale. Et dont l'altérité réclame un ajour toujours foré par un ébrèchement neuf et créateur, « acte le plus pur [...] d'habiter l'impossible⁹⁶⁰ », pour qu'il conserve son authenticité et sa « fraîcheur », même « désespérée » (*Em.* 166). On retrouve donc avec le schème de l'échancrure, les enjeux d'une poétique de l'écart et de l'impossible, tels qu'ils furent mis en avant autour de l'expérience dupinienne de la structure d'horizon. La « synthèse disjonctive » de l'ipséité discursive et du perdu de l'extériorité communicatrice présente une parenté logique avec l'orientation de Dupin vers le versant d'absence illisible de l'horizon des choses, du monde et du poème. En l'une et l'autre, l'accès à l'impossible (comme impossible) est impliqué dans l'impossible accès à un irréductible sans-fond d'absence indéterminé (« point dehors exclu », *D.* 290) ouvert à l'orée d'êtres déterminés. La manière dont l'ipséité discursive actualise un tel passage rappelle en outre la modulation du crime et du châtement dont se soutient le frayage de la pulsation dupinienne. Par un renversement causal subversif, l'efficiencia d'une Loi atterrante manifestée par la répétition d'un châtement surmoïque s'est en effet révélée le moyen d'actualiser indirectement la transgression qui le légitime. Ainsi fut-elle contournée, donnant lieu à l'émergence d'une fantasmatique incestueuse archaïque et contre nature, antérieure au symbolique et à l'intégration du moi, où le sujet et l'objet morcelés sont livrés à un commerce d'agressions schizoparanoïdes (« crachat de pieuvre, éclaboussures / de la loi / je hais ce simulacre de mutilation // coupe, rejet / d'une haute généalogie qui s'abat / [...] / [...] / [...] / [...] / contente-toi / d'en jouir / [...] / [...] // [...] / [...] / [...] // nulle image à contre jour », *D.* 288). Ici, par ce pouvoir subversif de l'oblique et du glissement, la poétique de l'échancrure désigne la résistance d'une ipséité discursive angoissée (demeurant *ipse*) comme un (r)appel de la « communication » ruineuse (« meurtre [...] sous la strophe » ou « assassinat silencieux », *Em.* 149) dont la nature acousmatique fut soulignée. Cette ruine sourde se manifeste de manière patente et percutante par l'itération de la brèche et de la torsion disloquante qui font détoner la plasticité du verbe et du sujet et sont les marques vives du corps naturel inhumain qui point dans la parole (« Une terre, ou un corps, sans origine — insomniaque, inhumain — offert à la jouissance des monstres, et dérégulant les rythmes, bousculant les vides de la

⁹⁵⁹ On se rappelle les mots de George Oppen sous l'augure desquels est placé *De singes et de mouches* : « A poem is not made of words ».

⁹⁶⁰ « Hommage à Jacques Dupin « poète par contumace » 1927-2012 », *op. cit.*

feuille et les espacements du souffle. », *Éca.* 32). Dans le régime esthétique et linguistique, le corps naturel s'offre donc, selon ses diverses modalités, comme une inoculation d'impressions ou de forces pulsationnelles brisantes, indicibles, présymboliques, qui « communiquent » une extériorité disjonctive que le rapport à l'absence irrévocable du plus lointain rend foncièrement infigurable. Nous sommes donc bien loin des bulles d'échos affiliantes et réconfortantes qui humanisent le corps montagusien de la nature en réparant les divisions biographiques, géographiques et historiques et en comblant, tous azimuts, celle de l'horizon. Les dislocations et les écartèlements dupiniens donnent, au contraire, par leur démesure bouleversante, la mesure d'une épreuve d'ensauvagement et d'une altérité radicales de la présence et de la parole au monde. S'ils éclairent aussi une manière d'habiter le dehors dans un poème, c'est autrement : par le creusement de l'échancrure déchirante de la subjectivité dont le monde est la scène :

Expérience sans mesure, excédante, inexpiable, la poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent. Et ce n'est pas pour qu'elle triomphe mais pour qu'elle s'abîme avec lui, avant de consommer un divorce fécond, que le poète marche à sa perte entière, d'un pied sûr. Sa chute, il n'a pas le pouvoir de se l'approprier [...]. Ce n'est qu'accident de route, à chaque répétition s'aggravant. Le poète n'est pas un homme moins minuscule, moins indigent et moins absurde que les autres hommes. Mais sa violence, sa faiblesse et son incohérence ont pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique et, par un retournement fondamental, qui le consume sans le grandir, de renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable. (*Em.* 153)

Expérience « excédante » qui « consume », « attentat de l'impossible espace » (*D.* 356) initié par la « faiblesse » atterrante, la chaîne crénelée de « violence » que l'*ipse* porte d'abord comme victime, la poésie de Dupin trouve dans les « retournement[s] » dont cette ouverture est fonction la condition d'une inoculation de forces vives dans la langue. Ce devenir autre révélé dans l'ébrèchement du moi est sensible à travers la puissance, l'efficacité et le tonus paradoxaux du verbe qu'accompagne la déficience du sujet de la sortie. Or, l'écriture de « l'effraction » (*Em.* 190) du dehors ne va pas sans un fractionnement du langage et de la voix, examiné à travers la raucité et la paronomase, désignées comme la marque scripturale d'un balbutiement suffocant. En raison de leur dimension sérielle et érosive, l'une et l'autre ont été appréciées en tant qu'expression linguistique exemplaire de l'embrasement récursif qui « communique » le corps de la nature dans le poème sous le mode de la discordance. Le grain de la raucité, envisagée comme l'indice d'une minéralisation catacoustique de la voix, n'a cessé de faire entendre la fine érosion du langage dans ses séries d'ébrèchements phoniques infinitésimaux. À plus grande échelle, la paronomase fut porteuse des mêmes enjeux. Faisant retentir la connivence acousmatique des plasticités sémiotiques de la *phusis* et de la *poiesis*, elle a rendu plus manifeste la

rupture transformatrice de la discursivité. L'autogénération du matériau verbal et de la parole éclairée par ses modulations rythmiques balbutiantes a, dans cette foulée, été saisie comme la résonance d'une nature pulsationnelle, au même titre que les échos détonants et dissonants du minéral véhiculés par la raucité. À ces embrasures linguistiques se sont ajoutés, à plus grande échelle encore, les accros syntaxiques créés par les points de suspension et l'enjambement, sans compter les ébrèchements sourds de l'écoute acousmatique interne qui ont concouru à l'élaboration de la discursivité la plus intègre (« sonore chaîne aux maillons brisés / en chaque mot », *Con.* 29). Par ces dégradations et ces accros qui aggravent de proche en proche le matériau et la forme esthétiques, la physique de la parole capte et transmet son énergie au fil d'une trame ponctuée d'ajours, comme l'indique la figure du poète à bout de forces en « vieille sur son séant, toutes ses forces regroupées en un seul fil de laine rouge... [...] ajust[ant] le point de crochet, à l'infini, simplement. Du nœud de ses phalanges grises. À l'écoute de l'intensité... » (*D.* 392). Ainsi, comme le suggère l'écho des mots en italique, qui « ajuste » l'acroamatique de la parole à son inachèvement le plus lointain, la scansion pulsationnelle du verbe fait résonner la « musique du chaos », informée par la rythmicité créatrice qui modèle le matériau naturel en modulant la [*m*]atière acousmatique du souffle. L'hypernaturalité du poème s'est dévoilée à travers cette émergence inouïe d'un principe chaotique détonant sous-jacent aux formes stables de la détermination symbolique, et qui est au cœur de l'essor, des transformations et chatoiements pulsationnels d'une vie universelle qui n'est pas hétérogène à celle du langage. Étant un lieu de rencontre expressif entre la sensibilité émotive au monde et les qualités d'une nature sensible, le matériau linguistique pulsationnel a mis en valeur une autogénération du monde, du verbe et de la subjectivité. C'est cette triple plasticité que souligne par sa « teneur » le dernier poème d'*Une apparence de soupirail*. La malléabilité transformatrice d'une nature sémiotique (tour à tour « laves », « violette », fluctuation d'« eau » et d'« herbes ») recoupe le flux verbal (engendré par le rythme d'échos phonétiques et paronomastiques) et la mouvance d'un sujet sauvage dont l'expression est inséparable de la modulation du monde et des mots : « l'expérience de l'infiltration de la mort. Suintements par les fissures de la roche... / Au pied des laves, la violette, le balbutiement. / Au fond de l'eau, la parole, écartant les herbes de ton visage... » (*As.* 406). On constate aussi que le sujet et la parole de la sortie y sont, comme la fluctuation naturelle, fonctions d'ébrèchements ou de « fissures » altérants qu'amplifie la raucité du vers inaugural. Concomitantes d'une « infiltration de la mort », ces brèches évoquent l'ouverture à la « communication » dont les modalités furent exposées avec les enjeux du schème de l'échancrure. À cet égard, l'indétermination du « visage » et l'irisation d'êtres sémiotiques à la plasticité surdéterminée concordent avec le non-savoir dont l'épreuve intermittente du dehors, réinstaurée par l'embrasure, est le lieu.

