

# LE CORPS ET LE CORPUS CHEZ BERNARD NOEL ET JACQUES DUPIN

**Michael Brophy**

*(Dalhousie University)*

---

Rêver le corps dans le texte malgré les cassures et les failles évidentes de la langue, rejoindre la substance de ce que nous sommes par le biais des mots: voilà un but que s'est proposé la poésie moderne tout en reconnaissant la difficulté sinon l'impossibilité de cette tâche.

La poésie de nos jours cherche à contester et à renverser l'arbitraire du signe, concept saussurien qui réfute tout rapport de motivation entre le signifié et le signifiant, et qui démontre d'ailleurs que les signes s'organisent à part, sans se référer ni à leur substance phonique ni aux idées qu'ils représentent.<sup>1</sup> Le poète désire donc remettre en cause le système de la langue dont les relations, selon la description de Saussure, relèvent uniquement de la convention et non d'une homologie secrète, si ardemment recherchée pourtant, entre mot et monde, signe et substance.

Chaque acte d'écrire devient cette tentative acharnée de capter dans les mots une force osmotique, de sonder le mystère de «l'inextinguible réel incréé» qui, selon René Char, affleure joyeusement dans le poème dès que l'imagination s'allie aux «puissances magiques et subversives du désir.»<sup>2</sup> A l'encontre de la linguistique et des écarts qu'elle constate, le poète s'évertue, parfois désespérément, à faire couler dans le réseau verbal la sève du réel, à déchaîner les résonances affectives des mots indissociables des pulsions les plus intimes de l'être. Cette activité implique d'une part une interrogation incessante de la tromperie et de la trahison des mots dont les relations mutuelles, de nature purement intralinguistique, priment et occultent notre saisie du réel; et d'autre part, l'élaboration d'une écriture en continuuel désaccord avec elle-même qui, non fixe et non close, vise un dépassement de soi sans cesse renouvelé, c'est-à-dire, l'effacement d'un mode de figuration trop figé pour concorder avec la mouvance du réel et la restructuration

inlassable de la parole en tant que trace fragile qui permet d'accéder au mystère de tout ce qui est.

Pierre Reverdy voulait rendre le poème consubstantiel au réel, récupérer le réel tout en le hissant, dans l'ordre et l'harmonie qu'instaurent les relations formelles et sémantiques du texte, à un niveau de perfection triomphante.<sup>3</sup> A l'opposé de Reverdy, bien des poètes modernes réfutent tout achèvement du texte – la régularité du vers et les prestiges de l'image. Ils aspirent toujours à un contact renouvelé avec le monde et les choses, avec tout ce qui fait et défait l'être, mais leur approche du texte diffère radicalement de celle de leurs prédécesseurs. Eux croient que les mots s'opposent constamment à la volonté de celui qui s'en sert et, en conséquence, ils portent atteinte au langage, ébauchent des textes morcelés et lacunaires, et espèrent ouvrir, dans les brèches et les fentes dont ils trouvent la parole, un passage vers l'intérieur encore innommé, et en grande partie innommable, de soi et de l'autre. Pour Bernard Noël et Jacques Dupin, deux grands poètes contemporains dont les premiers textes ont paru en France pendant les années cinquante,<sup>4</sup> ce passage entraîne nécessairement un retour au corps: une redécouverte, dans le poème, de la substance même de l'être, une exploration des détours de la parole qui, surgie du corps, en serait la manifestation extérieure par excellence. «Sentir tel pli de langage [...] correspondre à tel ébranlement de l'être»: <sup>5</sup> voilà selon Jean-Pierre Richard le désir que génère le poème, désir à jamais frustré si l'on accepte la rigueur du modèle saussurien, désir devenu néanmoins force motrice de la pratique agressive et rebelle de la langue que constitue en grande partie la poésie moderne.

Ni Bernard Noël ni Jacques Dupin ne veulent isoler le signe de son centre humain de production et d'articulation: l'être même du locuteur, de l'écrivain. Ils affirment tous les deux dans leur écriture la nécessité de se tourner vers soi-même, d'explorer les divisions de la substance humaine et la complexité de son fonctionnement interne.<sup>6</sup> Cet acte de se tourner vers soi-même constitue pour eux un retour aux vérités fondamentales du corps et, par là même, à la source de la parole, à l'essentiel d'une langue en puissance dans l'entité physique et psychique que constitue la totalité du corps.<sup>7</sup> Redécouvrir le corps, redécouvrir la langue, ces deux projets vont de pair et se forment dans l'intention de vaincre un double exil. Noël et Dupin

essaient de réunir tous les deux dans leur poésie corps et corpus, présence et absence, évidence et abstraction. Leur écriture, auto-réflexive et autocritique à bien des égards, examine le lien problématique entre le corps, présence physique, centre d'articulation, et la langue, émanation du corps mais, une fois extériorisée, système abstrait de signes, absence, fuite perpétuelle devant le réel.

