

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
UNIVERSITÉ NICE SOPHIA ANTIPOLIS

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

THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JEAN-PHILIPPE GAGNON

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
ABRÉVIATIONS	iii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
POÉSIE ET PERCEPTION	
1.1 Introduction	47
1.2 La nature esthétique	53
1.3 Le sentant et le senti : l'entrelacs des percepts poétiques	59
1.4 De la relation pathique du monde charnel à la « chair » du poème	70
1.5 L'incarnation de la conscience	81
1.5.1 La double nature du pulsionnel	83
1.5.2 De la pulsion à la pulsation	87
1.6 De l'horizon à la structure d'horizon : la « pensée-paysage »	101
1.7 Conclusion	122
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	137
2.2.3 Fonction de l'audible	142
2.3 Conclusion	202
CHAPITRE III	
LE CORPS DE LA NATURE	
3.1 Introduction	217
3.2 Territorialités dupiniennes	224
3.2.1 Le dehors excédant et la fusion brisante	225

3.2.2 L'énergétique de l'atterrement	243
3.2.3 Une poétique de l'échancrure	258
3.3 Territorialités montagusiennes	271
3.3.1 Référentialité du passé mythique : « Une tête tranchée »	274
3.3.2 Poétique du puits : la nature et le corps de la mère mythique	284
3.3.3 Halo, aura : sacralité mythique de l'espace courtois	298
3.4 Conclusion	305
 VOLUME II.....	 317
 CHAPITRE IV PHYSIQUE DE LA PAROLE	
4.1 Introduction	321
4.2 La forme de l'expression	328
4.2.1 De la parole du corps au corps de la parole	329
4.2.2 Le bégaiement, l'allitération et l'assonance	365
4.2.3 Le balbutiement et la paronomase	374
4.2.4 La <i>chora</i>	379
4.2.5 Les langages sémiotiques sauvages	387
4.3 La forme expressive du contenu	403
4.3.1 Montagne : l'animisme et le totémisme mythique	413
4.3.2 Dupin et le monstrueux	433
4.4 Conclusion	457
CONCLUSION	467
NOTES DE RÉFÉRENCES	525
INDEX DES NOMS PROPRES	627
INDEX DES CONCEPTS	635
BIBLIOGRAPHIE	637

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

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 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 pré-supposés 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 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 transitivity 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 pourrions-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 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 transitivity. 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 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 esthésique 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 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. Exemplairement, 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 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 VII^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 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 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 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 », *SL*. 29). Enfin, la latence touchant la connaissance de soi exprimée dans la dernière strophe peut être expliquée par cette solidarité du sujet poétique aux 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. » 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 entendre la « translation de sens » induite par la nature atmosphérique de la raucité, de la « lèvres » 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 lèvres 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 crâne ⁷¹² », 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 :

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 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 Roncevaux » 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.

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 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 signifiante son ressort privilégié. Collot la définit en mettant en valeur sa dimension acroamatique :

La signifiante 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 signifiante 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 gèstuelle 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 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 gèstuelle 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 discoursivité 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 « nouveauté » du sens inédit conféré au dehors par l'expression est 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 é-meut 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 esthésique 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 décroissement 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 communique « la
 grâce oubliée des bêtes ». À cette expressivité gestuelle se joint celle du corps 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 transitivity émotive des vocalises et du territoire implique une réversibilité signifiée par l'homophonie vocalique de l'image montagnusienne. 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.

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 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 acroammatique 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 intercorporéité corrélatives : « La poésie qui nous chasse, et nous prend la gorge [...]. Possédée par le 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 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 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'appréhension ontologique d'autrui qui fonde l'appréhension 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'intercorporité 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, « 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 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'intercorporeité. 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, pendant 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 res­pec­tifs des exis­tants au sein d'un ter­ri­toire es­thé­sique 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 sen­sible ⁷⁴⁵ » 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 es­thé­siques 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 cultuel 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 shinning central stone
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'intercorporité. 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'intercorporité 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 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 montagusienne 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 un jeu de rapports intellectuel-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 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 la cause 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 XVII^e et le XVIII^e 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 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 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 Dance (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)

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 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 préluant 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). 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'*Échancre* 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 :

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 montaguisienne. 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 skies⁷⁶³ » (*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
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 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 *revenge* 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 poésie de la *revenge*, l'ambiguïté du bégaiement se retrouve au cœur de la 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 brillamment « le progrès d'escargot du poème⁷⁶⁹ » (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 nous⁷⁷¹ », 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 along / its liquid self- / creating path. ⁷⁷² » (SD. 19-20) Or faire d'une telle 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* cultuels 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 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 l'impair⁷⁷⁷ » 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 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 synopes 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 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 « Phillipe » (*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 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 scansions 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 » 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] » 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 création 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 originare 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 autogénérateur. Vouant le poète à la passivité d'une écriture « *sans les mots* », 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 Brigid 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 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 consonne⁷⁹² » 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 re-former c'est aussi former de nouveau, refaire ce qui était fait ou défait.⁷⁹³

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 rythme ⁷⁹⁶ », 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 poèmes ⁷⁹⁷, 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 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 Benveniste, 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 « matériau ⁷⁹⁹ » 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 « rythme ⁸⁰⁰ » 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 condamnait 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 demiurge 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 *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 original 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

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 signifiance » 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 signifiance », 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 devenir ⁸⁰⁹ » 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 saisir ⁸¹⁰ ». 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.

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 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, « divinis[é] » par une identification mythique avec la *phusis*, à la faveur d'une plongée acousmatique 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 décroisement 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... (Éch. 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 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 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
 aiguissant 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
 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 « aiguissant 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 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.

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 ?

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 IX^e 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 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 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 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 *revengeance* 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 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 crinclin, 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'apprêtant 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,
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 dénaturaison 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 réenchantelement 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.