Qu'on l'envisage par l'entremise des catégories ontologiques de Descola ou par le biais de l'épreuve de l'horizon et de l'intersubjectivité, l'ontologie dupinienne du soi et de l'autre confirme les principaux résultats présentés. L'identification analogique entre le sujet et les existants est cohérente avec la poétique de l'échancrure et l'acroamatique de la dissonance. Illustrant un univers de singularités irréductibles articulées par le partage partiel de composantes élémentaires, elle décrit le sujet au monde comme l'expression d'une discontinuité ontologique, physique et intérieure. Or cette discontinuité n'est pas le contraire d'une osmose « brisante » et potentielle entre les existants, actualisée au moyen de la décomposition ou du sacrifice qui libère leurs composantes communes. Cette « synthèse disjonctive » des étants agencés dans une chaîne dissonante de l'être et leur tension communicatrice afférente, qui appelle la brèche, mais demeure effective par-delà l'actualité de l'embrasure, sont en tous points données dans la dynamique de l'échancrure. En désignant à la fois une singularité radicale, un amalgame hybride et la potentialité constructive illimitée des mises en relations qui caractérisent le régime d'identification analogique, la figure du monstre a permis d'en faire foi en éclairant une plasticité détonante de la subjectivité. Celle-ci s'est avérée conforme aux enjeux de la parole dégagés par l'écoute de la catacoustique minérale, dont les échos dissonants font déton(n)ner les gorges du roc et du corps vocal. Enfin, l'écoute de la physique de la parole a permis d'apprécier une plasticité corrélative d'autrui. Son altérité radicale, insaisissable, mutable et altérante n'a cessé de surgir en rompant l'espace de la projection solipsiste, comme c'est le cas de la femme qui « émerge [...] d'une rêverie du paysage⁹⁶¹ ». D'abord, c'est dans l'effraction disruptive et reconduite des « versant[s] » étrangers de l'horizon tout au long du « sentier » de l'extériorité que l'ouverture anonyme et brisante de l'autre aura été envisagée (« T'êtreindre // écrire le versant nord /// abruptement — dans la langue / des forestiers coupe claire / veut dire forêt sombre //// dans la mienne / appuis secrets, transparents / [...] //// c'est par ce sentier qu'on se tait / qu'on se dénude à couvert », *Gré.* 234). Dans le régime du langage, cette effraction aura bien sûr révélé sa dimension acousmatique. Étayés sur les ruptures sérielles de l'enjambement ou de la « rauque translation de sens » (*D.* 269) (la plasticité verbale), les éclats et les embrasures de perspectives, parfois successifs et fractals, se seront en outre présentés comme une dislocation ou une brèche altérante équivalente à la décomposition

⁹⁶¹ Dominique Viart, *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin, op. cit.*, p. 92. « Le passeur » en offre un bon exemple tout en faisant apprécier, sous la forme des « chaînes brisées », une scansion pulsationnelle de la figure d'autrui : « Quand le lierre de minuit eut envahi la pierre du cadran, une épaule a jailli, un regard a brillé, suivis d'un corps encore inséparable des collines, de l'herbe et de la nuit. Du moutonnement de la solitude, qu'une vague trop haute éclaire en se brisant l'humain visage de l'amour, étoiles, je sais ce qui vous surpasse en éclat : votre reflet sur des chaînes brisées [...] Hâtez-vous de vieillir, étoiles, pour qu'on ne voie de mon village que les toits en flammes ! » (*Gra.* 74)

sacrificielle qui manifeste la plasticité transformatrice des êtres dans la cosmogonie analogique : « il [l'absent] revient, une multitude à la fin, décidée à fendre la nuit, à recueillir l'obscénité du songe, à s'élucider dans le transit aveugle, dans la lumière fragmentée de la métamorphose... » (*Éch.* 159). Cependant, puisqu'elle délivre autrui de toute possession en le livrant, la brèche, son itération le souligne, aura ici exclu toute forme d'osmose ou de « communication » positives et pérennes avec l'autre. C'est ce qu'indiquait la torsion à la racine de l'échancrure, en figurant la disparition fusionnelle comme un horizon asymptotique. Par ailleurs, du fait de l'ancrage de la subjectivité au monde à travers la matérialité des mots, la plasticité détonante d'autrui à travers le paysage peut-être reliée à l'avancée de *L'écriture seconde* que Dominique Viart considère comme le mouvement fondamental de la poésie de Dupin. Dans le constant procès de réécriture qu'illustrent les contradictions, la modulation des « fragments » liturgiques, « l'inflexion des motifs et [...] leur variation », la « répétition [...] qui « brise » [...] engendre la différence [...] organise la dispersion et la dissémination⁹⁶² », se présente une logique de l'[é]cart dont relève aussi la critique dupinienne de l'art. Délaissant les discours de l'historien de l'art et du spécialiste qui prétendent à une prise sur l'œuvre, on sait que les écrits du poète sur l'art et la poésie ont une teneur et un ton poétique qui témoignent « qu'entre écrire et peindre un interstice s'ouvre où les deux activités ne se concurrencent pas.⁹⁶³ » Aussi, dans la mesure où *L'écriture seconde* manifeste une perspective critique à l'intérieur de l'œuvre⁹⁶⁴ (ce dont témoignent exemplairement les poèmes réflexifs déclinant les prédicats d'« Écrire » dans « Fragmes », *Éch.* 121-165), Jacques Dupin a, en ouvrant sa poésie à ses propres horizons disjonctifs, fait l'épreuve rigoureuse de son intime altérité, ne cessant, dans les replis de son écriture, de « [l]ier le retour à une clameur dissonante, à une ressemblance décalée, un trait de trop, une transgression furtive... [...] l'issue débordée de l'espace célibataire. » (*Éch.* 165).

En tous ces points, l'œuvre de Montague a, sans surprise, divergé de celle de Dupin par sa fidélité aux grands axes de sa poétique. Si le schème du cercle peut, de prime abord, sembler modéliser un univers solipsiste de résonances réflexives, son aspect ondulatoire s'est accompagné d'une ouverture à des territoires communs et localisés, où les hommes ont des visages déterminés et l'étendue, une profondeur beaucoup plus homogène. Ces caractéristiques du paysage reposent sur des formes moins hachurées, plus symétriques et régulières, et une syntaxe narrative plus dénotative et conforme aux

⁹⁶² Dominique Viart, *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*, op. cit., p. 123.

⁹⁶³ Emmanuel Laugier, « Sous l'immense cube d'air frais », préface de *Par quelque biais vers quelque bord*, op. cit., p. 13.

⁹⁶⁴ « L'écriture poétique est consubstantielle à l'écriture critique et vice versa. » Dominique Viart, *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*, op. cit., p. 13.

modalités du discours courant. Ces traits formels ne manqueront pas de paraître les signes d'une attention focalisée davantage sur les données présentées et déterminées qui s'offrent au sein des paysages. Non qu'elle fasse abstraction de leurs horizons apprésentés, investis par les hallucinations perceptives et la présence d'autrui, mais parce que ces dernières s'incarnent dans une réalité et des lieux évoqués et nommés dont elles enrichissent le sens en l'ouvrant de manière relative. Dupin, lui, tend au contraire à voir les choses et leurs significations être comme aspirées, absorbées, enveloppées par le non-sens irréductible de l'extériorité, de l'absence et de l'étrangeté radicales de l'horizon vers lesquelles son écriture s'oriente. Telle visée de l'ouvert im-possible et indéterminé détermine chez lui la polysémie inhérente à toute une sémantique du vide (« Lui, sa place est vide, — la paroi de son inscription éclate —, et ce vide écrit encore... », *D.* 227). Aussi des choses et des mots qui, fondamentalement, oscillent entre présence et absence, sens et non-sens en raison de leur structure d'horizon, les poètes ont-il préconisé l'un ou l'autre aspect en éclairant deux tendances de la poésie incarnée. Si ces options ont transparu au travers des possibilités de renouer et de disséminer, voire de dissoudre le sens des choses et des mots dans l'épreuve du dehors ou de l'horizon syntagmatique, elles se sont laissées aussi discerner dans la « signification » ontologique et esthétique qu'ont revêtu les pulsations de la parole naturelle chez l'un et l'autre poète. À la « musique du chaos » révélant les forces détonantes et transformatrices de la nature, la physique montagusienne de la parole a permis d'opposer le chant de la Terre mythique. Réminiscence d'un bégaiement interprété à la fois comme la marque d'une stupeur face au surgissement des *revenances* et comme l'écho d'une voix de l'origine, les scansions pulsationnelles du verbe de Montague se sont avérées porteuses d'une symbolique cosmique. Le principe génératif enfoui au cœur de l'organisation de la *phusis* révélé par sa parole s'est donc distingué de celui que fait détoner Dupin, même s'ils ne sont pas incompatibles. Dans l'épreuve d'une parole supplicante, subite et soumise à des instances immaîtrisables, Dupin s'est voué à l'écriture de brèches qui l'ont emporté en deçà du régime symbolique et des conventions conceptuelles du code pour explorer la matérialité chaotique et sémiotique du monde et du langage. La rencontre poétique de l'opacité du pneuma et du magma s'est accomplie en mobilisant des éléments du discours ayant le statut d'« avant-signes » aux propriétés analogues à ceux de l'extériorité sémiotique, soit une signification instable inhérente à leur vivacité, leur densité, leur épaisseur et leur obscurité indéterminée. La « gravitation de signes insensés » (*D.* 225) et les « gisements / d'images » (*Gré.* 265) expressifs ont ainsi ramené le poète et le lecteur aux sources sauvages de l'élaboration du sens comme à « la fraîcheur d'une parole qui naît [...] [dans] une immédiateté du rapport de l'écriture au réel⁹⁶⁵ » ;

⁹⁶⁵ Valéry Hugotte, « À l'écoute de l'intensité », postface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant, op. cit.*, p. 416.

