

L'interrogation de soi et de l'autre

Michael Brophy

["Conclusion", pages 454-478, de la thèse de doctorat "L'interrogation de soi et de l'autre chez quatre poètes français contemporains" écrite sous la direction de M. Bishop et soutenue en avril 1990. Voici d'abord le résumé anglais de cette première thèse doctorale du Département.]

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

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

The dissertation highlights the dialectical process which these poets embrace, a process which challenges radically the conceptual (im)position of the sign. This process involves an exploration of difference, opposition, contradiction, the construction of a shattered and plural perspective in an attempt to unearth the stifled possibilities of being and expression. The text is transformed into a site of dislocation and experimentation. Its divided and riven elements express the urge to refute all boundaries and limits, and to touch all that remains excluded or other in relation to a purely

conceptual world functioning as a closed, inert system of reference within discourse. The poets set off a movement of inclusion and diversification by abolishing the niceties of form and the artifice of rhetorical orchestration, and it is this movement which is focussed upon through a close reading of the selected works, a reading guided by a number of approaches to formal and semantic analysis but, above all, open, flexible, attentive to what distinguishes each poet as much as to the tendencies that unite all four as a powerfully dialoguing collective voice.

"Qui veut se garder, se perd; l'intérieur n'est fait que de frontières, et dans 'être' on devrait lire: 'autre'": telle est l'observation concise et pénétrante de Tzvetan Todorov qui commente les différentes thèses de l'autre exposées par Mikhaïl Bakhtine¹. Cette remarque semble se rapporter également, en effet, aux oeuvres richement variées et soigneusement nuancées que nous avons examinées au cours de notre étude. Que ce soit dans la fureur disloquante de l'écriture de Bernard Noël ou dans la délicate dispersion des textes d'Eugène Guillevic, le moi se trouve discrédité comme unité complète et autosuffisante, le "je" devient ballottement entre une multitude de tendances formelles et sémantiques opposées, et le sens de ce qu'on est n'émerge que d'un immense tiraillement de vérités contradictoires où figure toujours en première instance la relation à la fois contre et avec l'Autre.

Dans Une apparence de soupirail, Jacques Dupin s'évertue à plonger le moi dans tout ce qui menace de l'abolir pour que puisse s'opérer, "sur le sentier du retour", sa reconstitution triomphante en tant que "l'autre" qui a su se frayer un passage à travers la mort et se faire prévaloir contre sa plus puissante négation². A bien des égards, Les Mères ne serait que la re-dramatisation de ce passage viscéral effectué par le truchement du verbe, agonie et renaissance toujours à recommencer faute d'une délivrance définitive, dans les saccades d'un texte qui se déchire entre des pôles cruellement opposés.

Moins décousu, moins violent, Ce qui fut sans lumière d'Yves Bonnefoy affronte l'altérité du rêve et de ses images par rapport au réel et à la condition incarnée, constituant un effort continu pour s'éveiller, pour s'acheminer dans le texte à travers les leurres mais aussi l'immense promesse du rêve, vers le seuil vacillant de la présence de l'être et de ses nombreuses virtualités. "Vapeur ou rêve, ou monde"³, l'ambiguïté de ce

qui affleure au sein de la conscience en tant que révélation d'un état ou d'une condition "autre" en puissance dans l'être, exige que le poète renvoie sans cesse à la limitation et à l'instabilité qui relèvent de la finitude, et qu'il apprenne ainsi, parfois avec douleur, à démêler la part d'illusion et la part de vérité propres aux courants tensionnels, temporels et éternisants, qui animent l'activité onirique.

Quant à Bernard Noël, comme Dupin qui vise une communion intime avec l'autre "par le tu de la langue"⁴, lui souhaite rétablir le chant en dehors du moi trop longtemps admis comme centre, voudrait en fait "du moi pas plus moi que toi"⁵ et, amorçant un mouvement de décentrement radical, passe d'une sorte de folie monologique qui s'abîme dans la raucité des mots transformés en foisonnement insensé (Bruits de langues) à une souplesse suprêmement dialogique qui instaure une distance infiniment fécondatrice entre le moi (la pesanteur, corporelle et mentale, de tout ce qui compose la subjectivité) et le "je" (qui se détache du moi pour le penser dans la langue et, en le pensant, rejoint tout ce que cette langue étouffe et propage comme système autonome) en faisant largement place à l'autre ("je couche loin de moi-même", déclare Noël dans La Chute des temps, et ce "je", qui rompt avec toute frontière de la subjectivité, se veut aussitôt un "tu" recherché par l'autre, par une multiplicité qui le dépasse autant qu'elle le complète: "le je appelle pour être tutoyé dans/l'innombrable"⁶).