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 : « Écrivain 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 perceptible 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.

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 mondifier, 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 réenchangement 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 culturel, 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 « prolifité » 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 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 » 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 retrouvée 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 émotive 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 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'« accent ⁸⁴³ ». 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 [révé]lé un sujet variable et variant, en constante mutation⁸⁴⁴ », un être musiqué au cœur d'une modulation de mots 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. « [l]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 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 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'appréhension 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 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 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)

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 fantasmatique 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 dissolve 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 fantasmatique 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 scande 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.

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. Quoiqu'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 transitivity 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'apprésentation 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 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)

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 Doûn » (« 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).

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 intrinsèques⁸⁶¹ ». 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 Doïn » 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 mais non moins 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 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, tout 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 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

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 observées au début du 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 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 cultuels 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 *revengeance* 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 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 :

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 disparurent, 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'efficiace 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 : 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 péchés, 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 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 dauphin⁸⁷⁵ » (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 rejaillit le 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'ancre 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 et du désir, comme lieu édénique où la *revenge* 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 décroissant 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 croit » (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 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'émeuvent 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 black as a bog pool⁸⁸⁰ » (*SP*. 61). Le partage d'une qualité sensible (la noirceur) et l'initiative acousmatique 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 le 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. Se survol ne pourrait se clore sans évoquer une autre résonance du crinrin : 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 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 aphasia 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). Exemplairement, 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 *revenance* qui émerge du corps charnel de la nature en s'étayant sur cette complexe hybridité sonore du monde esthétique 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 créé par le 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 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 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 (recourant davantage aux marques de la personne), la cohésion syntaxique et le recours plus systématique aux structures strophiques déterminées rend compte, chez Montague, d'une médiatisation et d'une distanciation vis-à-vis des phénomènes physiques et 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.

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 ensauvageant 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 poétique 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 *Contunace*, 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 décrispation 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 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'immuabilité 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. 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.

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 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 bégayante / [...] // étrange 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 orties » (*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'érailement 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'infinitésimal :

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 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 transformatrices. 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 référera, 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 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 récrit 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 litannique « 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 litannique 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 subordinées 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, « [l]'« 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 chatolement des espèces ». Une inversion hiérarchique de la chaîne analogique de l'être perd dorénavant le sujet dans les fragments litanniques 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 protétique 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 chatolement 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 :

Traînée 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 ».

Mais comment concilier dès lors l'ouverture monstrueuse potentielle à tout l'éventail de la nature, jusqu'aux plus infimes chatoiements 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 intérieurités, 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 intérieurités 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 leurs proliférations, 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 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'étoupe 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

vont s'étreindre 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 « trèssinge » 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, métépsychose et surtout possession signalent donc sans équivoque les ontologies analogiques.⁹¹³

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 « par[le] 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 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 atterrifiant 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 sériée 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.

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

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'araignée 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 victimes ⁹²⁰ » : « 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. 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 persistante⁹²³ », 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 volatil 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 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'amoindrir, 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 montagusien. Bref, si la phénoménologie a fourni des éléments d'éclaircissement théorique à cette expression courante qui dit qu'un paysage nous parle, l'étude acousmatique 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 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 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 conglomerat 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 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 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 transitivité 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, des traces notoires de 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 conjuguée du sens et du 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 « intérieures » 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 *signifiante* 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 reminiscences 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.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

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 desubjectivation du percevant et de desobjectivation 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 esthétique 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 esthétique 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 esthétique, 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 esthétique.

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 esthétiques 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 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 pulsionnelle 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 relie 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 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 poétique qui exploite et exprime certaines des comparaisons insolites, attestées ou inaperçues, 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 désubstantialise en quelque sorte, mobilise, déporte, emporte et rend foncièrement polysémique. Elle en fait le produit ou plutôt l'effet de trajectoires, de mouvements et de

connotations affectives, sensibles ou imaginaire 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 tissent 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 du 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 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 » relatifs à l'expérience subjective du monde, correspond donc sur le plan linguistique une intentionnalité de signification dont l'appréhension objectivante induit réciproquement 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* :

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 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 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 une réalité mondaine sous-jacente et objective, sorte de continent noir des formes subjectales de la sensibilité esthétique et esthétique, et qui serait le domaine privilégié de la science. En raisons 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 esthétiques 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 esthétiques, 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 esthétiques 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 orbes 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 esthésique, 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 percept 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, 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 compare dans l'exploration de leur extrême —, que l'écriture atteint l'impossible 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 *revènces*.

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-paraitre 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 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 génonature 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 signifiante, qui a permis de rendre compte d'un sens inhérent à la matérialité signifiante 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 signifiante, 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 signification 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 signifiante, 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 signifiante. Ainsi, si Michel Collot nous avait conduits à reconnaître la résonance des phonèmes et des vocables comme la ressource principale de la signifiante 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 signification 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 signifiante), 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 scansion 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 sur 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 comparaître 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'ipséité véhiculée par ces images s'est accompagnée de l'ajout 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 réinterprété 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 suppliciente 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 pulsationnelles 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 entrée dans le 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 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 de la nature, çà et là défigurée 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 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'efficiencia 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'impossible ⁹⁴⁵ », 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.