Dans cette étude, nous examinerons le double mystère du corps-corpus tel qu'il est perçu chez ces deux poètes. Pour eux, le retour au corps entraîne une interrogation rigoureuse du langage, une réorientation constante des figures et de la syntaxe du corpus. Ce qu'il faut éviter à tout prix, c'est l'identification du texte à un système clos dont la trame se resserre grâce au jeu purement interne et tyrannique des mots eux-mêmes. Ainsi la recherche du corps – le corps du «je», le corps de l'autre – s'associe chez Noël et Dupin à un déchirement du texte, à la rupture et à la disjonction des signes qui, se mêlant au silence et au non-dit, laissent pressentir l'avènement miraculeux de la présence. Cette notion de l'écriture comme accès et ouverture sera d'un intérêt capital pour nous. Le poème s'offre comme moyen privilégié de révolte et d'élucidation, comme «puissance de dislocation qui féconde. Et relance....»<sup>8</sup> Le dévoilement du corps s'effectue, selon cette perspective, dans une écriture transmuée, après d'innombrables reprises et révisions, en trace minime et transparence.

Dans une lettre qui date de 1964, publiée plus tard dans *Le Lieu des signes* (1971) et intitulée «Lettre à Renate et à Jean de S.,»<sup>9</sup> Bernard Noël tente de résumer son attitude à l'égard de la poésie ainsi que son approche du texte dans ses écrits précédents («Contre-mort», «La Matrice des signes», «L'Amour blanc», «Trajet de l'œil», etc.). «Aujourd'hui même, quand le poème redevient possible,» déclare-t-il, «il ne vise qu'à transcrire au plus près les images d'une vision suscitée par l'immobilité, la transparence et la méditation du corps» (p. 13). Pour lui, le poème constitue idéalement une sorte de transcription du regard, un espace dans lequel «le regard crée le verbe.» L'activité poétique est donc centrée sur l'œil, l'acte de voir, la vision, et le regard, lien et trajectoire, est conçu comme intermédiaire entre le corps et le corpus. Ce que Noël souhaite surtout, c'est la «réciproque fusion» du

corps et des mots, «un corps originel saisi dans une écriture située au même niveau» (p.13). Resserrer les liens qu'établit le regard, ce serait admettre à la fois la possibilité d'un langage qui travaille sur le corps et, inversement, d'un corps qui remodèle le langage à son propre gré. Bien sûr, un tel point de vue attribue au regard le pouvoir d'opérer toutes sortes de transferts et de rapprochements entre le fonctionnement interne du corps et l'agencement externe des signes, et c'est cette harmonisation rêvée qui, visée plutôt que réalité, risque de se heurter à un double refus: l'impénétrabilité foncière du corps qui se retranche dans le silence de son intérieur et la dérive incorrigible des mots par rapport au réel.

Cependant, tout en décrivant sa propre saisie intuitive de l'acte poétique, Noël est loin de se complaire dans l'idée d'une méthode de «transcription» toute faite. En effet, juste avant de prononcer dans sa lettre les déclarations déjà citées, il met en valeur la mobilité du corps, lieu de flux et de reflux, de cohésion et de désagrégation, qui évolue sans cesse en s'ouvrant au devenir perpétuel qu'impose l'écoulement du temps: «A chaque seconde, rien devant soi que la prochaine seconde à inventer, et la pluie des secondes tombant sans relâche sur la mer du dedans. Qui dira le spectacle intérieur?» (p.12). Le regard devrait déterminer le verbe, le verbe aide à fixer le regard, mais tout comme le corps, objet du regard, reste à inventer, le langage lui aussi nécessite un processus de perpétuel renouvellement à même d'embrasser cette mouvance constante qui caractérise l'être. Dans son œuvre, Noël aura souvent à combattre l'écart frustrant entre le dynamisme du corps et la fixité du langage, et c'est cette problématique qui engendre les tensions inhérentes à sa poésie. Son écriture qui se veut source de liaison et de révélation doit fréquemment reconnaître sa propre insuffisance; au lieu de communier avec le corps, elle se replie alors sur elle-même, s'interroge avec angoisse et tourne en dérision sa propre impuissance.