avec les détonations de la subjectivité, du monde et du verbe que leur extraction et leur inscription ont fait entendre et éprouver. Or, si elle jaillit de « source » « avec son propre rythme moteur ⁹⁶⁶ » (DS. 37), la sémiotique autogénérative et pulsationnelle de la parole naturelle fait, chez Montague, émerger un ordre ou un principe cosmique de la nature au sein des structures symboliques du langage. Sous l'égide de la déesse matricielle frémissant sur le territoire et au travers des rythmes rappelant l'enveloppe sonore archaïque du moi, il émerge de l'origine sémiotique du sens et la redouble, la figure par l'évocation de la cosmogonie symbolique et des récits mythiques et historiques qui lui sont affiliés. La récurrence et la stabilité de ce retentissement symbolique (et acousmatique) de l'origine du sens au cœur des résonances pulsationnelles du langage donne la mesure d'une médiation qui, chez l'auteur d'*Une lumière choisie (A Chosen Light)*, convertit plus nettement, plus systématiquement et plus essentiellement les « avant-signes » de la parole et du monde en des catégories sémantiques déterminées. Ainsi, dans « *Lame* » (« *Blade* », SP. 34), les images opaques, confuses et mouvantes du sommeil se cristallisent-elles à l'approche de l'éveil en une signification aussi claire que douloureuse : celle d'une perte amoureuse que l'œuvre conduit à interpréter comme l'expression d'une courtoisie cosmique ⁹⁶⁷. En rappelant la circularité ondulatoire de l'hypostase rythmique, le mouvement de la lame et le verbe « *pool* », qui évoque la formation d'une flaque d'eau, soulignent par ailleurs l'aspect réflexif et symbolique que revêt souvent d'emblée la pulsation chez Montague. On comprend donc en quoi cette médiation symbolique participe d'un processus d'anthropomorphisation de la nature plus marqué que chez Dupin : elle la traduit par un *logos* qui manifeste une certaine prise de la raison discursive sur le dehors. Bien sûr, même présymbolique, la nature que ce dernier vise par le biais des « avant-signes ⁹⁶⁸ » s'offre aussi à une intentionnalité subjectivante, mais nous avons vu que celle-ci est déton(n)ante, au double sens où elle entre dans un rapport dissonant avec la matière et intensifie l'échancrure d'un sujet écartelé entre son ipséité et la « communication ». Ces modalités sous-tendent une altérité et une altération radicales qui rendent compte d'un ensauvagement inhérent à l'épreuve de la parole au monde. Cependant, comme il a été démontré, la parole pulsationnelle de Dupin n'est pas adiscursive et dénuée de profondeur sémantique et le principe chaotique révélé par la plasticité verbale est mis en lumière au sein des structures symboliques du langage. Inversement, chez Montague, on ne pourrait parler de « sémantique » cosmique qu'avec prudence et précision ; car elle se dégage à partir d'une épreuve cruciale de la plasticité du verbe, du monde et de pulsations qu'on ne peut négliger. C'est pourquoi, sur le fond d'une valorisation et d'une exacerbation communes de la matérialité du

⁹⁶⁶ « its own driving rhythm ».

⁹⁶⁷ « then a slow concurrence of dark images / pools into dream. You wake again / to what you had forgotten. / The blade of loss begins to turn. » (« Puis la lente convergence d'images opaques / coule en un rêve / Tu te réveilles encore / face à ce que tu avais oublié / La lame de la perte commence à tourner. »)

⁹⁶⁸ Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, op. cit., p. 146.

langage, nous ne pouvons évoquer encore une fois que des différences tendancielle en ce qui concerne le statut de la parole naturelle chez les poètes. Contre toute forme de binarisme, on s'aperçoit que les deux œuvres révèlent, à des degrés divers, sa dimension « chaotique », mais qu'elles s'orientent en divergeant vers les deux polarités qu'une telle formule désigne. Celle de Dupin tend à exprimer une *phusis* chaotique et sémiotique à rebours de la discursivité symbolique et celle de Montague, à déceler une nature cosmique en stabilisant la plasticité du matériau pulsationnel au profit d'une iconicité acousmatique.

Ceci est intimement lié à la rénovation d'une parole bardique qui transfigure les territoires défigurés en restaurant par bribes l'univers plein de sens et de correspondances des Anciens par-delà la modernisation des traditions et les déracinements culturels et linguistiques. Parmi les icônes et symboles traditionnels du *logos* cosmique ainsi revisité, certains ont défini la figure du poète en illustrant des modes d'identification fondés sur la continuité intérieure et physique du sujet et des existants. Des identifications animiques et totémiques procédant d'un partage d'attributs moraux ont alors de nouveau mis en valeur la liaison ou l'écho ontologiques modélisés par le schème circulaire du corps naturel. L'assimilation du poète au saumon druidique de la sagesse de la mythologie celtique a, avec la multiplication des cercles et des puits liés au don de la perception profonde, ainsi souligné la participation du sujet poétique à une expérience numineuse de l'extériorité. Afin de comparer celle-ci à la sacralité sauvage plus négative éclairée par la brèche sacrificielle chez Dupin, c'est, pour conclure, sur l'ambiguïté affective du rapport poétique à l'extériorité qu'il convient de revenir.

Par-delà les grandes distinctions comparatives établies entre l'enthousiasme de l'euphonie chez Montague et la dysphorie des dissonance de Dupin, force est d'envisager chez l'un et l'autre une tonalité du monde à la fois plus riche et plus indéterminée, comme l'acroamatique nous y appelle en prêtant attention aux séries de sonorités affectives. Si la nature se voit conférée une signification sacrée ou un sens poétique inépuisable comme en témoignent les œuvres de l'incarnation, prises séparément, et l'ensemble de la production qu'elle ne cesse de motiver, c'est parce que, participant d'une réalité fondamentalement lyrique, elle révèle le mystère et la complexité la plus intime et la plus enfouie du sujet poétique. Aussi les sentiments qu'elle fait naître peuvent-ils être aussi immaîtrisables qu'indiscernables comme l'est toute forte émotion authentique. Dans cette perspective, l'aspect numineux de la nature cosmique est bien source de sentiments contradictoires chez Montague. C'est ce qui a été constaté en relevant l'ambivalence de la déesse matricielle, à la fois source de crainte et d'un saisissement jouissif et mystérieux, ou celle des *revenances*, clivées entre la joie de la présence et la

nostalgie de l'absence. Ces sentiments équivoques ont été décelés au cœur de l'analyse d'une scansion exprimant l'indicibilité de la stupeur où ils s'entremêlent. Ils ont aussi été conciliés par les accents de la plainte modulant la tristesse de la perte et la liesse de l'évocation dans le cadre du pouvoir lénifiant et réparateur globalement conféré au chant. À cet égard, une anecdote dévoilée par Montague à Dennis O'Driscoll à propos de son « Hymne à la nouvelle route d'Omagh » (*RF*. 57-61) est particulièrement révélatrice. Cette suite dont le poème central, « Balance des comptes » (« Balance sheet »), trace le bilan de la destruction d'un espace rural d'Ulster s'accompagnait, lors de sa première parution, d'une courte présentation où l'auteur affichait la complexité émotionnelle du poème : « Quand « Hymne à la nouvelle route d'Omagh » parut initialement, [...] il s'accompagnait d'un petit texte de présentation où je le décrivais comme un « hurra élogique »⁹⁶⁹».

Comme « l'énergétique de l'atterrement » a permis de le relever chez Dupin, une même ambiguïté affective sous-tend en profondeur l'épreuve dysphorique des forces naturelles que nous pouvons considérer comme une expression du « sacré » en ce qu'elles sont l'objet d'un interdit terrassant et se soustraient à toute maîtrise rationnelle. Bien qu'elles soient séparées, excédantes, mises à l'[é]cart, ainsi que le châtement et la fulgurance de l'embrasure « communicatrice » l'indiquent, ceux-ci sont l'occasion d'une captation de puissance proportionnelle à la déliquescence du sujet, à la fois béni et banni, « noyé roi » et « dilué pur », dont « l'écriture » disloquée et « décompos[ée] » « jaillit, et jouit » (*Éch*. 216) d'un tonus et d'une vivacité reconnus et célébrés. Ainsi, comme la poésie incarnée a sans arrêt incité à le faire, il faut encore abandonner les clivages binaires si on veut rendre compte de la complexité émotionnelle dont font foi deux expériences, certes différentes, mais convergentes d'une nature numineuse ou riche de significations, telles qu'elles participent à l'éveil du discours poétique et marquent en profondeur la physique de la parole. Plutôt qu'une opposition, il convient à nouveau de mettre en valeur une tension, diversement calibrée, entre l'euphorie et la dysphorie dont cet environnement naturel est la source. Comme entre les processus réciproques d'anthropomorphisation et de naturalisation de l'extériorité, du sujet et de sa parole, qui furent distingués pour rendre compte de deux manières d'habiter poétiquement le dehors en prenant en charge les implications de l'incarnation du verbe et de la conscience au monde. Ces diverses tensions, attestées par les multiples « synthèses disjonctives » et rapports d'« insuffisance à soi » qui ont lié le sujet à l'objet, la conscience et le corps transitif, le sens et le sensible, l'esprit et la lettre, la nature signifiante à la matérialité des formes et les divers orbes de l'écoute et de la perceptions, etc., ont permis d'illustrer la « teneur » d'expériences

⁹⁶⁹ « When “Hymn to the New Omagh Road” came out first, [...] there was a little blurb in which I described it as an “elegiac cheer”». « An interview with John Montague », *loc. cit.*, p. 64.

concrètes, par-delà la réflexivité lisse et homogène du sujet et du dehors esthétiques mise en avant par la phénoménologie merleau-pontienne, qui présente somme une appartenance symbiotique somme toute aisée de la subjectivité au monde. Or, comme milieu expressif englobant se déployant par ces « synthèses disjonctives », la nature a résisté (de diverses façons et à différents degrés) à la limpidité, à la fluidité et à l'heureuse ivresse des projections et des introjections du narcissisme sauvage à l'intérieur des poèmes. Cela tient en partie à l'écart qui sépare la vie du regard objectivant qu'on peut porter sur elle, lequel réclame que l'on s'en remette aux poètes et aux créateurs qui se confrontent à la matérialité du monde pour s'assurer sans cesse des avancées de la pensée. Si elles se sont avérées excentrées comme la phénoménologie le laissait présager, la conscience et la parole du sujet poétique de l'incarnation ont fait la part d'une difficulté d'être au monde et d'une dimension tragique (avec ce que le tragique implique d'exaltation) du nouvel humanisme contemporain que l'acroamatique est plus à même de dévoiler et d'étudier. Par l'examen des tonalités et des évocations sonores affectives où s'entrelacent la *phusis* et la *poiesis*, elle a rendu compte de modalités réelles du lyrisme externe au-delà de la simple effectivité des transferts charnels. Les apports de l'approche phénoménologique ainsi que d'une poétique et d'une sémiotique cherchant à rendre compte de l'enracinement mondain de la parole s'en sont trouvés enrichis.