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 mises de l'avant 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'éraillage 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 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 *reverenances* acousmatiques du *Royaume mort (The Dead Kingdom)* de la déesse mythique matricielle ont fourni maints exemples. Ces contrastes ont toutefois pu être différenciés des 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 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 dupiniennne. 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 prédéterminait 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 se présentant comme les médiums incarnant la *survivance* 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 fantasmatique 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 esthéticien. 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 neuve » (D. 263). Son écart signifie en premier lieu l'embrasement ou la brèche anatomique, ontique 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 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 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 esthésique 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'embrasure 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 répétition de la brèche, que pour préserver le geste fondateur et l'authenticité de l'embrasement 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 embrasement 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. 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'impossible ⁹⁶⁰ », 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 fantasmagorie 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 / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] / [...] // 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 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'efficiace 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 accrocs 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 accrocs 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 font déton(n)er 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'étreindre // 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 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 » litaniques, « 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. Délaisant 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 modalités du discours courants. 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 appréhendés, 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-ils 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 » ; 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 moteur⁹⁶⁶ » (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 cosmique⁹⁶⁷. 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-signes⁹⁶⁸ » 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 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 « hourra élégiaque 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 châtiment 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 concrètes, par-delà la réflexivité lisse et homogène du sujet et du dehors esthétiques mise en avant par la phénoménologie merleau-pontienne, qui présente 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.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

NOTES DE RÉFÉRENCES

Introduction

1. *Œuvres Complètes*, t. 1, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1975, p. 11.
2. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, 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.
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. « La 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.
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'ethnographe 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.

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

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.

15. Recherche 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.

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 babil 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.

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 promet le lyrisme contemporain du dehors.

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.

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.

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.

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.

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. *Comment une figue de parole et pourquoi*, *op. cit.*, p. 34 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 273.

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

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.

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

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.

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.

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 chiasmatisque, 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 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.

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, 2006 [1968] ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 231.

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

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.

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 2e 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), 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.

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.

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.

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.

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.

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

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.

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 reduplication 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, musiques : 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.

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 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.

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.

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.

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*, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, 1971, p. 41.

Chapitre I

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.

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.

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*, *déborde* 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 », « l'esprit est un moment de la réponse du corps au monde ». *Cahiers*, t. 8, *op. cit.*, p. 153.

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

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.

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

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

114. *Recherche 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'appréhension 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'appréhension 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 appréhendés, elles impliquent potentiellement l'expérience continue et concordante de synthèses vérifiables » (Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, *op. cit.*, p. 163). Et à la temporalité : « Le mondé, qui est le noyau du temps, ne subsiste que par ce mouvement unique qui disjoint l'appréhendu 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'appréhension est ce qui fait que l'ici et le maintenant s'absentent en se présentant.

117. Emmanuel Laugier, « Sous l'immense cube d'air frais », préface à Jacques Dupin, *Par quelque biais vers quelque bord*, Paris, P.O.L., 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.

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.

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 en faisant appel 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 chiasmique de la « chair ».

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.

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.

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 même, 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.

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.

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.

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.

142. *Ibid.*, p. 177.

143. *Ibid.*, p. 191.

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 ».

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.

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 ».

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. »

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 tous les autres objets et l'univers) de la chose, Collot propose, avec Michel Deguy de parler de *référance* 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 qui révèle l'étant.

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.

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

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.

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.

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, atteints / 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.

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.

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

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).

170. *Ibid.*, p. 164-165.

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 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 Roncevaux, 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 acousmatique 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.

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 le cas ici pour Saint-Pierre de Rome.

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*, *op. cit.*, p. 75.

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

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

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 défailant » ; « 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.

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.

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 foutre 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.

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 « je meurs 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 ».

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.

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.

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.

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 de 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.

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 fantasmatique 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.

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.

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, 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.

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'articulant 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 font 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.

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'étants 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.)

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. »

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 décevement 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. »

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 ».

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. »

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 mince 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.

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.

233. « À plat sur la berge j'écartai / 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. »

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.

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 *Dasein* est chaque fois déjà familier, préserve en elle la condition de possibilité pour que le *Dasein* 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.

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 I : L'Anti-Œdipe*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1972, p. 18, 82. La « synthèse disjonctive » est donc indiquée pour rendre compte d'une écologie respective 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.

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.

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 comparution 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.

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, / Letrain des serres // Écho / Des crêtes où / Le soleil s'étend — // Un coin / Définissant délicatement / Une mer, un ciel illimités. »

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 ».

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'analogon 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 ».

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.

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.

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 presque que pour 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.

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 aperçues dans le territoire. Nous l'explorerons plus avant 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.

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 — ».

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 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.

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 éclairer.

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

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

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.

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..

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.

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.*

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. »

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.

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.

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.

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).

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.

Chapitre II

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.

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.* » (*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).

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

308. « Yet something mourns ». La traduction est de Jacques Darras. *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.

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.

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.

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.

315. Jacques Dupin, *L'*, *op. cit.*, 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 ».

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 ».

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.

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 ».

326. Le lien de contiguïté charnelle qu'éclucide 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. »

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

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 mis en avant 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.

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

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).

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.

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 indécélable, « 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.

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.

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.

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 », dans *Onze études sur la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 350.

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.

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.

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.

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'orée d'une oreille attentive à la porosité d'un corps : « rien qui ne *jouisse* de la traversée d'un corps » (*D.*272).

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

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).

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.*, 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 réciprocité par un comparatif qui suggère la simultanéité : « Un tremblement de la langue comme on dit tremblement de terre. » (*Eca.* 50).

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

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 rôle 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 », *loc. cit.*, p. 122.

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 disharmonie 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 [...] ////////// Défaut 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).

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).

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).

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).

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 indescrivable 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.

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. »

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.

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' ».

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...* »

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.

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 flaqué 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.

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 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 presqu'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-langage 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.

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 montagusienne 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 Baronniees » 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 et autres poèmes*, 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.

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 dulsés, / 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.

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.

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. »

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).

423. « La fenêtre é- / clatée, cette nuit / d'été, une pleine lune // occupant le ciel / d'une pression de / lueurs 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 ».

425. « Alors la danse commence [...] la terre commence à parler » ; « Totalemment 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. »

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.

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 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.

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 Boisclair (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. »

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 grimant / Des fonds marins. / Dévore ou meurs ! Mais / Tout sombre en la naissance. / Sur le vide grimant / 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'accumulent, 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).