Enfin, Eugène Guillevic travaille le texte comme réseau osmotique totalisant, capable d'incorporer toutes les réalités à la fois distinctes et imbriquées qui participent de l'immense profusion et de la compacité secrète de la sphère. Lui fait confiance à un "tu [...] plus moi/Que je ne suis moi"⁷ (Motifs constitue, autant qu'une interrogation prolongée de l'autre, une découverte de ce qu'on est en soi-même par rapport à, et même grâce à, cet autre) et met en valeur une abondance d'interrelations, régies autant par la différence que par la ressemblance, qui prêtent à chaque entité sa cohésion et son sens particulier tout en affirmant son existence comme élément non isolable d'un vaste ensemble hétérogène (dans Creusement, s'interroger implique inéluctablement se référer à l'autre; creuser son propre être, c'est creuser le "tu" qui permet au "je" de s'établir car, selon le poète, "je ne suis que par toi", l'être n'existe qu'en fonction de son autre⁸).

Dans chaque cas, l'interrogation de soi et de l'autre constitue en premier lieu, bien entendu, une interrogation verbale, et entraîne en conséquence une tentative de surmonter le caractère fréquemment

réfractaire et rébarbatif de la langue qui a tendance à se replier sur elle-même et à ne faire valoir, dans le caractère purement arbitraire et conventionnel du signe, que sa propre inadéquation foncière par rapport aux tâches de compréhension et d'élucidation qu'on lui propose. Si les poètes cherchent à rejoindre par le biais de la langue le "tu" dont dépend le "je", cet autre qui intensifie, totalise et investit d'un sens ce qu'on est en soi-même, ils doivent lutter sans cesse contre la capacité de cette langue de détourner leurs intentions au profit de sa propre altérité néfaste. Ainsi, bien que Bernard Noël parle dans son journal du "moment où je deviens verbe, tout entier attentif à l'autre et tendu vers lui, identifié à ma parole"⁹, il est évident que de tels moments de maîtrise et de conjonction sont relativement rares dans ses livres poétiques, que c'est plutôt une vue âprement critique de la langue qui domine dans un texte souvent fissuré, plongeant et radicalement disjoint. Même dans la forme plus souple et moins frénétique du chant, les visées de l'écrivain semblent se heurter continuellement aux impasses de l'écriture qui, privée de toute possibilité d'allègement, se fige en vaine coagulation d'un "cri muet", en produit corrompu d'une langue devenue "vieux charbon"¹⁰. Le fait même d'incorporer dans le texte un métalangage apte à surveiller ses échecs et ses déviations traîtresses établit en outre un dialogue entre la volonté du poète et la résistance de ses matériaux, dialogue qui précède à bien des égards celui du je-tu en transposant la notion de l'autre sur un plan purement linguistique, pour faire de la langue une partenaire à ménager et à séduire (Guillevic parle d'"écrire le poème/Qui cherche à travers moi", ce poème qui arrive "comme si un oiseau/Venait se poser dans ta main"¹¹), à rompre et à refaire (Dupin et Noël désirent briser la clôture de la langue et l'héritage nocif qu'elle détient), à déconditionner et à désagréger (Bonnefoy veut fractionner l'image et rattacher les mots à la mort en interrogeant "l'action de la finitude du fait sur l'infini de la langue"¹²).