Ceci étant dit, tout en réalisant l'alliance du sens et du non-sens, de l'angoisse et de l'enthousiasme, la poésie du dehors élaborée par les voix contemporaines de Dupin et de Montague s'est révélée une épreuve menée par-delà le dualisme et l'unité et le fait d'une véritable écologie. Ayant, dans cette perspective, permis de dégager les caractéristiques et les fondements charnels d'un verbe et de styles naturels, les poètes d'aujourd'hui invitent à revendiquer une nouvelle éthique de la parole et du discours poétique. Dans la foulée de l'importance et de l'attention cruciales et croissantes accordées aux écosystèmes et aux paysages dans nos sociétés, cette éthique devrait tenir non seulement compte du lien de la parole à l'autre, mais des rapports fonciers qui la relie aux corps et aux environnements. Cette éthique de la parole doit nécessairement déboucher sur une considération accrue pour le sort qui est réservé à ces derniers, étant entendu qu'en leur sein et par leur médiation se déterminent les conditions concrètes, variables, fragiles, voire précaires de sa déhiscence et de son essor. De ce fait, les poètes de l'incarnation ont révélé que le lyrisme contemporain est, plus qu'un état d'âme, un état du corps, conçu comme le lieu d'échange entre la vie sensible et la conscience, la nature et le langage, le moi et l'autre et, donc, qu'il est un état du dehors : expérience des « mouvements d'appropriation, de hantise, de débordement, d'enveloppement, de chevauchement sauvage de l'être éclaté de l'homme, qui se reconquiert sur ses bords. » C'est en éclairant l'ubiquité transformatrice de l'être inhérente à

cette transhumance, cette approche du soi par ses « entours » constitutifs qui le « happe[ent], le traverse[nt], le modèle[nt] dans le déploiement conquis de ses franges », que la parole proférée par Dupin et Montague s'est « projet[ée] sur ses pourtours [...] pour les transmuier en langage [...] [et] pour établir à leur contact son séjour. » Ainsi, en prenant en charge son incarnation, la parole poétique a non pas instauré une relation de l'intimité subjective à la nature qui de tout temps a eu cours en tant que structure de l'épreuve existentielle, mais — étant énoncée par « qui se maintient, ouvert, dans les plis de cette mouvance⁹⁷⁰ » —, elle a permis aux poètes des dernières décennies d'habiter pleinement le monde naturel que les plus audacieux de leurs prédécesseurs leur avaient désigné, dans la conscience lucide de leur sortie, de leur solidarité et de leur communication créatrices avec l'univers.

⁹⁷⁰ Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, *op. cit.*, p. 10-12.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Adorno, Theodor Wiesengrund** : 466.
- Agamben, Giorgio** : 465.
- Apollinaire, Guillaume** : 2, 3, 172.
- Aristote** : 16, 43, 125, 395, 478.
- Arnaud, Alain** : 84.
- Artaud, Antonin** : 46, 217, 222, 321.
- Bach, Johann Sebastian** : 208.
- Bailly, Jean-Christophe** : 62, 65, 84, 85.
- Bataille, George** : 42, 81, 84, 229, 230, 231, 232, 236, 237, 245, 248, 249, 250, 255, 256, 262, 263, 266, 305, 309, 443, 444, 493.
- Baudelaire, Charles** : 2, 151.
- Berkeley, George** : 471.
- Black, Max** : 70.
- Benoist, Jocelyn** : 464.
- Benveniste, Émile** : 157, 370, 372.
- Bergounioux, Gabriel** : 395.
- Bichat, Xavier** : 2.
- Binswanger, Ludwig** : 343.
- Bon, François** : 51.
- Bonnefoy, Yves** : 367.
- Brisson, Luc** : 371, 373.

Burroughs, William S. : 222.

Cabanis, Pierre Jean Georges : 2.

Chanéac, Alain : 10.

Char, René : 9, 172.

Claudé, Paul : 24, 340.

Collot, Michel : 5, 8, 16, 18, 20, 22, 24, 25, 27, 30, 36, 41, 45, 46, 47, 50, 53, 55, 56, 60, 66, 67, 69, 70, 72, 85, 86, 89, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 101, 104, 109, 110, 127, 133, 135, 145, 147, 157, 173, 185, 186, 201, 214, 217, 219, 231, 240, 242, 247, 249, 250, 251, 264, 265, 267, 269, 270, 288, 291, 292, 309, 311, 315, 318, 321, 325, 327, 328, 334, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 357, 361, 365, 370, 371, 372, 374, 376, 378, 379, 382, 394, 398, 422, 423, 450, 457, 458, 476, 484, 494.

Cortázar, Julio : 273.

Coscolluela, Gabriel : 10.

Courtés, Joseph : 22, 130, 398, 474.

Dante : 302, 346, 356, 357, 404.

Darras, Jacques : 132, 165, 175.

Davis, Wes : 13, 14.

Deguy, Michel : 66, 188, 189, 200, 202, 351, 352, 356, 358.

De Julio, Maryann : 10.

Delas, Daniel : 82.

Deleuze, Gilles : 102, 103, 153, 239, 317, 318.

Descartes, René : 1, 48.

Descola, Philippe : 4, 43, 131, 132, 270, 320, 321, 403, 406, 408, 412, 423, 424, 426, 428, 430, 435, 439, 442, 452, 453, 480, 498.

Dupriez, Bernard : 138.

Esteban, Claude : 134, 282.

Excoffron-Large, Gisèle : 84.

Faherty, John : 298, 300.

- Fauchereau, Serge** : 280, 283.
- Fiérobe, Claude** : 64.
- Fillmore, Charles J.** : 20.
- Finck, Michèle** : 105, 142, 145, 146, 152, 157, 159, 213, 368, 369, 370.
- Fisette, Jean** : 31, 33.
- Fodor, Jerry** : 21.
- Freud, Sigmund** : 32, 80, 81, 83, 85, 87, 241, 343.
- Fónagy, Iván** : 32, 33, 34, 90, 97, 185, 186.
- Fontanille, Jacques** : 23.
- Foster, John Wilson** : 108, 111.
- Fuentes, Carlos** : 273.
- Gadda, Carlo Emilio** : 222.
- García Márquez, Gabriel** : 273.
- Garelli, Jacques** : 25, 27, 30, 36, 67, 92, 505.
- Gáspár, Loránd** : 6, 376, 379, 380.
- Gaultier, Jules de** : 2, 163.
- Genet, Jacqueline** : 64.
- Giacometti, Alberto** : 119, 378.
- Graves, Robert** : 300, 301.
- Greimas, Algirdas** : 21, 22, 23, 129, 130, 398, 474, 479.
- Guattari, Félix** : 102, 103, 239.
- Heaney, Seamus** : 6.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** : 5, 74.
- Heidegger, Martin** : 43, 72, 101, 135, 328, 460.
- Héraclite** : 172.

Herder, Johann Gottfried von : 35.

Herr, Lucien : 74.

Himy, Olivier : 156.

Hjelmslev, Louis : 21, 22, 42, 317, 318, 395, 475.

Hobbs, John : 93.

Hugotte, Valéry : 82, 88, 118, 146, 155, 161, 210, 264, 265, 266, 449, 450, 500.

Husserl, Edmund : 7, 16, 26, 47, 48, 50, 55, 113, 342, 343, 462, 463, 464, 465, 471.

Jankélévitch, Vladimir : 211, 212.

Janvier, Ludovic : 142.

Jenny, Laurent : 2, 3, 4, 27, 28, 76, 85, 92, 163, 321, 348, 349, 350, 362, 363, 451.

John, Brian : 36, 168, 187, 189, 196, 197, 206, 207, 210, 212, 289, 363.

Johnston, Dillon : 301.

Joyce, James : 13, 222, 374.

Kahn, Gustave : 362.

Kaufmann, Paul : 342, 343.

Kavanagh, Patrick : 13.

Keats, John : 339.

Kersnowski, Frank : 63, 109, 110, 111, 174.

Kinsella, Thomas : 13.

Klein, Mélanie : 89, 343, 449, 483, 484.

Kristeva, Julia : 92, 93, 97, 103, 292, 322, 373, 374, 376, 478.

Lacan, Jacques : 89, 288.

Laforgue, Jules : 321.

Larkin, Philip : 13.