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.

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 // greenness, 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. »

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 ».

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.

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.

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. »

448. « into a subway or underground » ; « Je vois sa tête chauve derrière / les barreaux de la petite cabine ; la marque d'un vieil ac- / cident 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. »

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 »

451. Représentant très généralement ces deux 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 terrestres transmises par l'expressivité extatique, adiscursive du poème, et, de l'autre, ceux dont la narrativité dénotative tend à objectiver le dehors. Entre ces deux pôles pourraient être rangés les poèmes du type de ceux que nous venons d'analyser 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 tant par la prosodie que le paysage sémantique.

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 ! »

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...* »).

457. « *Tír Eoghain* : Land of Owen ».

458. « Alors chante une chanson pour / le 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. »

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.

466. « Chante une chanson pour les villes / brisées du vieux Tyrone : / Omagh, Dungannon, Strabane, / murs et fenêtres déchiquetés / 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 et 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.

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. »

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. « (Muette / 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).

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.

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'âtre 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 trébuche sur des syllabes / perdues d'un ancien règne ». Traduit par Michel Deguy. *Ibid.*, p. 65.

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).

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. »

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. »

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 ».

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 troubadouresque 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. »

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.

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'*Échancré* (Éch. 105-119).

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.

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.

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 Clío 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.

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

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. »

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 enchevêtrées 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.

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 esthétiques, 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.

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.

Chapitre III

522. *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 39, 40.

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 d'aucune frontière entre leurs « univers », que nous plaçons sans distinction sous la catégorie du corps naturel.

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 ? »

526. Ces mots énoncés par Gérard-Georges Lemaire dans le onzième numéro de la revue *TEXT*, 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.*

527. « Coniferous and deciduous trees cling 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. »

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).

529. « Comment dire ? », *Empédocle*, n° 2 (mai 1949), p. 93-95.

530. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, coll. « tel », Gallimard, Paris, 1954 [1943], p. 156-157, 73, 137.

531. *Ibid.*, p. 74.

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.

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.

535. *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 25.

536. *Ibid.*, p. 74.

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 ».

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.

540. *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 28-29

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.

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.

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.

546. Michel Collot, *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 22.

547. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 64. Bataille commente par ces mots le retrait de Rimbaud.

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. / 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 *signifiance* 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 signifiance. *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.)

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.

553. *Ibid.*, p. 77.

554. *Ibid.*, p. 78.

555. *Ibid.*, p. 161.

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.

559. Nous nous inspirons ici d'une association proposée par Michel Collot. *La matière-émotion, op. cit.*, p. 245.

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.

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. écrire le mur, traverser le mur... inventer la rue, le soleil... [...] reconstruire le mur qui s'abat sur moi traversant le mur... » (*Éch.* 162).

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 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'effcience d'une Loi transgressée.

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'égarément 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).

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.

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).

573. *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 67.

574. En éclairant la résistance d'une ipséité discursive communicatrice, le schème de l'échancrure permet d'intégrer la dialectique du crime et du châtement exposée au premier chapitre. C'est en effet sur le mode de l'atterrement qui dénote l'efficacité de la Loi et de l'écart que s'opère la transgression du code et des règnes impliquée dans l'écriture présymbolique des pulsations.

575. Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, op. cit., p. 112.

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).

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'annonce, 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 respire 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).

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 poésie 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.

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 délivre. 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, op. cit.*, 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'embrasure 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.

588. *Ibid.*, 116.

589. Michel Collot, « La musique du chaos », dans *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 250-251.

590. Jacques Dupin, *L'espace autrement dit*, *op. cit.*, p. 146.

591. *Ibid.*, p. 162.

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.

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 dénie 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 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.

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. »

599. On sait que la notion de « réalisme magique », apparue en 1925 dans l'ouvrage de 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.

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 terre / 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 montagnoux, 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 ».

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.

605. « Une fois, le mythe et la réalité se mêlèrent chaudement quand nous déferlâmes sur
le Fort de Navan. Les moutons brouaient 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 ».

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 ».

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. »

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.

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 périphrase 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.

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 travelling 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 ».

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 / afterwards, would you flinch, / acknowledging / that sensuality, / that innocence ? » La traduction est de Serge Fauchereau. *La langue greffée*, *op. cit.*, p. 35.

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 ».

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. »

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.

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. »

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.

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).

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. »

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 ».

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 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 *revenances*, 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 *revenances*, 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 ? »)

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 ».

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.

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 ! »

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 ».

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. »

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. »

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 troubadour », 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. »

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.

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.

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.

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.

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.

688. Maurice Merleau-Ponty, *La nature : notes, cours du Collège de France*, op. cit., p. 363.

Chapitre IV

689. *Le corps cosmos*, op. cit., p. 52.

690. *Ibid.*, p. 17.

691. *Ibid.*, p. 50.

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 fonctionnelles 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, 1984 [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.

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.*

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 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 strictement 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.

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.* »

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 ?' »

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.

705. « Il y a une chambre secrète / de lumière d'or où / tout — l'amour, la violence, / la haine est possible ; et, de nouveau l'amour. // Une telle intimité de la main / et de la conscience est atteinte / sous sa lénifiante lumière / 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 ».

707. Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 32.

708. Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 13.

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.

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 ».

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 précocité 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 » (*NLJ*. 19). *Le corps clairvoyant*, qui rassemble les premiers recueils du poète chez Gallimard, l'évoque également.

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 ».

716. *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 229.

717. *Ibid.*, p. 226.

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).

721. *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 228.

722. *Le corps cosmos*, *op. cit.*, p. 62.

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. »

726. Voir Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 14.

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.

732. On aura reconnu 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, Claudel 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 », laquelle 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].

733. Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 43.

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.