Dans son article sur la notion de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy, Richard Stamelman emploie le terme "allotropisme" en le définissant comme le tournement vers ce qui est "allos", autre¹³. Pour lui, ce terme aurait trait non seulement au lieu et à la personne mais aussi à l'écriture et aux divers modes de représentation qu'elle permet. En effet, ne serait-il pas possible, dans ce dernier contexte, de parler non seulement de l'allotropisme mais des allo-tropes--des figures de la langue réorientées vers tout ce qui est autre dans le réel et caractérisées comme mode d'expression en rupture avec un cadre langagier inerte, systématisé et, à

son tour, chosifiant? D'ailleurs, Bonnefoy lui-même, relevant dans la langue une multitude de fractures ou de frissons soulevés par l'instabilité des mots et les mutations de leur sens, ne veut aucunement condamner la perspective troublée et brouillée qui en résulte, mais rattacher ces fluctuations et cette irrésolution à la vérité même de notre existence constamment changeante et en passe de devenir autre: "Rien ne reste identique à soi-même parmi les êtres, les choses, pourquoi l'attendre des mots? Croyez-moi, ils ont eu pitié de nous. Et loin de brouiller l'évidence en commençant à changer de sens, ils nous l'ont offerte plus claire, qui brille sous leurs courants contradictoires mais rapides, donc transparents, comme une seule pierre très proche, l'unité de tout ce qui est..."¹⁴. L'univocité devient mensonge (le concept, la gnose dans la langue), seule compte une pluralité de voix (d'où l'importance du "chant" dans la poésie contemporaine), de sens (irréductibles à un seul principe, et à tout modèle cognitif ou autre) et de transitions (mouvement qui rattache le sens à la vitalité du vivant et qui fait irruption dans le texte grâce à ce que nous avons nommé la "contre-diction", non-oui qui trouve sa forme dans une structure déliée et oscillante). Assurer cette pluralité, c'est assurer l'acte d'inclusion qui saisit l'autre, c'est faire éclater l'unité factice de la gnose pour appréhender, dans l'incertitude mais d'une manière puissamment affective, "l'unité de tout ce qui est...", unité mobile, intense, débordante.

En effet, pour les quatre poètes, la rencontre de l'autre ontologique qu'on est ou qu'on pourrait rejoindre, s'effectuerait paradoxalement par un effacement décisif des mots devenus flottement et fuite. Or, ils désirent abolir toute forme cadavérique de la langue, opaque, figée, close (dans Bruits de langues Noël décrit "la bouche bée bleue cherchant le sujet"¹⁵; dans Une apparence de soupirail, Dupin, comme Rimbaud, cherche à rompre avec un monde verbal sépulcral) pour réactiver la parole, mais en tant que parole qui se meurt, qui se donne à l'éphémère et qui, par là, rejoint le vivant, accompagne son cheminement mortel. "Mourir meurt le temps", prétend Noël¹⁶ en désignant la force motrice de cet acte qui gouverne l'intensité fugace et fébrile de tout ce qui est. Accepter de mourir, c'est d'ailleurs oublier l'"été", rejeter le "une fois" et participer de nouveau à la dynamique exaltante de sa propre existence; c'est refuser de se complaire dans les différentes formes de la mort déjà accomplie, de la vie éteinte et récupérée comme absence (souvenirs, images, cristallisations verbales), pour retrouver, dans l'élan de son propre devenir, immédiatement et en avant, la largeur constamment surgissante d'un "ici-delà" éminemment habitable¹⁷, porteuse de nombreuses

poussées transcendantes (rupture avec l'"identité/tuante"¹⁸, accès à l'autre) sur un plan purement immanent. Par conséquent, Noël rejette toute tentative d'immobilisation et d'affermissement en optant pour "le passant" et, comme Bonnefoy qui désigne la puissance révélatrice d'un langage pétri de pulsions contraires et mis en fuite, recherche le non-aboutissement et la non-fixation d'une "fluante parole"¹⁹.

Cette visée d'une forme verbale sans cesse changeante et déviante rejoint chez ces poètes le thème inexorable de l'errance. Nous avons relevé l'insistance de l'expression "Je vais" chez Bonnefoy qui marque le passage fébrile de l'être dans le monde et, au niveau textuel, dissout l'emprise des métaphores qui s'agglomèrent fatalement en leurre, pour rétablir, dans la dimension métonymique, une parole redonnée à l'épars, à l'éphémère, au cheminement angoissé du "je" qui se déprend du rêve en affrontant dans la finitude la fugacité des choses mourantes et blessées. Dupin aspire lui aussi à une écriture "érémétique et nomade", à une forme qui "déplace incessamment sa fixité"²⁰ pour suivre les rythmes heurtés et incertains de l'être. Quant à Noël, il veut que le chant épouse ce "quelque chose", cette force du vivant, qui "appelle dans le mouvement/de sa propre disparition"²¹, et qu'il devienne, autant que l'être, migration, échappée, course en avant. Enfin, comme Noël qui veut conjuguer l'ampleur d'un "ici-delà", Guillevic reconnaît que l'acte d'écrire le poème, c'est l'acte de "se donner un ailleurs/Plus ici qu'auparavant"²², de partir à la conquête d'un espace-temps marginal en l'intégrant au centre qu'établit le texte, et d'amorcer ainsi un mouvement d'infatigable extension qui, encore à la façon de Noël dans le chant 2 de L'Été langue morte, fait proliférer "des: et puis,/Jusqu'à l'épuisement"²³,