- Laude, Jean** : 24.
- Laugier, Emmanuel** : 51, 65, 66, 499.
- Leibniz, Gutfried Wilhelm** : 428.
- Lemaire, Gérard-Georges** : 222.
- Lévi-Strauss, Claude** : 450.
- Lévy-Bruhl, Lucien** : 24.
- Lucrèce** : 57, 242.
- Lyotard, Jean-François** : 20.
- Mac Giolla Ghunna, Cathal Buí** : 194, 198.
- MacNeice, Louis** : 13.
- Maldiney, Henri** : 30.
- Malévitch, Kasimir Severinovitch** : 135, 346.
- Mallarmé, Stéphane** : 8, 9, 28, 348, 349, 422, 92, 348, 349, 382.
- Mandel'stam, Osip Emil'evič** : 368, 369.
- Marteau, Robert** : 203.
- Matthieu, Jean-Claude** : 79.
- Merleau-Ponty, Maurice** : 22, 23, 26, 29, 30, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 67, 72, 73, 74, 76, 96, 100, 108, 109, 112, 113, 121, 122, 127, 131, 137, 138, 143, 151, 154, 156, 157, 215, 216, 217, 231, 314, 320, 327, 333, 334, 337, 351, 391, 448.
- Meschonnic, Henri** : 46.
- Milner, Jean-Claude** : 363, 451.
- Miró, Joan** : 119, 136, 334.
- Nerval, Gérard de** : 346.
- Nietzsche, Friedrich** : 364, 370.
- Noël, Bernard** : 18, 25, 269, 315.
- Nordmann, Sophie** : 113, 123, 124, 152, 153, 444, 469, 473.

- O'Carolan, Turlough** : 350, 405.
- Ó Dochartaigh, Liam** : 279.
- O'Driscoll, Dennis** : 300, 384.
- Oppen, Georges** : 254, 396, 495.
- Ó Riada, Seán** : 193, 289.
- Ó Ríordáin, Seán** : 13.
- Ouellet, Pierre** : 463, 464.
- Parménide** : 346.
- Petitot, Jean** : 21.
- Pesquès, Nicolas** : 325.
- Powers Coe, Paula** : 279.
- Platon** : 371, 372, 373, 395, 478.
- Plotin** : 428.
- Ponge, Francis** : 8, 16, 24, 152, 344, 376, 461.
- Pound, Ezra** : 222, 300.
- Prigent, Christian** : 269.
- Proust, Marcel** : 21, 30, 129, 249.
- Quignard, Pascal** : 131.
- Rancière, Jacques** : 346.
- Redshaw, Thomas Dillon** : 111.
- Reverdy, Pierre** : 3, 120, 144, 273, 346.
- Ribot, Théodule** : 2.
- Richard, Jean-Pierre** : 88, 116, 118, 135, 146, 150, 156, 158.
- Richards, I. A.** : 70.

- Ricœur, Paul** : 30.
- Rimbaud, Arthur** : 24, 25, 26, 31, 105, 214, 339, 341, 346, 477.
- Rosolato, Guy** : 95.
- Roubaud, Jacques** : 362, 451.
- Sartre, Jean-Paul** : 24, 56, 342, 471.
- Scève, Maurice** : 346.
- Schirmer, Gregory A.** : 110, 170.
- Spire, André** : 17.
- Stein, Gertrude** : 222.
- Starobinski, Jean** : 266.
- Straus, Erwin** : 24, 68.
- Supervielle, Jules** : 89, 240, 346.
- Tàpies, Antoni** : 119, 121, 334.
- Tobin, Daniel** : 111.
- Quillier, Patrick** : 31, 32, 33, 34, 105, 132, 142, 145, 146, 148, 151, 154, 157, 158, 163, 166, 170, 171, 172, 181, 185, 208, 215, 364, 367, 429.
- Quinn, Antoinette** : 94, 197, 199, 200, 203, 204, 212, 287, 288, 290, 304.
- Valéry, Paul** : 7, 8, 28, 41, 47, 217, 325, 349, 381, 382.
- Verlaine, Paul** : 362.
- Viart, Dominique** : 65, 66, 209, 246, 271, 343, 369, 370, 378, 424, 432, 434, 498, 499.
- Visan, Tancredi de** : 2.
- Walsh, Paul** : 368.
- Yeats, William Butler** : 13, 64, 110, 130, 300.

INDEX DES CONCEPTS

Acousmate : 14, 34, 39, 42, 77, 132, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 214, 215, 216, 217, 219, 223, 224, 228, 231, 232, 234, 236, 239, 245, 247, 248, 253, 256, 258, 259, 260, 264, 265, 267, 268, 272, 284, 287, 295, 296, 299, 301, 302, 307, 313, 326, 331, 334, 340, 348, 353, 354, 364, 366, 367, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 392, 395, 402, 407, 412, 414, 418, 419, 420, 421, 429, 431, 433, 436, 447, 456, 458, 467, 475, 477, 478, 479, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 494, 495, 496, 497, 498, 501, 502.

Chair / chair du monde : 17, 22, 23, 26, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 87, 88, 90, 94, 96, 97, 98, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 139, 144, 146, 149, 150, 151, 153, 172, 187, 188, 189, 195, 205, 209, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 224, 234, 242, 244, 249, 265, 269, 271, 303, 308, 314, 316, 320, 321, 331, 332, 334, 335, 337, 340, 341, 342, 348, 350, 351, 352, 355, 366, 376, 379, 381, 384, 385, 386, 389, 390, 394, 396, 399, 400, 406, 421, 425, 446, 452, 456, 457, 458, 459, 462, 465, 467, 468, 471, 474, 476, 477, 478, 481, 482.

Communication : 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 240, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 269, 307, 311, 312, 380, 386, 424, 426, 429, 440, 441, 444, 488, 493, 494, 495, 497, 499, 501, 505.

Discursivité/adiscursivité : 50, 71, 72, 74, 78, 81, 90, 91, 92, 95, 102, 113, 115, 116, 117, 121, 147, 155, 157, 161, 162, 178, 185, 186, 193, 204, 209, 221, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 236, 237, 238, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 268, 273, 306, 307, 309, 312, 322, 324, 326, 333, 334, 335, 366, 387, 391, 393, 400, 411, 426, 433, 440, 441, 450, 458, 482, 485, 493, 494, 495, 497, 501, 502.

Insuffisance ontologique à soi : 124, 152, 153, 234, 242, 420, 426, 469, 470, 472, 473, 474, 503.

Iipse / ipséité / ipséité discursive : 73, 102, 107, 116, 125, 209, 229, 231, 236, 237, 238, 243, 251, 252, 253, 255, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 271, 305, 306, 307, 308, 312, 375, 377, 391, 393, 424, 425, 433, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 450, 482, 483, 485, 493, 494, 495, 496, 501.

Matière-émotion : 9, 17, 27, 28, 100, 204, 211, 228, 319, 336, 338, 341, 344, 354, 386, 388, 392, 425, 461, 473, 475.

Mélodie/mélodie naturelle : 391, 393, 401, 448, 473, 474, 478.

Pensée-paysage : 27, 29, 38, 67, 92, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 114, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 338, 339, 351, 352, 353, 393, 446, 447, 459, 466, 475, 476.

Phusis : 5, 8, 10, 11, 15, 17, 24, 26, 29, 33, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 52, 53, 56, 63, 64, 65, 66, 74, 86, 91, 101, 105, 113, 121, 123, 124, 131, 143, 148, 174, 182, 184, 193, 204, 223, 227, 239, 243, 247, 259, 260, 261, 268, 271, 272, 306, 309, 314, 320, 351, 369, 374, 375, 378, 379, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 420, 421, 424, 437, 447, 448, 455, 465, 467, 471, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 487, 488, 496, 500, 502, 504.

Poiesis : 8, 17, 29, 36, 39, 41, 43, 52, 53, 63, 66, 86, 101, 103, 105, 113, 119, 121, 123, 133, 139, 143, 182, 223, 227, 247, 259, 260, 268, 271, 309, 314, 320, 378, 386, 387, 392, 393, 421, 448, 455, 465, 467, 473, 475, 477, 479, 488, 496, 504.

Résonance : 27, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 70, 71, 73, 77, 85, 92, 96, 98, 101, 103, 105, 118, 119, 120, 123, 126, 132, 133, 140, 141, 143, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 166, 168, 169, 171, 172, 173, 181, 182, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 203, 204, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 226, 227, 232, 247, 258, 264, 287, 322, 328, 332, 334, 335, 336, 340, 344, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 366, 367, 375, 377, 389, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 402, 403, 418, 419, 420, 421, 437, 429, 441, 448, 450, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 466, 468, 469, 470, 473, 476, 477, 478, 485, 486, 488, 489, 490, 497, 499, 501.

Revenance : 187, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 211, 225, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 302, 304, 310, 311, 354, 358, 360, 384, 405, 407, 409, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 422, 453, 472, 487, 488, 490, 491, 492, 500, 502.

Structure d'horizon : 10, 15, 16, 30, 38, 42, 48, 54, 64, 67, 72, 85, 93, 101, 108, 111, 112, 114, 119, 124, 126, 161, 187, 236, 247, 275, 282, 289, 344, 345, 347, 348, 380, 392, 397, 449, 450, 459, 461, 466, 469, 481, 484.

Synthèse disjonctive / synthèse disjonctive de résonance : 42, 86, 102, 103, 106, 107, 108, 116, 119, 120, 123, 125, 130, 152, 153, 154, 158, 180, 197, 205, 209, 211, 212, 216, 226, 227, 228, 229, 232, 247, 248, 251, 254, 258, 261, 264, 265, 266, 268, 269, 307, 308, 342, 344, 352, 377, 378, 384, 398, 420, 425, 427, 429, 431, 433, 437, 450, 453, 465, 468, 469, 471, 472, 473, 478, 485, 486, 488, 489, 493, 495, 498, 503, 504.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres poétiques de Jacques Dupin

Dupin, Jacques. *Une apparence de soupirail*, dans *Le corps clairvoyant*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999 [1982], 425 p.

———. *Cendrier du voyage*. Les Cabannes : Fissile, 2006 [1950], 30 p.