738. Rappelons les mots d'Husserl : « mon *ego* primordial constitue l'*ego* qui est autre pour lui par une aperception appréhensive 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.*, 1982, 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'appréhension », 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.

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.

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 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 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 » (Reid 117-135). Ces références constituent toutefois des exceptions lorsqu'on les compare avec les références quasi systématiques de Montague.

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. »

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.

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.

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 caggs a' flowing / four days a' drinking, / ten players a' playing), and a blind harper / still singing underground. »

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.

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.

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 ».

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. »

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 » (*Eca*. 81).

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.

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'où 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.

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.

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. »

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. »

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. »

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.

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 attuned his rhythms to those of modern speech. »

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.

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 montagusienne, on peut donc parler d'une véritable poésie du bégaiement. Dans la mesure où Montague et Dupin sont représentatifs d'une certaine contemporanéité littéraire, une telle poésie témoigne d'un intérêt pour les modalités physiques du verbe et du dehors caractéristique de l'ensemble des poètes de l'incarnation.

787. « L'oreille romane de Jacques Dupin », *loc. cit.*, p. 111.

788. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, dans *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], p. 52.

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 cascadant, 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.

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.

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'*Échancre* « 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.

798. Émile Benveniste, *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, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1985 [1974], p. 23.

801. Platon, *Timée. Critias*, *op. cit.*, p. 152.

802. *Ibid.*, p. 150.

803. *Ibid.*, p. 145.

804. *Ibid.*, p. 153-154.

805. *Ibid.*, p. 144-145.

806. Platon, *Timée. Critias*, *op. cit.*, p. 146.

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.

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.

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).

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 [*I*]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. cit.*, p. 26. Éclairant une autogénération du matériau linguistique, la fonction du rythme poétique est donc, par analogie, de lier les syllabes et les phonèmes.

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 : La pratique poétique de Jacques Dupin*, *op. cit.*, p. 68.

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.

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*. »

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. »

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. »

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'églantine 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. 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 ramenaient-ils 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*).

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 crosse » (« 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).

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. »

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. »

840. *La nature : notes, cours du Collège de France, op. cit.*, p. 227.

841. *Ibid.*, p. 228.

842. Jacques Dupin, *Matières du souffle, op. cit.*, p. 14.

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 autogénérative de cette double avancée. Ses scansiones 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.

846. « A poem is not made of words ».

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. »

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.

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.

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.* »

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 ?* »

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.* »

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.* »

861. *Par-delà nature et culture, op. cit.*, p. 211, 213.

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. »

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 // mutply like stars. // Salt wind of desire / upon the flesh ! »

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, / Baren, but with a rainbow brightened. / Life might begin again. He lunges upwards. »

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.

869. *Ibid.*, p. 215.

870. « Time could stop here » ; « the sun sinking as in / an old legend, *Sionnain*, / the grand-daughter of Ler, drowned by angry salmon. »

871. *Par-delà nature et culture, op. cit.*, p. 207.

872. *Ibid.*, p. 226.

873. *Ibid.*, p. 225.

874. « Là où les rats trotinent, 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. »

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. »

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. »

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 »).

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 ».

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. »

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 *revenge* 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. »

886. *Œuvres complètes*, t. 1, coll. « la Pléiade », Paris, Gallimard, 1998, p. 731 ; cité dans Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 65.

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.

889. « Fragments et litanie. *Écrire* selon Jacques Dupin », *op. cit.*, p. 64, 65-66.

890. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 239.

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.

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.

894. *Ibid.*, p. 281.

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

896. Philippe Descola, *op. cit.*, p. 288.

897. *Ibid.*, p. 285-286.

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).

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.

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 significatif est fourni dans ce poème, où le dépassement de l'opposition entre l'ipséité et l'altérité sauvage révèle sa nature acousmatique et s'appuie 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 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.

909. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, *op. cit.*, p. 296.

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.

912. Cette distribution d'attributs mentaux parcellaires par toute la chaîne du vivant et de constituants physiques dans le régime de la conscience humaine 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 une perspective tout évolutionniste des capacités cognitives. 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 ») dit à cet égard quelque chose d'une dissolution de propriété subjective 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.

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).

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 » (*NJ.* 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.

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.

920. Georges Bataille, *L'expérience intérieure, op. cit.*, p. 156.

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 ».

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).

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.

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.

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'embrasement, l'accroc réitéré du tissu discursif.

930. « Réflexions sur le fonctionnement du vers français », *op. cit.*, p. 300.

931. *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, 121.

Conclusion

932. Forts des acquis concernant l'aspect autogénérateur 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 appréhendé). Voir *La poésie 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.

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.

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.

936. Pierre Ouellet, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion, 2000, p. 156.

937. *Autour de Husserl : L'ego et la raison*, coll. « Librairie philosophique », Paris, Vrin, 1994, p. 295.

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 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.

941. *L'Être et le néant*, *op. cit.*, p.16.

942. « le monde naturel est un langage figuratif, dont les figures — que nous retrouvons dans le plan du contenu de 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.

943. « hidden laughter of the earth ».

944. Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 130.

945. « Hommage à Jacques Dupin « poète par contumace » 1927-2012 », *op. cit.*

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.

947. « sway in silence ».

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 » (« amulet[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 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 ».

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).

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 pâtit plus pleinement de ne pas mourir.

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.*

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 éclairé 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)

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.

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

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.

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.

970. Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, *op. cit.*, p. 10-12.