Maints textes parlent expressément des obstacles que soulève la langue et il est clair que, chez Noël, aucun repos, aucune victoire prolongée, ne sont possibles. Dans le journal *Treize cases du je*,<sup>10</sup> livre qui réunit des textes de la première moitié des années soixante-dix, Noël se croit par moments exilé de l'intériorité de son corps et, en même temps, il éprouve de l'angoisse devant l'hermétisme opiniâtre des signes. La poésie devient, pour lui, errance, quête

acharnée, oscillation entre des contraires. Tout en désirant sonder les moindres mutations de son propre corps et les pulsions qui le parcourent, il se rend compte que tant lui échappe, que le réel ne serait qu'un constant écroulement et déplacement des choses, et qu'il y a toujours une absence ou un silence qui reste à combler. De plus, le langage, seul instrument d'enregistrement et de vérification, persiste à révéler son propre décalage par rapport à ce qui se passe dans le domaine extra-linguistique; au lieu de rejoindre la substance de l'être, il semble obéir à d'autres lois qui relèvent strictement du système préétabli de la langue, système qui permet une sorte d'approximation figurative vite repoussée comme fiction et non, pour la plupart, une saisie immédiate de l'inconnu. Ce point de vue s'affirme dans «La Langue du corps» qui réfléchit sur les problèmes fondamentaux de la perception et de l'expression:

A tout instant, quelque chose d'essentiel nous échappe. Nous devrions détenir le pourquoi et le comment, mais nous glissons seulement de l'inconnu vers l'inconnu. L'étrange est que notre expression n'épouse pas forcément cette glissade: il y a un écart, un arrêt, parfois un éclatement. Et, au lieu de nous suivre, ce que nous avons créé nous tourne le dos (p.147).

Il peut se faire ainsi, à certains moments de crise, que le réseau organisé des signes s'oppose à la vie organique du corps, prétendu sujet du verbe; que les mots ne suscitent qu'un jeu textuel purement interne qui, réglé selon des relations phonétiques, sémantiques et syntaxiques, se rattache uniquement aux modèles combinatoires de la langue et non au battement sans cesse fluctuant du réel.

Pour Noël, il ne reste qu'à se révolter contre les limites que met en vigueur la langue et à provoquer la rencontre souhaitée par un acte d'opposition qui prend sa forme et son essor dans une écriture rigoureusement auto-réflexive. Ecrire sur écrire serait pour lui attaquer le Livre et créer le contre-livre, dévoiler justement l'écart entre la référence et ce à quoi/celui ou celle à qui, on se réfère. Lui veut démontrer comment la référence fait même disparaître le référent à l'instant même où elle est censée le faire sourdre comme présence. En signalant cette disjonction et les interférences multiples qui, générées involontairement au sein du texte, affaiblissent le

pouvoir évocateur des mots, Noël espère amorcer un processus de désagrégation et d'éclatement, et fonder en conséquence le site d'une concordance future. Comme il le note dans un autre texte de *Treize cases du je*, la poésie «est ce qui s'élève de soi pour s'en absenter à jamais» (p.125): le texte ne vise aucun achèvement mais plutôt une constante re-naissance, une dénudation et un raffinement toujours plus poussés de sa propre substance.

Selon Noël, si l'on choisit d'écrire, il n'est question de face à face que dans la différence, différence qu'une écriture centrée sur elle-même peut faire ressortir. Creuser l'écart irréfutable entre le corps et le corpus, c'est, pour lui, opérer le seul retour à la vérité de chacun, provoquer du même coup une rencontre dans la différence et anticiper la possibilité d'une sorte de transmutation réciproque. Dans *L'Été langue morte* qui a paru en 1982 et qui se divise en trois «chants» libérés de toute ponctuation, Noël prétend que «le poème est révolte/contre la distance qu'il crée» (Chant 2), et que l'écriture «n'exprime pas/elle rompt», afin de faire surgir ce qu'il nomme «le trou du devenir» (*Ibid.*).<sup>11</sup> Noël prise donc la rupture comme moyen d'accéder à tout ce que le langage passe normalement sous silence. Il n'emploie les mots qu'à condition de les mêler aux heurts et aux saccades d'une parole qui défie toute démarcation en même temps qu'elle trace le cours violent de sa propre dissolution. Le poème devient cette tentative effrénée de s'élancer au delà de sa propre structure et de sa propre substance afin d'atteindre tout ce qui reste en marge de la parole et d'attaquer le resserrement néfaste des signes en noyau clos.

*L'Été langue morte* finit par identifier le vécu à un tremblement ou à un frémissement éphémère qui passe sans que nous puissions l'arrêter ou nous l'approprier comme bien ou preuve. Pourtant, Noël estime que c'est justement le «une fois de chaque chose», de ce qui a «été», qui pourvoit la vie de son intensité tout en rendant précieuses les fluctuations les plus infimes de l'être et des choses. Dans ce livre, il se contente d'une écriture empilée en colonnes irrégulières qui, tout en incarnant ce même «été» du vécu et la verticalité du vivant, délie la phrase, déploie la béance du «mot-trou» (mot penché sur le vide, axé sur la fuite du sens) et encourage ainsi un libre parcours à travers les méandres successifs du texte. On passe de transition en transition, de colonne en colonne. L'absence de la ponctuation, la brièveté

du vers et l'emploi varié de la pause et de la répétition, contribuent tous à une poésie souple qui défait et refait à chaque instant structure et syntaxe, sens et absence. Il est donc question d'aérer le texte, d'osciller entre le doute et le sens, et de retrouver par la suite, dans les interstices qui s'y ouvrent, un langage qui rejoint le souffle et le battement mystérieux de l'être.