———. *Chansons troglodytes*, dans *Rien encore, tout déjà*. Coll. « Poésie d'abord ». Paris : Seghers, 2002 [1989], 145 p.

———. *Contumace*, dans *Ballast*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 2009 [1986], 337 p.

———. *Coudrier*. Paris : POL, 2006, 99 p.

———. *Dehors*, dans *Le corps clairvoyant*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999 [1975], 425 p.

———. *Écart*. Paris : POL, 2000, 100 p.

———. *Échancré*, dans *Ballast*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 2009 [1991], 337 p.

———. *L'embrasure*, dans *Le corps clairvoyant*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999 [1969], 425 p.

———. *Gravir*, dans *Le corps clairvoyant*. Coll. « Poésie », Paris : Gallimard, 1999 [1963], 425 p.

———. *Le grésil*, dans *Ballast*. Coll. « Poésie », Paris : Gallimard, 2009 [1996], 337 p.

———. *Les mères*, dans *De singes et de mouches*, précédé de *Les mères*. Paris : POL, 2001 [1986], 82 p.

———. *M'introduire dans ton histoire*. Paris : POL, 2007.

———. *De nul lieu et du Japon*. Tours : Farrago, 2001 [1981], 66 p.

———. *De singes et de mouches*, dans *De singes et de mouches*, précédé de *Les mères*. Paris : POL, 2001 [1983], 82 p.

———. *Rien encore, tout déjà*. Coll. « Poésie d'abord ». Paris : Seghers, 2002 [1991], 145 p.

Autres œuvres de Jacques Dupin citées

1) *Écrits sur la poésie*

———. *Éclisse*. Marseille : Éditions Spectres Familiers, 1992 [1989], 24 p.

2) *Écrits sur l'art*

———. *Alberto Giacometti : Textes pour une approche*. Paris : Maeght, 1962, 313 p.

———. *Matière du souffle*. Paris : Fourbis, 1994, 35 p.

———. *Miró*. Paris : Flammarion, 1993 [1961], 480 p.

———. *Par quelques biais vers quelque bord*. Paris : P.O.L., 2009, 355 p.

2) *Théâtre*

———. *L'éboulement*. Coll. « Théâtre/rupture ». Paris : Galilée, 1977, 132 p.

3) *Articles*

———. « Comment dire ? ». *Empédocle*, n° 2 (mai 1949), p. 93-95.

Œuvres poétiques de John Montague

Montague, John. *A Chosen Light*. Chicago : Swallow Press, 1969 [1967], 69 p.

———. *The Dead Kingdom*. London : Oxford University Press, 1984, 96 p.

———. *Drunken Sailor*. Loughcrew : Gallery Press, 2004, 78 p.

———. *Forms of Exile*. Dublin : The Dolmen Press, 1958, 24 p.

———. *The Great Cloak*. Winston-Salem : Wake Forest University Press, 1994 [1978], 63 p.

———. *Mount Eagle*. Winston-Salem : Wake Forest University Press, 1989 [1988], 75 p.

———. *Poisoned Lands*. London : Oxford University Press, 1977 [1961], 63 p.

———. *The Rough Field*. Winston-Salem : Wake Forest University Press, 2005 [1972], 96 p.

———. *A Slow Dance*. Winston-Salem : Wake Forest University Press, 1975, 63 p.

———. *Smashing the Piano*. Winston-Salem : Wake Forest University Press, 2001, 84 p.

———. *Speech Lesson*. Loughcrew : Gallery Press, 2011, 66 p.

———. *Tides*. Dublin : The Dolmen Press, 1970, 64 p.

———. *Times in Armagh*. Loughcrew : Gallery Press, 2001 [1993], 53 p.

Autres œuvres de John Montague citées

1) Anthologies

———. *Collected Poems*, Winstom-Salem, Wake Forest University Press, 1995, 376 p.

———. *Selected Poems*. Toronto : Exile Editions, 1982, 189 p.

2) Essais

———. *The Figure in the Cave and Other Essays*. Syracuse : Syracuse University Press, 1989, 228 p.

3) Articles

———. « The Sweet Way ». *Irish Literary Studies : Irish Writers and Their Creative Process*, n° 48 (1996), p. 30-36.

Œuvres de John Montague traduites en français

———. *La langue greffée*. Choix de poèmes traduits de l'anglais par Jacques Darras, Michel Deguy, Claude Esteban, Serge Fauchereau, Jean-Pierre Faye, Christian Hubin, Robert Marteau, Patrick Raffroidi, Claudia Verspeyen-Maestrini. Coll. « L'extrême contemporain ». Paris : Belin, 1988, 179 p.

———. « John Montague ». Choix de poèmes traduits de l'anglais par Jean-Philippe Gagnon. Dans *États des lieux*, sous la dir. d'Antoine Boisclair, Montréal : Le Noroît, 2014, p. 55-64.

Monographies, chapitres d'ouvrages collectifs, chapitres de monographies, préfaces, postfaces, articles, numéros de périodique et documents internet sur Jacques Dupin

1) Monographies

De Julio, Maryann. *Jacques Dupin*. Coll. « Collection Monographique Française en Littérature Contemporaine ». Amsterdam : Rodopi, 2005, 82 p.

Viart, Dominique. *L'écriture seconde : La pratique poétique de Jacques Dupin*. Paris : Galilée, 1982, 220 p.

2) Chapitres d'ouvrages collectifs et de monographies

Himy, Olivier. « Phénoménologie du corps et de la langue : *Le souffle dans « Matière du souffle »* ». Dans *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin*, sous la dir. de Dominique Viart, Paris : La Table Ronde, 1995, p. 127-134.

———. « Poésie du désir, écriture du désastre ». Dans *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin*, sous la dir. de Dominique Viart, Paris : La Table Ronde, 1995, p. 107-118.

Richard, Jean-Pierre. « Jacques Dupin ». Chap. dans *Onze études sur la poésie moderne*. Coll. « Essais ». Paris : Seuil, 1964, p. 340-363.

Viart, Dominique. « Fragments et litanie ». Dans *L'injonction silencieuse : Cahier Jacques Dupin*, sous la dir. de Dominique Viart, Paris : La Table Ronde, 1995, p. 61-72.

———. « “M’attire et me récuse” Jacques Dupin et les matières de l’art ». Dans *Strates : Cahier Jacques Dupin*, sous la dir. d’Emmanuel Laugier, Tours : Farrago, 2000, p. 73-83.

3) Préfaces et postfaces

Bailly, Jean-Christophe. Préface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999, p. 7-20.

Bon, François. « Ce qui gronde dans le sous-sol ». Postface à Jacques Dupin, *Rien encore, tout déjà*. Coll. « Poésie d’abord ». Paris : Seghers, 2002 [1991], p. 139-146.

Hugotte, Valéry. « À l’écoute de l’intensité ». Postface à Jacques Dupin, *Le corps clairvoyant*, Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999, p. 413-420.

Laugier, Emmanuel. « Sous l’immense cube d’air frais ». Préface à Jacques Dupin, *Par quelque biais vers quelque bord*. Paris : POL, 2009, p. 13-22.

4) Articles de périodiques et numéros de revues

Chanéac Alain, et Jean Gabriel Cosculluela (dir. publ.). *Faire part : Matière d’origine, Jacques Dupin*, n° 20-21 (2007), 225 p.

Delas, Daniel. « Dix questions à Jacques Dupin ». *Le Français aujourd’hui*, n° 62 (juin 1983), p. 103-106.

Finck, Michèle. « L’univers sonore de Jacques Dupin ». *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 90-102.

Hugotte, Valéry. « Croix de bois », *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 132-136.

Matthieu, Jean-Claude. « La langue, écorchée, vive ». *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 59-81.

Pesquès, Nicolas. « Trucs ». *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 85-89.

Quillier, Patrick. « L'oreille romane de Jacques Dupin ». *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 103-131.

Viart, Dominique. « Matières du poème ». *Europe : Jacques Dupin*, n° 998-999 (juin-juillet 2012), p. 44-58.

5) Documents internet

« Hommage à Jacques Dupin « poète par contumace » 1927-2012 », sur le site de France Culture, <http://www.franceculture.fr/emission-ca-rime-a-quoi-hommage-a-jacques-dupin-poete-par-contumace-1927-2012-2012-12-02>.

Monographie, chapitres d'ouvrages collectifs, articles de périodiques sur John Montague

1) Monographies

Kersnowski, Frank. *John Montague*. Londres : Associated University Press, 1975, 72 p.

2) Chapitres d'ouvrages collectifs

Faherty, John. « John Montague, Ezra Pound et la tradition des troubadours ». Dans *Ezra Pound et les troubadours : Actes du colloque Ezra Pound et la France* (Brantôme en Périgord, 1995), sous la dir. de Philip Grover, Gardonne : Fédérop, 2000, p. 133-153.

Foster, John Wilson. « The Landscape of Three Irelands : Hewitt, Murphy, and Montague ». Chap. dans *Well Dreams*, sous la dir. de Thomas Dillon Redshaw, Omaha : Creighton University Press, 2004, p. 95-112.

Hobbs, John. « Radical metaphors in *A Slow Dance* ». Chap. dans *Well Dreams*, sous la dir. de Thomas Dillon Redshaw, Omaha : Creighton University Press, 2004, p. 260-275.

John, Brian. « The Montague Music : "Everything has a sound" ». Chap. dans *Well Dreams*, sous la dir. de Thomas Dillon Redshaw, Omaha : Creighton University Press, 2004, p. 211-229.

Ó Dochartaigh, Liam. « *Ceol ne mBréag* : Gaelic Themes in *The Rough Field* ». Chap. dans *Well Dreams*, sous la dir. de Thomas Dillon Redshaw, Omaha : Creighton University Press, 2004, p. 194-210.