[Cette page a été laissée intentionnellement blanche]

INDEX DES NOMS PROPRES

- Adorno, Theodor Wiesengrund** : 623.
- Agamben, Giorgio** : 623.
- Apollinaire, Guillaume** : 2, 3, 171, 525, 568.
- Aristote** : 16, 44, 124, 404, 494.
- Arnaud, Alain** : 543.
- Artaud, Antonin** : 48, 215, 328, 581.
- Bach, Johann Sebastian** : 205.
- Bailly, Jean-Christophe** : 64, 67, 86, 538, 543.
- Bataille, Georges** : 84, 228, 232, 236, 250, 256, 264, 267, 306, 455, 509, 534, 543, 581, 583, 584, 585, 586, 597, 621.
- Baudelaire, Charles** : 2, 562.
- Benoist, Jocelyn** : 477.
- Benveniste, Émile** : 378, 379, 564.
- Berkeley, George** : 485, 486.
- Bergounioux, Gabriel** : 614.
- Bichat, Xavier** : 526.
- Binswanger, Ludwig** : 603.
- Black, Max** : 539.
- Bon, François** : 53, 536.
- Bonnefoy, Yves** : 375.
- Brisson, Luc** : 610, 611.

Burroughs, William S. : 582.

Cabanis, Pierre Jean Georges : 526.

Chanéac, Alain : 527.

Char, René : 9, 527, 568.

Claudé, Paul : 531, 602.

Collot, Michel : 9, 24, 27, 36, 42, 47, 48, 62, 70, 72, 87, 102, 104, 126, 172, 199, 215, 217, 249, 250, 266, 270, 289, 292, 312, 321, 328, 331, 341, 346, 348, 349, 351, 364, 369, 378, 379, 382, 386, 462, 469, 471, 491, 511, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 534, 535, 536, 537, 539, 540, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 550, 551, 552, 558, 560, 561, 564, 568, 571, 576, 579, 581, 582, 583, 584, 586, 587, 588, 589, 593, 594, 597, 599, 600, 602, 603, 608, 609, 610, 611, 613, 614, 618, 622, 624.

Cortázar, Julio : 590.

Cosculluela, Gabriel : 527.

Courtés, Joseph : 529, 557, 614, 623.

Dante : 302, 354, 364, 365, 414.

Darras, Jacques : 557, 566, 569.

Davis, Wes : 13, 528.

Deguy, Michel : 539, 572, 577, 606, 607.

De Julio, Maryann : 527.

Delas, Daniel : 542.

Deleuze, Gilles : 324, 549, 550, 562, 563, 582, 598, 599.

Descartes, René : 1, 50.

Descola, Philippe : 43, 131, 327, 411, 412, 414, 417, 421, 433, 445, 446, 453, 464, 465, 495, 515, 525, 557, 589, 616, 618, 619, 620.

Dupriez, Bernard : 559.

Esteban, Claude : 558, 592.

- Excoffron-Large, Gisèle** : 543.
- Faherty, John** : 298, 595, 596, 632.
- Fauchereau, Serge** : 591, 592.
- Fiérobe, Claude** : 538.
- Fillmore, Charles J.** : 21, 529.
- Finck, Michèle** : 146, 156, 158, 210, 375, 376, 378, 550, 559, 560, 561, 562, 564, 565, 608.
- Fisette, Jean** : 32, 33.
- Fodor, Jerry** : 21.
- Freud, Sigmund** : 33, 83, 85, 87, 89, 241, 542, 543, 544, 582, 583, 603.
- Fónagy, Iván** : 32, 33, 34, 533, 545, 624.
- Fontanille, Jacques** : 23, 530.
- Foster, John Wilson** : 108, 551, 552.
- Fuentes, Carlos** : 590.
- Gadda, Carlo Emilio** : 582.
- García Márquez, Gabriel** : 590.
- Garelli, Jacques** : 25, 27, 30, 36, 539, 545, 626.
- Gáspár, Loránd** : 6, 610, 611, 614.
- Gaultier, Jules de** : 2, 567.
- Guattari, Félix** : 550, 551, 583.
- Genet, Jacqueline** : 538.
- Giacometti, Alberto** : 386, 555.
- Graves, Robert** : 301, 596.

- Greimas, Algirdas** : 21, 23, 129, 406, 489, 494, 529, 530, 557, 614, 623.
- Heaney, Seamus** : 6, 526.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** : 6, 540.
- Heidegger, Martin** : 44, 135, 335, 472, 540, 549, 558, 563, 600.
- Héraclite** : 170, 568.
- Herder, Johann Gottfried von** : 533.
- Herr, Lucien** : 541.
- Himy, Olivier** : 563.
- Hjelmslev, Louis** : 21, 22, 43, 323, 324, 325, 403, 489, 598, 599, 614.
- Hobbs, John** : 546.
- Hugotte, Valéry** : 90, 146, 267, 461, 542, 544, 554, 561, 563, 565, 578, 586, 587, 622, 625.
- Husserl, Edmund** : 7, 16, 22, 25, 26, 49, 50, 52, 57, 62, 112, 468, 475, 476, 477, 484, 485, 526, 535, 536, 554, 603, 623.
- Jankélévitch, Vladimir** : 208, 209, 579.
- Janvier, Ludovic** : 559.
- Jenny, Laurent** : 2, 3, 4, 27, 28, 79, 162, 356, 369, 370, 371, 462, 463, 525, 541, 543, 545, 566, 599, 605, 607, 608.
- John, Brian** : 36, 187, 204, 370, 567, 571, 572, 574, 578, 579, 593, 608.
- Johnston, Dillon** : 596.
- Joyce, James** : 13, 382, 580.
- Kahn, Gustave** : 369, 599.
- Kaufmann, Paul** : 349, 350, 603.
- Kavanagh, Patrick** : 13.
- Keats, John** : 602.

Kersnowski, Frank : 110, 538, 551, 552, 553, 569.

Kinsella, Thomas : 13.

Klein, Mélanie : 461, 500, 545, 604.

Kristeva, Julia : 94, 97, 98, 293, 328, 378, 380, 387, 403, 471, 492, 545, 546, 548, 549, 550, 594, 610, 611.

Lacan, Jacques : 289, 544, 548, 593.