*L'Été langue morte* se situe à mi-chemin entre deux autres livres principaux. Il s'oppose à *Bruits de langues* (1980), œuvre acerbe qui côtoie le non-sens, soulève fréquemment une sorte de cacophonie dérisoire et désire que «les mots tendent au grand renversement, qu'ils sont peut-être, après tout.»<sup>12</sup> En même temps, il tend le relai à *La Chute des temps*<sup>13</sup> qui, se composant de chants et de contre-chants, combine dans un mouvement dialectique les stratégies opposées des livres précédents: affirmation et négation, joie et dérision, consentement et révolte. Ces trois livres témoignent ainsi d'une pratique de la langue toujours variée, toujours remise en question ou infirmée pour générer de nouvelles approches du mot et une révision inlassable des correspondances éventuelles entre le jeu textuel et les pulsions secrètes de l'être. La poésie se révèle comme épreuve et échange tour à tour réfuté et renouvelé.

Les vers suivants, tirés du Chant 3 de *La Chute des temps* (p.63), expriment en grande partie l'idéal que Noël s'évertue à atteindre, la vision joyeuse d'une totalité enfin établie, d'une harmonie de contraires, d'un accord parfait entre la langue et le corps, la lettre et la pensée:

ô liberté d'être un autre  
 d'être en soi le dernier venu  
 que d'angles alors derrière les yeux  
 pour sortir du piège de l'ordre des choses  
 et la pensée comme un couteau  
 et la lettre enfin sur la langue  
 dansant  
                   dansant  
                           mais qui  
 ainsi venu à langue déliée  
 n'a d'autre identité qu'un rendez-vous  
 avec soi-même et ses lèvres  
 s'approchent de l'énigme

Noël reconnaît les possibilités de la langue et prétend qu'elle est inséparable de notre essence malgré ses contradictions, malgré sa fréquente inadéquation. Selon lui, sans les mots, sans l'extériorisation qu'ils permettent, on ne peut pas sortir de soi pour éclairer l'étranger en soi. C'est la langue qui permet «un rendez-vous avec soi-même» et qui, agressée et détournée de son fonctionnement usuel, nous fait «sortir du piège de l'ordre des choses» en brisant un faux ordre imposé par une société qui altère la véritable nature de l'être et sa riche capacité d'expression. L'attitude critique du poète vis-à-vis de la langue et sa lucidité à l'égard de l'altérité du signe par rapport à l'évidence du corps ne font que mettre en valeur, par un raisonnement dialectique, la possibilité d'un langage libéré de toute fixité. Ce langage serait en parfaite communion avec les mouvements les plus secrets du corps, recevant de son contact avec l'intériorité de l'être une nouvelle authenticité, la souplesse inattendue d'un verbe qui danse «sur la langue». Inversement, il engendrerait, lui, dans le corps, un processus de transformation et de rapprochement qui combinerait le domaine abstrait de l'imagination et les possibilités concrètes de l'invention. Se connaître, se posséder, s'inventer, se libérer: telles sont les étapes successives que vise Noël, cheminement progressif qu'il croit pouvoir réaliser par le biais d'une écriture qui se contredit, se désagrège et se relance sans cesse vers des horizons nouveaux.

Dès le début de son entreprise poétique, avec la publication de *Cendrier du voyage* en 1950 et puis de *Gravir* en 1963,<sup>14</sup> Jacques Dupin s'est montré poète de l'orage et du gouffre, désireux de faire jaillir les forces à la fois destructrices et fécondatrices que masque et qu'emmure la fixité d'un langage quasiment réifié. Lui cherche à puiser dans la langue une énergie redoutable, «vertigineuse, gutturale»,<sup>15</sup> qui renvoie à la préhistoire et à l'énigme de l'origine. Comme Noël, il aspire à un mode d'écriture viscéral, en direct rapport avec sa propre substance corporelle et avec les sourdes rumeurs qui animent l'inconscient. Pour lui également, toute rencontre n'a lieu paradoxalement que par le biais de la rupture. «Rompre et ressaisir, et ainsi renouer,» affirme-t-il dans *L'Embrasure* (1969),<sup>16</sup> livre qui prolonge la thématique de *Gravir*, et, en effet, dans l'ensemble de ses œuvres, c'est comme si seule une parole déchiquetée et morcelée, en proie à une continue discordance, serait capable de sonder l'obscurité intérieure de l'être



et, en abolissant l'isolement de cette intériorité, de jalonner un passage vers l'autre.