Schirmer, Gregory A. « "A Richly Ambiguous Position" : Re-viewing *Poisoned Lands, A Chosen Light, and Tides* », Chap. dans *Well Dreams*, sous la dir. de Thomas Dillon Redshaw, Omaha : Creighton University Press, 2004, p. 81-94.

Tobin, Daniel. « Lines of “Leaving / Lines of Returning” : John Montague’s Double Vision », Chap. dans *Well Dreams*, sous la dir. de Thomas Dillon Redshaw, Omaha : Creighton University Press, 2004, p. 147-164.

3) *Articles de périodiques*

Johnston, Dillon. « Eros In Eire : Montague’s Romantic Poetry ». *Irish University Review : John Montague*, vol. 19, n° 1 (printemps 1989), p. 44-57.

O’Driscoll, Dennis. « An interview with John Montague ». *Irish University Review : John Montague, Irish University Review : John Montague*, vol. 19, n° 1 (printemps 1989), p. 58-72.

Quinn, Antoinette. « The Well-Beloved : Montague and the Muse ». *Irish University Review : John Montague*, vol. 19, n° 1 (printemps 1989), p. 27-43.

Redshaw, Thomas Dillon. « Appréciation : John Montague’s *The Rough Field* ». *Éire-Ireland*, vol. II, n° 4 (1976), p. 122-133.

Monographies et article sur la littérature irlandaise

1) *Monographies*

Davis, Wes. *An Antology of Modern Irish Poetry*. Cambridge : The belknap Press of Harvard University Press, 2010, 976 p.

Fiérobe, Claude, et Jacqueline Genet, *La littérature irlandaise*. Paris : Masson & Armand Colin, 1997, 315 p.

Graves, Robert. *The White Goddess : A Historical Grammar of Poetic Myth*. New-York : Farrar, Straus & Giroux, 1966, 511 p.

MacNeice, Louis. *Modern Poetry : A personal Essay*. Oxford : Clarendon Press, 1968 [1938], 205 p.

Walsh, Paul. *The Will and Family of Hugh O Neill, Earl of Tyrone*. Dublin : Sign of the Three Candles, 1930, 81 p.

2) *Articles*

Powers Coe, Paula. « The Severed Head in Fenian Tradition ». *Folklore and Mythology Studies*, vol. 13 (1989), p. 17-41.

Corpus critique et théorique principal

1) *Essais*

Collot, Michel. *Le corps cosmos*. Coll. « Essais ». Paris : La lettre volée, 2008, 109 p.

———. *L'horizon fabuleux I : XIXe siècle*. Paris : José Corti, 1988, 244 p.

———. *La matière-émotion*. Coll. « écriture ». Paris : Puf, 1997, 334 p.

———. *La pensée-paysage*. Paris : Actes Sud, 2011, 282 p.

———. *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Coll. « écriture ». Paris : Puf, 1989, 263 p.

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard, 2005, 623 p.

Garelli, Jacques. *Artaud et la question du lieu*. Paris : José Corti, 1982, 147 p.

———. *La Gravitation poétique*. Paris : Mercure de France, 1966, 217 p.

———. *Le recel et la dispersion : Essai sur le champ de lecture poétique*. Paris : Gallimard, 1978, 181 p.

———. *Rythme et monde : Au revers de l'identité et de l'altérité*. Grenoble : Jérôme Millon, 1991, 475 p.

Jenny, Laurent. *La fin de l'intériorité : Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. Coll. « Perspectives littéraires ». Paris : Puf, 2002, 161 p.

2) *Chapitres d'ouvrages collectifs*

Collot, Michel. « Du corps esprit à la chair du monde ». Dans *Phénoménologie(s) et imaginaire*, sous la dir. de J.-P. Madou, R. Célis & L. Van Eynde, Paris : Éd. Kimè, 2004, p. 129-141.

Garelli, Jacques. « Quand l'eau se fait Monde », dans *Puissances de l'image : Actes du deuxième colloque international sur l'esthétique et l'herméneutique organisé par le Département de philosophie de l'Université de Bourgogne* (Dijon, 30-31 mars et 1er avril 2005), textes compilés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo p. 201-209. Coll. « Écritures ». Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2007, p. 201-209.

3) *Ouvrages de phénoménologie*

Husserl, Edmund. *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard, 1976, 589 p.

———. *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, première partie. Coll. « Épiméthée ». Paris, Puf, 1961 [1913], 288 p.

———. *Recherches logiques 2 : Recherches pour la phénoménologie et la théorie de la connaissance*, deuxième partie. Coll. « Épiméthée ». Paris, Puf, 1961 [1913], 392 p.

———. *Médiations cartésiennes et Les conférences de Paris*. Coll. « Épiméthée ». Paris : Puf, 1994 [1931], 237 p.

Merleau-Ponty, Maurice. *La nature : notes, cours du Collège de France* (établi et annoté par Dominique Ségald). Coll. « Traces écrites ». Paris : Seuil, 1995 [1968], 380 p.

———. *L'œil et l'esprit*. Coll. « folioplus-philosophie ». Paris : Gallimard, 2006 [1964], 155 p.

———. *La prose du monde*. Paris : Gallimard, 1969, 215 p.

———. *Sens et non-sens*, « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard, 1996, [1966], 225 p.

———. *Le visible et l'invisible*. Coll. « tel ». Paris : Gallimard, 1964, 359 p.

———. *Phénoménologie de la perception*. Coll. « tel ». Paris : Gallimard, 2009 [1945], 537 p.

Nordmann, Sophie. *Phénoménologie de la transcendance*. Dol de Bretagne : Éditions d'écarts, 2012, 73 p.

Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris, Gallimard, 1943, 722 p.

———. *L'Imaginaire : Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Coll. « Bibliothèque des idées ». Paris : Gallimard, 1960, 251 p.

Straus, Erwin. *Du sens des sens*. Grenoble : Jérôme Millon, 2000 [1935], 475 p.

4) *Monographies, chapitre d'ouvrages collectifs et articles acroamatiques ou liés à la musique et à l'audition du langage*

a) *Monographies*

Fónagy, Iván. *La vive-voix : Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot, 1991 [1983], 346 p.

Quignard, Pascal. *La haine de la musique*. Paris : Calmann-Lévy, 1996, 331 p.

b) *Chapitres d'ouvrages collectifs*

Kristeva, Julia. « La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du « Neveu de Rameau » ». Dans *Langue et langage de Leibniz à l'Encyclopédie*, sous la direction de Michèle Duchet et Michèle Jalley, Paris : Union Générale d'Édition (10/18), 1977, p. 153-206.

Quillier, Patrick. « Des acousmates d'Apollinaire aux voix de Bonnefoy : Quelques réflexions sur la « fine écoute » ». Dans *Littérature et musique dans la France contemporaine : Actes du colloque* (La Sorbonne, Paris, 20-22 mars 1999), textes compilés par Jean-Louis Backès, Claude Doste et Danièle Pistone, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2001, p. 181-190.

———. « Babil, binarisme et volubilité : *logos* et *psychè* chez Iván Fónagy ». Dans *Revue d'Études Françaises : Actes du colloque : Linguistiques, poétiques, musicales : Rencontres en marge de l'œuvre d'Iván Fónagy et en hommage en son travail*, (Budapest, les 7-9 mai 1997), Budapest : le Département de Français de la Faculté des Lettres de l'Université Eötvös Lóránd de Budapest et le Centre Interuniversitaire d'Études Françaises, 1998, p. 79-89.

———. « Pour une acousmatique du signe : éloge du nomadisme de la voix », Dans *Hegel : Zur Sprache, Beiträge zur Geschichte des europäischen Sprachdenkens*, sous la direction de Bettina Lindorfer et Dirk Naguschewski, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2002, p. 199-213.

c) Articles

Fisette, Jean. « Le visible et l'audible : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancée sémiosiques », *Tangence : Esthétique du métissage*, n° 64 (2001), p. 81-98.

Fónagy, Iván. *La métaphore en phonétique*. Coll. « Studia phonetica » (n° 16). Ottawa, Didier, 1980, 220 p.

———. « Prélangage et régression syntaxiques ». *Lingua*, n° 36 (1975), p. 163-208.

Autres ouvrages, essais théoriques, essais critiques et document internet

1) Ouvrages et essais théoriques

Agamben, Giorgio. *Enfance et histoire : Essai sur la destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Coll. « Petite bibliothèque Payot ». Paris : Payot, 2000, 170 p.

Adorno, Theodor Wiesengrund. *Prismes : Critique de la culture et société*. Coll. « Critique de la politique ». Paris : Payot, 1986 [1955], 247 p.

Bataille, Georges. *L'érotisme*. Chap. dans *Œuvres complètes*. t. 10, Paris, Gallimard, 1987 [1957], p. 7-270.

———. *L'expérience intérieure*. Coll. « tel », Gallimard, Paris, 1954 [1943], 180 p.

———. *Théorie de la religion*. Chap. dans *Œuvres complètes*, t. 7, Paris, Gallimard, 1976 [1973], 281-361 p.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, t. 1. Coll. « tel ». Paris : Gallimard, 1966, 356 p.

Bergounioux, Gabriel. *Le moyen de parler*. Paris : Verdier, 2004, 237 p.

Binswanger, Ludwig. *Mélancolie et manie*. Coll. « Psychiatrie ouverte ». Paris : Puf, 1987, 136 p.

Courtés, Joseph, et Algirdas J. Greimas. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1. Coll. « université ». Paris : Hachette, 1986 [1979], 423 p.

Deleuze Gilles., et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*. Coll. « Critique ». Paris, Minuit, 1972, 472 p.

———. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Coll. « Critique ». Paris, Minuit, 1980, 645 p.