Laforgue, Jules : 600.

Larkin, Philip : 13.

Laude, Jean : 531.

Laugier, Emmanuel : 53, 68, 536, 538, 539, 625.

Leibniz, Gottfried Wilhelm : 619.

Lemaire, Gérard-Georges : 580.

Lévi-Strauss, Claude : 453.

Lévy-Bruhl, Lucien : 531.

Lucrèce : 59, 242.

Lyotard, Jean-François : 21.

Mac Giolla Ghunna, Cathal Buí : 193, 196.

MacNeice, Louis : 13, 528.

Maldiney, Henri : 30.

Malévitch, Kasimir Severinovitch : 135, 604.

Mallarmé, Stéphane : 8, 9, 28, 355, 356, 389, 431, 531, 545, 579, 605.

Mandel'stam, Osip Emil'evič : 375, 376.

Marteau, Robert : 577.

Matthieu, Jean-Claude : 543.

Merleau-Ponty, Maurice : 22, 26, 30, 49, 50, 51, 57, 60, 61, 63, 70, 75, 77, 101, 108, 121, 126, 131, 142, 153, 213, 214, 315, 327, 334, 340, 341, 399, 530, 535, 536, 537, 539, 540, 547, 548, 551, 552, 553, 555, 556, 559, 560, 562, 563, 564, 579, 580, 581, 598, 602, 606, 621.

Meschonnic, Henri : 534.

Milner, Jean-Claude : 370, 462.

Miró, Joan : 555, 558, 602.

Nerval, Gérard de : 604.

Nietzsche, Friedrich : 372, 609.

Noël, Bernard : 18, 321, 531, 588.

Nordmann, Sophie : 112, 123, 152, 153, 455, 483, 487, 553, 555, 562.

O'Carolan, Turlough : 357, 414.

Ó Dochartaigh, Liam : 280, 590, 591.

O'Driscoll, Dennis : 520, 596, 612.

Ó Riada, Seán : 192, 393, 593, 613.

Ó Ríordáin, Seán : 13.

Ouellet, Pierre : 476, 623.

Parménide : 604.

Petitot, Jean : 21.

Pesquès, Nicolas : 332.

Powers Coe, Paula : 591.

Platon : 43, 326, 378, 379, 380, 381, 382, 387, 403, 438, 450, 492, 493, 551, 605, 609, 610.

Plotin : 618.

Ponge, Francis : 351, 473, 526, 528, 531, 562, 610, 622.

Pound, Ezra : 581, 596.

Prigent, Christian : 588.

Proust, Marcel : 30, 129, 138, 250, 529, 532, 556, 557.

Quignard, Pascal : 557.

Rancière, Jacques : 353, 604.

Redshaw, Thomas Dillon : 553.

Reverdy, Pierre : 3, 119, 274, 560, 604.

Ribot, Théodule : 526.

Richard, Jean-Pierre : 90, 115, 146, 157, 544, 554, 558, 561, 562, 563, 564.

Richards, I. A. 539.

Ricœur, Paul : 30.

Rimbaud, Arthur : 24, 25, 26, 31, 104, 212, 346, 348, 459, 491, 579, 583, 602, 604.

Romains, Jules : 3.

Rosolato, Guy : 547.

Roubaud, Jacques : 370, 462.

Sartre, Jean-Paul : 58, 484, 530, 537, 603.

Scève, Maurice : 604.

Schirmer, Gregory A. : 552, 567.

Schopenhauer, Arthur : 2, 162, 526, 567.

Spire, André : 529.

Starobinski, Jean : 587.

Straus, Erwin : 23, 71, 533.

Stein, Gertrude : 582.

Supervielle, Jules : 240, 544, 582, 604.

Tàpies, Antoni : 555, 601.

Tobin, Daniel : 553.

Quillier, Patrick : 31, 32, 34, 145, 146, 148, 150, 156, 158, 162, 169, 371, 374, 440, 532, 533, 550, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 566, 567, 568, 570, 571, 578, 579, 618.

Quinn, Antoinette : 197, 198, 201, 287, 288, 290, 546, 574, 575, 576, 577, 579, 593, 594, 597.

Valéry, Paul : 8, 27, 42, 49, 215, 331, 356, 389, 526, 535, 580, 600, 611.

Verlaine, Paul : 607.

Viart, Dominique : 67, 207, 246, 272, 350, 377, 386, 434, 442, 443, 445, 516, 538, 539, 564, 578, 583, 586, 587, 589, 609, 619, 625.

Visan, Tancredi de : 2

Walsh, Paul : 609.

Yeats, William Butler : 13, 109, 538, 552, 557, 596.

INDEX DES CONCEPTS

Acousmate : 14, 33, 34, 39, 43, 131, 132, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 217, 221, 222, 226, 227, 231, 234, 236, 239, 246, 248, 254, 257, 259, 260, 261, 265, 266, 268, 269, 273, 285, 288, 295, 297, 300, 302, 308, 315, 333, 338, 341, 347, 355, 360, 361, 371, 374, 375, 382, 384, 386, 388, 400, 410, 416, 421, 423, 427, 428, 429, 430, 431, 439, 441, 458, 468, 480, 489, 492, 494, 502, 503, 504, 505, 506, 508, 510, 512, 514, 516, 518, 519, 541, 563, 564, 566, 567, 568, 570, 573, 575, 579, 584, 585, 586, 613, 619, 620, 622, 624.

Chair/chair du monde : 17, 22, 23, 26, 29, 30, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 89, 92, 95, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 144, 145, 149, 150, 151, 170, 186, 187, 194, 202, 206, 211, 212, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 231, 233, 242, 244, 250, 251, 266, 270, 271, 272, 304, 309, 316, 322, 326, 327, 338, 339, 341, 344, 347, 349, 350, 355, 357, 358, 360, 362, 374, 384, 386, 387, 388, 392, 394, 397, 402, 405, 407, 409, 415, 430, 435, 457, 464, 469, 470, 471, 475, 478, 480, 481, 482, 485, 488, 490, 491, 492, 493, 496, 497, 498, 530, 536, 539, 553, 559, 562, 563, 579, 606, 610.