*Dehors*, publié en 1975,<sup>17</sup> regroupe des textes qui, dans les ellipses et les violentes secousses d'une forme constamment variée, explore l'écriture comme acte et substance, comme accès et entrave. Le poète s'acharne sur l'opacité et la clôture de la langue dans le but de transformer l'enchaînement oppressif des signes en «axe du renversement du réel» (p. 31). Une très belle image du deuxième texte de ce livre, «Le Soleil substitué», exprime, en outre, le désir de parfaite communion entre le corps et le corpus, même si, au lieu d'assurer une totalité sereine, l'union de ces deux entités, frénétique et momentanée, déclenche aussitôt un processus de rupture violente. Le début du paragraphe en question évoque une sensualité exubérante, douée d'un pouvoir transformateur: «Une femme s'éveille dans un champ fraîchement retourné. Corps vivant et corpus écrit, leur étreinte soulève le sol. Provoque le merveilleux glissement de terrain dans la lumière du retour»(p. 32). Pourtant, à cette première paix succèdent les images violentes et apparemment contradictoires d'un cataclysme effroyable: «Linges qui éclatent, têtes qui s'égouttent. Escalade dans le feu, le gouffre arbitraire. La montagne se reboise, le minerai respandit» (*Ibid.*).

Dans le texte, corps vivant et corpus écrit paraissent devenir un, se rencontrant et se transformant en présence purement féminisée. En fait, chez Dupin, l'acte d'écrire est souvent caractérisé comme poursuite d'une présence féminine. La relation avec la femme-écriture semble entraîner à la fois violence et amour, séparation et unité, mort et renaissance. La substance de la langue revêt des valeurs affectives et libidinales tout en s'offrant comme exutoire à une énergie à la fois créatrice et meurtrière. Elle devient lieu d'orgasme et de blessure, de tendresse et de brutalité, d'où un processus dialectique qui rappelle celui mis en vigueur chez Noël. Ici, dans «Le Soleil substitué», loin d'assurer l'unité d'une totalité, la rencontre du corps et du corpus dans une étreinte érotisée provoque un désordre qui approche de l'entropie. Il est vrai que ce processus s'avère finalement bénéfique mais la vitalité qu'il engendre n'atténue aucunement la cruauté et l'angoisse qu'il entraîne d'abord. Tout éclate, s'embrase et se perd avant de renaître ou de générer la renaissance d'autre chose; il faut que corps et corpus subissent de

nombreux supplices, qu'ils s'engagent dans un acte d'interdestruction féroce, avant de se renouveler et de devenir autre. Ainsi le poème devient chasse et meurtre, plongée dans le chaos et recherche effrénée d'une issue.<sup>18</sup>

Pourquoi une telle cruauté chez Dupin? D'après lui, il s'agit de pousser jusqu'au terme d'un long voyage, de traverser la nuit dans laquelle corps et corpus se trouvent plongés depuis longtemps et, par un combat inlassable, d'accélérer un processus de libération future. «Assumer la détresse de cette nuit pour qu'elle chemine vers son terme et son retournement,» affirme-t-il dans *L'Embrasure*, «littéralement précipiter le monde dans l'abîme où déjà il se trouve» (p. 165). On est déjà dans l'abîme, on y erre depuis longtemps, alors il faut en sortir. Mais d'abord il faut comprendre, d'une façon nette et précise, la nature de cet abîme; il faut l'affronter pour ce qu'il est, sans se tromper.

De plus, si le poète accepte en premier lieu de s'engager dans une lutte qui menace de la conduire à la frénésie et à la folie, c'est à cause de sa croyance à la perfectibilité du signe et à la vigueur enfouie dans l'épaisseur étouffante du langage. Lui croit que le corps et la langue pourraient se rejoindre pour communiquer l'un à l'autre, dans le même geste d'amour et d'unification, leur vitalité et leur complémentarité, et que la poésie, elle, pourrait jeter les bases de cette alliance future. Cette vision est ce qui sous-tend d'ailleurs l'image de la femme chez Dupin. La poursuite difficile d'une présence féminine fuyante représente la possibilité de saisir un langage qui comblerait l'être en lui permettant de communier avec l'autre et de puiser dans la fraîcheur inentamée du monde organique une énergie régénératrice. La femme s'associe à la convergence joyeuse «de la parole et de l'herbe/comme un souffle la vie durant» (*L'Embrasure*, p. 105), à la transparence têtue d'une parole nourricière qui «environne de ses tresses/un pays qui reprend souffle et feu» (*Ibid.*, p. 98).