———. *Logique du sens*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1969, 394 p.

Dupriez, Bernard. *Les procédés littéraires*. Paris : Union Générale d'Édition (10/18), 1984, 540 p.

Fillmore, Charles J. *Santa Cruz Lectures on Deixis*. Bloomington : Indiana University Linguistics Club, 1975 [1971], 86 p.

Fodor, Jerry. *The Language of Thought*. Cambridge : Harvard University Press, 1975, 215 p.

———. *Representations : Philosophical Essays on the Foundations of Cognitive Science*. Cambridge : MIT Press, 1983 [1979], 343 p.

Fontanille, Jacques, et Algirdas-J. Greimas. *Sémiotique des passions : Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil, 1991, 329 p.

Freud, Sigmund. *L'homme aux rats*, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris, Puf, 1974 [1909], 286 p.

———. *Le malaise dans la culture*. Chap. dans *Œuvres complètes : Vol. XVIII (1926-1930)*, Paris, Puf, 2002 [1930], p. 249-333.

———. Sigmund Freud. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris, Gallimard, 1988 [1905], 448 p.

———. *Métapsychologie*. Coll. « folio-essais ». Paris : Gallimard, 1968, [1943], 185 p.

Geninasca, Jacques. « Le regard esthétique ». *Actes sémiotiques – Documents*, vol. VI, fasc. 58, 1984, 28 p.

Greimas, Algirdas J. *Du Sens : Essais sémiotiques*. Paris : Seuil, 1970, 318 p.

———. *Sémantique structurale : Recherche et méthode*. Paris : Larousse, 1966, 263 p.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*, t. 4. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 1979, 312 p.

Herder, Johann Gottfried von. *Vom Erkennen und Empfinden in der Menschlichen Seele*. Berlin : Suphan, 1892 [1778].

Heidegger, Martin. *Essais et Conférences*. Paris, Gallimard, 1958, 349 p.

- . *Être et temps*. Coll. « Bibliothèque de philosophie ». Paris : Gallimard, 1986 [1927], 589 p.
- Hjelmslev, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*, suivi de *La structure fondamentale du langage*. Paris : Minuit, 1984 [1968], p. 231 p.
- Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, 1977, 474 p.
- . *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983 [1961], 194 p.
- Kaufmann, Paul. *L'expérience émotionnelle de l'espace*. Coll. « Problèmes et controverses ». Paris : Vrin, 1967, 352 p.
- Kristeva, Julia. *Polylogue*. Coll. « Tel Quel ». Paris : Seuil, 1977, 537 p.
- . *La révolution du langage poétique : L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1985 [1974], 633 p.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire : Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1973 [1964], 255 p.
- Laude, Jean. *La peinture française (1905-1914) et l'art nègre : Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*. Paris : Klincksieck, 1968, 579 p.
- Lyotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris : Klincksieck, 2002 [1971], 428 p.
- Maldiney, Henri. *Regard, Parole, Espace*. Lausanne : L'âge d'homme, 1994 [1973], 323 p.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 713 p.
- Milner, Jean-Claude. *Ordres et raisons de langue*. Paris : Seuil, 1982, 375 p.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Chap. dans *Œuvres*, t. 2. Paris : Robert Laffont, 1993, p. 270-545.
- Ouellet, Pierre. *Outland : poétique et politique de l'extériorité*. Montréal : Liber, 2007, 263 p.
-———. *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*. Sillery : Septentrion, 2000, 408 p.
- Petitot, Jean. *Morphogenèse du sens*, t. 1. Paris : Puf, 1985, 306 p.
- . « Un mémorialiste du visible (La quête du réel chez Proust) ». *Protée : Le point de vue fait signe*, vol. 16, n° 1-2 (hiver-printemps 1988), p. 39-52.
- Platon. *Timée. Critias*. Paris : Flammarion, 2001 [1992], 450 p.
- Plotin, *Ennéades*, t. 3. Coll. « Collection des universités de France ». Paris : Les Belles Lettres, 1925, 176 p.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975, 416 p.

Rosolato, Guy. *La relation d'inconnu*. Coll. « Connaissance de l'inconscient », Paris : Gallimard, 1978, 287 p.

Spire, André. *Plaisir poétique et plaisir musculaire : Essai sur l'évolution des techniques poétique*. Paris : Corti, 1986 [1949], 547 p.

Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris : Seuil, 2012, 661 p.

2) Essais critiques

Arnaud, Alain., et Gisèle Excoffon-Large. *Bataille*. Coll. « écrivains de toujours ». Paris : Seuil, 187 p.

Benoist, Jocelyn. *Autour de Husserl : L'ego et la raison*. Coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ». Paris : Vrin, 1994, 319 p.

Janvier, Ludovic. *Samuel Beckett par lui-même*. Coll. « écrivains de toujours », Paris : Seuil, 1969, 192 p.

Roubaud, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre : Essai sur quelques états récents du vers français*. Coll. « Action poétique ». Paris : Maspero, 1978, 215 p.

3) Document internet

Deleuze, Gilles. « Pensée et cinéma, cours 82 du dix-neuf mars 1985 », sur le site de l'Université Paris 8, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=314.

Autres œuvres, chapitres d'ouvrages collectifs et articles littéraires

1) Poésie, roman, cahiers, correspondance, etc.

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1965, 1268 p.

———. *Œuvres en prose complètes*, t. 2. Coll. « La Pléiade », Paris : Gallimard, 1991, p. 1872 p.

Artaud, Antonin. *L'Ombilic des Limbes*. Coll. « Poésie », Paris : Gallimard, 1968 [1956], 250 p.

Bataille, Georges. *Le coupable*. Chap. dans *Œuvres complètes*, t. 5. Paris : Gallimard, 1973, p. 235-392.

———. *Madame Edwarda*. Chap. dans *Œuvres complètes*, t. 3. Paris : Gallimard, 1971, p. 9-31.

Baudelaire, Charles. *Correspondance*, t. 1. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1973, 1216 p.

- . Œuvres complètes, t. 1. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1973, 1605 p.
- Bonnefoy, Yves. *Poèmes (Anti-Platon, Du Mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil)*, Paris : Mercure de France, 1986 [1953], 343 p.
- Char, René. *Fureur et mystère*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1962 [1948], 235 p.
- . *Le nu perdu et autres poèmes*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1978 [1971], 205 p.
- . *Le Marteau sans maître*, suivi de, *Moulin premier*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 198 p.
- Claudel, Paul. *Œuvre poétique*. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1967, 1328 p.
- Gáspár, Loránd. *Apprentissage*. Paris : Deyrolle, 1994, 154 p.
- . *Approche de la parole*, Paris, Gallimard, 1978, 148 p.
- . *Le quatrième état de la matière*. Paris : Flammarion, 1966, 115 p.
- Heaney, Seamus. *Death of a naturalist*. Londres : Faber & Faber, 1991 [1966], 44 p.
- Kahn, Gustave. *Premiers poèmes*. Paris : Mercure de France, 1897, 338 p.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1945, 1696 p.
- . *Œuvres complètes*, t. 1. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1998, 1600 p.
- . *Œuvres complètes*, t. 2. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 2003, 1907 p.
- . *Propos sur la poésie*, Monaco, Éditions du Rocher, 1946, 175 p.
- Mandel'stam, Osip Emil'evič. *De la poésie*. Coll. « Arcades », Paris : Gallimard, 1990, 166 p.
- Noël, Bernard. *Extraits du corps*, Alès, Unes, 1988 [1956], 63 p.
- . *La peau et les Mots*. Coll. « Textes ». Paris : Flammarion, 1972, 175 p.
- . *Les premiers mots*. Coll. « Textes ». Paris : Flammarion, 1973, 163 p.
- . *Le syndrome de Gramsci*. Paris : POL, 1994, 109 p.
- . *Les yeux dans la couleur*. Paris : POL, 2004, 222 p.
- Ponge, Francis. *Comment une figue de parole et pourquoi*. Coll. « Digraphe ». Paris : Flammarion, 1977, 213 p.
- . *Méthodes*. Coll. « folio-essais ». Paris : Gallimard, 1961, 248 p.

———. *Œuvres complètes*, t. 1. Coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1999, 1312 p.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*. Coll. « Quarto ». Paris : Gallimard, 1999, 2408 p.

Reverdy, Pierre. *Le gant de crin*. Paris : Plon, 1926, 252 p.

———. *Œuvres complètes*, t. 1. Paris : Flammarion, 2010, 1500 p.

Rimbaud, Arthur. *Poésie. Une saison en enfer. Illuminations*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1999, 342 p.

Supervielle, Jules. *Œuvres poétiques complètes*. Coll. « La Pléiade ». Paris, Gallimard, 1996, 1184 p.

Valéry, Paul. *Cahiers*, t. 1. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1973, 1552 p.

———. *Cahiers*, t. 2. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1974, 1776 p.

———. *Cahiers*, t. 8, Paris, CNRS, 1958, 914 p.

———. *Œuvres*, t. 1. Coll. « La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1957, 1872 p.

Verlaine, Paul. *Œuvres poétiques*, t. 2. Paris : Nouvelle Librairie de France, 1999, 256 p.

2) Chapitres d'ouvrages collectifs

Noël, Bernard. « Qu'est-ce qu'écrire ? », dans *Écrire*, Amiens/Creil : CRL Picardie / Dumerchez, 1992, p. 9-17.

3) Articles

Lemaire, Gérard-Georges. « le poids de la langue ». *TXT : Le poids de la langue*, n°11 (1^{er} trimestre 1979), p. 7-8.

Prigent, Christian. « ce que pèse la langue ». *TXT : Le poids de la langue*, n°11 (1^{er} trimestre 1979), p. 4-6.