Communication : 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 267, 270, 308, 312, 314, 388, 393, 433, 435, 439, 451, 452, 455, 504, 509, 510, 511, 512, 515, 516, 519, 523, 549, 585, 587, 621.

Discursivité/adiscursivité : 52, 74, 75, 77, 81, 84, 91, 93, 95, 103, 112, 114, 115, 116, 120, 147, 155, 160, 161, 176, 183, 184, 185, 201, 206, 219, 223, 224, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 260, 261, 262, 264, 266, 268, 274, 306, 307, 308, 310, 311, 313, 329, 331, 332, 340, 341, 342, 373, 394, 398, 399, 401, 408, 421, 436, 444, 451, 470, 497, 498, 501, 509, 510, 511, 512, 514, 519, 546, 573, 583, 585, 586, 622.

Insuffisance ontologique à soi : 123, 152, 153, 243, 430, 436, 483, 484, 486, 487, 488, 555, 563.

Iipse/ipséité/ipséité discursive : 76, 102, 103, 107, 115, 124, 207, 228, 230, 236, 237, 238, 243, 252, 253, 256, 258, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 272, 273, 306, 307, 308, 313, 383, 384, 398, 401, 434, 435, 443, 449, 451, 452, 454, 455, 456, 461, 498, 501, 509, 510, 511, 512, 513, 519, 578, 581, 582, 585, 586, 619, 620.

Matière-émotion : 9, 27, 28, 70, 101, 201, 209, 226, 236, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 361, 394, 396, 401, 435, 458, 474, 487, 490, 527, 529.

Mélodie/mélodie naturelle : 399, 401, 459, 487, 488, 493.

Pensée-paysage : 27, 29, 38, 70, 94, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 113, 116, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 346, 357, 358, 359, 402, 457, 458, 472, 479, 490, 539, 550, 551.

Phusis : 5, 8, 10, 12, 16, 17, 24, 26, 29, 33, 36, 37, 39, 41, 42, 44, 51, 54, 55, 58, 65, 67, 76, 88, 93, 102, 105, 120, 122, 123, 131, 143, 148, 173, 181, 183, 192, 201, 222, 226, 239, 243, 248, 259, 260, 262, 268, 269, 271, 272, 273, 307, 310, 315, 326, 358, 377, 381, 382, 385, 386, 393, 394, 398, 399, 400, 401, 430, 431, 458, 459, 467, 478, 480, 485, 487, 488, 490, 492, 493, 494, 495, 503, 504, 514, 518, 519, 522, 540, 553, 586, 620.

Poiesis : 8, 18, 29, 36, 41, 42, 44, 54, 56, 66, 69, 88, 102, 103, 105, 118, 120, 122, 133, 139, 143, 181, 221, 226, 248, 260, 268, 272, 310, 315, 326, 385, 393, 394, 400, 401, 431, 459, 467, 478, 480, 487, 492, 494, 504, 514, 522, 526, 527, 553, 586.

Résonance : 27, 28, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 49, 73, 74, 76, 80, 94, 97, 98, 101, 102, 105, 118, 119, 122, 125, 132, 140, 141, 143, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 180, 181, 184, 188, 189, 190, 192, 195, 196, 201, 206, 207, 211, 213, 214, 219, 224, 226, 231, 248, 259, 288, 328, 335, 338, 341, 342, 343, 347, 355, 356, 358, 359, 360, 374, 382, 384, 385, 397, 402, 404, 406, 407, 410, 411, 427, 429, 430, 439, 452, 459, 461, 467, 468, 469, 472, 474, 479, 480, 481, 483, 484, 487, 488, 491, 492, 493, 501, 502, 504, 505, 506, 514, 517, 518, 539, 543, 550, 556, 558, 562, 563, 564, 570, 575, 578, 587, 602, 603, 614, 617, 619, 620.

Revenance : 186, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 208, 223, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 284, 285, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 303, 304, 311, 312, 361, 366, 368, 391, 414, 416, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 430, 431, 465, 486, 503, 505, 506, 507, 508, 517, 520, 594, 595, 617.

Structure d'horizon : 10, 15, 16, 30, 38, 42, 50, 56, 66, 69, 87, 88, 94, 101, 106, 108, 112, 113, 123, 124, 125, 184, 186, 236, 248, 266, 276, 278, 283, 290, 312, 351, 352, 354, 388, 400, 405, 460, 461, 462, 472, 473, 474, 479, 482, 486, 496, 500, 512, 517, 528, 540, 553, 555, 556, 565, 622.

Synthèse disjonctive / synthèse disjonctive de résonance : 43, 103, 106, 107, 115, 118, 122, 124, 130, 152, 153, 154, 158, 178, 179, 196, 202, 207, 208, 210, 214, 224, 226, 227, 228, 232, 248, 252, 254, 255, 262, 265, 267, 269, 308, 350, 351, 359, 384, 385, 391, 407, 430, 434, 437, 439, 442, 444, 461, 465, 478, 481, 482, 484, 485, 487, 488, 493, 501, 502, 505, 510, 512, 515, 521, 543, 549, 554, 562, 563, 585, 587, 588, 620.

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 Familiars, 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*. Winstom-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 Verspeyden-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 1 : 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 Ségard). 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.

3) *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, musiques : 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 sémiotiques », *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.
- . *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.

Liotard, 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 : Maspéro, 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.

Char, René. *Fureur et mystère*. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1962 [1948], 235 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.

———. *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, Ūnes, 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

———. « 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.