Cette puissance osmotique du verbe, représentée par le mystère de la figure féminine, est difficilement accessible au poète, puisque, jamais fixée, elle s'oppose à toute préconception intellectuelle et nécessite une continuelle errance dans un langage quotidien devenu, lui, par contre, figé et labyrinthique. Dans *L'Embrasure* Dupin parle des couloirs sans fin d'un

langage dégradé «qui nous relèguent et que nous finirons par vomir comme des fragments imputrescibles de l'affreux festin labyrinthique» (p. 151). Ce langage du quotidien, inflexible et opaque à cause de sa subordination complète à un système de nomination étroitement circonscrit et hautement politisé, revient hanter la totalité du corps, alourdit sa substance et, faute d'une résistance soutenue, engourdit tout à fait les facultés de l'être. Influence néfaste qui amène dans le corps une sorte de mort vivante, cette masse toute faite d'un langage rigoureusement codifié et dogmatisé est tour à tour expulsée comme articulation et reprise comme seule source d'expression. Elle vainc toute spontanéité, toute impulsivité, de sorte que la parole, «indissociable de la société d'oppression, dont elle est l'otage et l'ornement» (*Dehors*, p. 30), ne soit plus qu'un ressassement monotone qui abrutit le désir et encourage la soumission de l'individu aux forces sociales qui l'exploitent.

Pour contrarier ces tendances, Dupin élabore ainsi une écriture qui vise constamment son propre effritement et effacement, la transgression de tout interdit et l'élimination de toute contrainte systématisante. L'acte d'écrire se transforme en errance et quête dont le terme ne serait que provisoirement hors de portée. En fait l'errance et la mouvance constitueraient l'essentiel car ce sont elles qui assurent pour Dupin une perpétuelle renaissance ainsi que l'accession éventuelle de l'être à l'idéal enfin réalisé. Dans *Une apparence de soupirail* qui a paru en 1982,<sup>19</sup> il soutient donc un mode d'écriture «érémitique et nomade, à la fois. Qui déplace incessamment sa fixité», écriture «aveugle chaque nuit, naissante toujours...» (p. 81). Sa poésie, comme celle de Noël, tâche de reculer continuellement les limites de l'expression, de saisir le non-dit en refaçonant sans cesse structure et sens. La trame est rompue dès sa conception et le texte, conscient de ses lacunes et de ses carences, se défait et se dénonce en aspirant à tout ce qui échappe à sa tentative, encore partiellement manquée, de re-figuration et de réconciliation.

Examinons finalement une section très pertinente d'«Un récit» (*Dehors*, pp. 108-109), texte morcelé et saccadé dans lequel Dupin réitère avec force sa vision de la relation corps-corpus. Tout en écrivant, le poète interroge l'acte même d'écrire — la gestation difficile du texte et l'émergence d'une

forme, en partie autonome, qui tend vers son propre éclatement. Pour lui, il s'agit d'un travail qui entraîne à la fois création et destruction, acquiescement et sédition:

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

Le travail sur le corpus constitue en fait un retour à la source de la langue, source qui se trouve à l'intérieur du corps. La mise en forme du corpus entraîne le modelage d'un corps dans le corps du poète, modelage qui s'effectue avec une certaine agressivité à mesure que ce dernier surveille les détours et les fêlures du langage.

Ecrire devient en conséquence un acte de refus et de contestation pour que puisse naître un mode d'expression pleinement raccordé aux possibilités du réel. Le corps, revalorisé comme site de production viscérale devrait générer une écriture indissociable de sa propre substance, écriture qui ne serait plus conçue comme simple représentation mais, au contraire, comme véritable prolongement de l'entité physique et spirituelle qu'est l'être, saisie dans toute son énigme. Cependant, le corps qui sourd dans le corps de l'écrivain résiste à cette harmonisation: il obéit à ses propres lois, celles de la langue et des forces qui travaillent la langue, d'où le besoin de le prendre en charge, de le posséder complètement par un acte de force et même de cruauté. Car si le complexe textuel est censé exprimer la réalité intime de l'être, il se mêle également au dehors, à tout ce qui n'est pas l'être. Pour Dupin, les mots, une fois soustraits d'un contexte fixé par l'habitude, rejoignent constamment ce qui échappe à notre compréhension et ignore notre volonté. Ils s'érigent en site tensionnel d'un va-et-vient entre l'élucidation et l'obscurité, l'intérieur extériorisé (révélation de la vérité du corps) et l'extérieur ingéré (communication du corps avec le dehors, l'inconnu, grâce au verbe).

Il en résulte que le poète n'emploie les mots à ses propres fins qu'en restreignant «la trahison de leur écart» et «leur jonction à d'autres chaînes, invisibles, insaisissables,» acte quasiment impossible et pourtant ambition que Dupin souligne lui-même un peu plus loin lorsqu'il décrit la vision du «souffle» de la langue «mêlé au mien, ou simplement inconnu, ou simplement imperceptible, et qui m'emporte et nous dissout, ensemble, unis» (p. 111). Il guette toujours le vide et l'absence que laisse paraître le jeu textuel, et cherche à creuser ces lacunes dans une écriture trouée et aérée, ceci pour se rapprocher de l'invisible et de l'intangible qui, en tant que non-dit ou inédit, côtoient la parole et circulent autour des mots. Le langage est finalement conçu comme souffle vital, substance et béance que le poète doit embrasser simultanément s'il veut accéder à l'intimité du corps et à l'énergie vivifiante du dehors. Plus il attaque et fend l'enchaînement figé des signes, plus il croit délivrer l'exubérance d'un verbe qui se meut aisément parmi l'être et les choses en établissant des points de rencontre multiples entre la conscience et le monde extérieur, la vie intérieure du corps et les forces du réel vues à l'échelle cosmique. Ce qu'il cherche surtout donc, c'est une sorte de dématérialisation de la parole qui, transformée en haleine, se détacherait de toute fonction référentielle, de toute dénotation, et soulèverait, dès son élaboration, une sorte d'errance multi-directionnelle capable de saisir à la fois les divisions et l'indivisibilité, les contradictions et l'unité, de l'existence.

Chez Bernard Noël et Jacques Dupin, l'écriture reste nécessairement provisoire et expérimentale. Il s'agit de rompre avec l'état actuel de la langue, système oppressif, et de viser un mode d'expression violemment arrachée aux coagulations et aux nœuds asphyxiants d'un sens figé et faussement sécurisant. Ces deux poètes tâchent de briser toute régularité de structure et d'enchaînement, toute dépendance d'un système de nomination préétabli et surexploité qui ne connaît ni les fluctuations ni la fulgurance du réel. Pour eux, l'errance est inévitable mais la séparation du corps et du corpus n'est pas définitive. L'errance devient même garante d'une réconciliation future puisqu'elle assure un progrès continu : elle nous pousse vers l'inconnu, toujours plus proche du mystère de ce que nous sommes. Accumuler des heurts et des contradictions dans une pratique rigoureusement critique de la langue, dégager le battement sauvage imprévisible du verbe, et résister simultanément au chaos et à la folie qui en résultent : voilà en grande partie

l'enjeu commun de ces deux entreprises. Noël exige une «folie sage», un «gâtisme intelligent» du poème qui déchante au lieu de chanter.<sup>20</sup> Dupin s'acharne sur les mots afin de porter remède au fléau qui «a déposé sur nos langues/un immense oiseau entravé.»<sup>21</sup> La poésie signale ainsi sa dissidence par rapport à toute autre forme écrite, même par rapport à elle-même, car elle englobe à la fois sens et non-sens, présence et absence, rupture et rapprochement.

Ces deux poètes recherchent la présence par le biais des mots mais, pour eux, il ne s'agit plus de structurer la parole en forme unie et polie. Eux reconnaissent que l'achèvement du texte, tout en se donnant pour la plus haute maîtrise du réel, trahit aussitôt des manoeuvres de stylisation et d'orchestration qui relèvent d'un jeu langagier purement interne, jeu entièrement étranger à la restitution immédiate souhaitée. En conséquence et à l'opposé de leurs prédécesseurs, ils encouragent la rupture, l'ellipse, la parataxe, favorisent le vertige de l'abrupt, et remettent en cause tout acte de représentation, tout regroupement des métaphores, sans jamais pouvoir y renoncer tout à fait.

L'inanité d'une appropriation purement symbolique est dénoncée et la poésie, se penchant sur son propre (dys)fonctionnement, devient expérience immédiate du langage, exploration de la tromperie et du potentiel des mots, aggravation des contradictions de la parole. Ainsi, Bernard Noël et Jacques Dupin, voulant briser la clôture de la langue et la ressouder à tout ce qui n'est pas elle, n'acceptent aucun repos, surveillent d'un œil critique leurs efforts précédents et poussent toujours plus loin en avant dans l'espoir, continuellement frustré et pourtant inébranlable, de vivre la plénitude d'un corps-corpus vital, harmonieux et uni.



## NOTES

<sup>1</sup>Pour une discussion des théories de Saussure à cet égard, voir Jean-Louis Chiss, Jacques Filliolet et Dominique Maingueneau, *Linguistique française: initiation à la problématique structurale*, tome 1 (Paris: Hachette, 1977), pp. 19-26.

<sup>2</sup>René Char, «Partage formel,» *Fureur et mystère* (Paris: Gallimard, 1967), p. 65.

<sup>3</sup>Pour Reverdy, le texte se transforme en rencontre du réel et de l'irréel, de l'inacceptable et de l'idéal, et promeut une conciliation capable d'accorder la réalité extérieure et la subjectivité du poète: «Le réel est en moi et hors de moi. Par l'irréel, qui n'est qu'en moi et que j'y mêle comme un levain, il me devient consubstantiel, il devient moi, et ma réalité s'affirme, s'exalte et flambe dans une participation transcendante à la saveur incomparable de la vie.» *En vrac* (Monaco: Editions du Rocher, 1956), p. 191.

<sup>4</sup>Pour les études critiques de l'œuvre poétique de Noël, voir: *Givre*, 2/3 (1977); Pierre Dhainaut, *Bernard Noël* (Rennes: Editions UBACS, 1977); Michael Bishop, *The Contemporary Poetry of France: Eight Studies* (Amsterdam: Rodopi, 1985); Hervé Carn, *Bernard Noël* (Paris: Seghers, 1986); les divers écrits courts d'Aragon, de Jouffroy, de Claude Bonnefoy, de Claude Mauriac, de Juin, de Delvaile.

Pour les études critiques qui portent sur l'œuvre poétique de Dupin, voir les livres suivants: Georges Raillard, *Jacques Dupin* (Paris: Seghers, 1974); Dominique Viart, *L'écriture seconde: la pratique poétique de Jacques Dupin* (Paris: Galilée, 1982); Jean-Pierre Richard dans son livre *Onze études sur la poésie moderne* (Paris, Seuil, 1964); Pierre Chappuis dans *Critique*, 289 (janvier 1971); Roger Cardinal dans *Sensibility and Creation* (Croom Helm: Barnes and Noble, 1977); Robert Greene dans son livre *Six French Poets of Our Time* (Princeton U.P., 1979); Mary Ann Caws dans *Dalhousie French Studies*, 1 (1979); Brian Gill dans *The Language of Poetry: Crisis and Solution*, éd. Michael Bishop (Amsterdam: Rodopi, 1979); Philippe Denis dans *Critique*, 385-386 (juin-juillet, 1979); Jean-Michel Reynard, préface à *L'Espace autrement dit* (Paris: Galilée, 1982); Michael Bishop dans son livre *The Contemporary Poetry of France: Eight Studies* (Amsterdam: Rodopi, 1985).

<sup>5</sup>Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* (Paris: Seuil, 1964), p. 11.

<sup>6</sup>Voir, par exemple, «Extraits du corps» de Bernard Noël, *Poèmes I* (Paris: Flammarion, 1983), p. 45: «J'eus un visage, un volume, un corps. Je fus un plein, qui allait toujours de l'avant. Mais voici que mon œil s'est inversé. Maintenant, je vois derrière, maintenant je suis creux, et mon corps est à recommencer.»

<sup>7</sup>Dupin parle de la «boue solaire/de l'écriture du corps» dans «Trait pour trait,» *Dehors* (Paris: Gallimard, 1975), p. 86; d'un langage viscéral qui retient

les traces vitales de notre physiologie, étant, «gluant et maculé de sperme, de sang, d'excréments» («Un récit,» *Dehors*, p. 104). Même l'air qui, venant de l'extérieur, génère toute articulation du langage, est contemplé dans son interaction avec l'intérieur secret du corps: «La fièvre de l'air dans le poumon tordu comme une mèche.» *Une apparence de soupirail* (Paris: Gallimard, 1982), p. 51.

<sup>8</sup>«Le Soleil substitué,» *Dehors*, p. 31.

<sup>9</sup>Voir *Le Lieu des signes*, Jean-Jacques Pauvert (Paris, 1971), pp. 9-36.

<sup>10</sup>*Treize cases du je* (Paris: Flammarion, 1975).

<sup>11</sup>*L'Été langue morte* (Paris: Fata Morgana, 1982), sans pagination.

<sup>12</sup>«En tête,» *Bruits de langues* (Talus d'approche, 1980), sans pagination.

<sup>13</sup>*La Chute des temps* (Paris: Flammarion, 1983).

<sup>14</sup>*Cendrier du voyage* (Paris; G.L.M., 1950); *Gravir* (Paris: Gallimard, 1963).

<sup>15</sup>Voir *L'Embrasure*, précédé de *Gravir* (Paris: Gallimard, 1971), p. 87.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 146.

<sup>17</sup>*Dehors* (Paris: Gallimard, 1975).

<sup>18</sup>«L'Acte d'écrire comme rupture, et engagement cruel de l'esprit, et du corps,» prétend Dupin, «dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements» («Moraines,» *L'Embrasure*, p. 146).

<sup>19</sup>*Une apparence de soupirail* (Paris: Gallimard, 1982).

<sup>20</sup>«En tête,» *Bruits de langues*.

<sup>21</sup>«L'Issue dérobée,» *L'Embrasure*, p. 180.