Guettant la possibilité de sa propre trans-figuration, assumant pleinement sa propre inscription dans le temps et l'espace, le poème s'élanche donc fiévreusement vers son propre dépassement, se veut site de mouvance et de mutation. Désirant abolir toute cristallisation immuable de la forme et du sens, les quatre poètes cherchent à construire un texte qui toucherait à l'éphémère à l'instant même de son passage, qui refuserait de s'implanter dans le durable au nom de l'autre que les frontières du complexe verbal excluent encore. Ils voudraient en fait un texte aussi flottant et volatil que la présence, aussi pluriel que l'autre multiple qu'on devient dans le temps: le passage hors de soi vers l'autre serait ce qui constitue pour eux le devenir essentiel de l'être et le texte devrait se désagréger de façon à se mêler à cette évolution temporelle du rien précieux et périssable que nous sommes.

Dupin et Noël emploient dans le texte la cassure de l'abrupt pour donner la parole non à la référence ou à la représentation mais à l'évidence du peu fugace qu'on est. Dans Ce qui fut sans lumière, Bonnefoy préfère une forme plus volumineuse mais non moins glissante, sinieuse et labyrinthique. Guillevic travaille à son tour une forme minimale, squelettique, afin d'incorporer dans la parole des interstices où peut surgir le silence, l'indicible. Pourtant, quelles que soient les différences d'approche, chaque poète revalorise l'immédiateté de la parole saisie justement au moment de son articulation, prise son oralité comme prolongement vital du souffle humain en communion avec le temps et l'espace, et savoure dans sa brève trajectoire, toujours à recommencer, la conjonction momentanée du dedans et du dehors, la fulgurante rencontre--caresse, frôlement, effleurement--de soi et de l'autre. "Le souffle à travers lequel nous/nous sommes touchés n'est rien/que ce tout", prétend Noël²⁴ en signalant dans l'opposition troublante d'un rien/tout la puissance momentanée des paroles proférées mais évanouies, d'un dire dont la vitalité fugace s'axe directement sur le principe du vivant et participe à sa condition mortelle. "Mériter que chaque mot s'efface à l'instant de son émission", souhaite Dupin²⁵ en recherchant dans cet acte de vaporisation un "élargissement" généreux du verbe transformé en jaillissement passager, en éruption de vigueur qui refuse de se figer. "Que désirer sinon qui meurt,/Sinon qui parle et se déchire?" déclare Bonnefoy au début de son entreprise²⁶, en rattachant toute parole à la fragilité du vivant, à un mouvement qui s'inscrit comme déchirure mais, par là, comme accès et invitation, dans la substance mutable de ce qu'on est, de ce qu'est, pour nous, l'autre. "Il suffit d'un cri--/Et c'est une autre géométrie", note Guillevic²⁷, soulignant dans la force ponctuelle du "cri" qui se répercute momentanément dans l'espace la force incisive d'un dedans explosé qui transforme le dehors. Il est question ainsi pour chacun de viser la parole comme force qui surgit et s'envole, qui éclôt et s'efface de concert avec les mutations de l'être qui la produit, et qui touche l'autre comme site d'un devenir merveilleux nourri de l'instant et soudé à l'espace, comme puissance suavement disséminée dans le réel, réfractaire à toute halte, à toute appropriation cognitive, étant aussi fuyante et effervescente que la présence dont elle procède.

L'opposition dedans/dehors est justement celle sur laquelle s'articule l'étude phénoménologique de Mikhaïl Bakhtine concernant la relation de soi et de l'autre, étude qu'il convient de mentionner ici non seulement pour confirmer la portée de nos propres analyses mais pour

confronter les oeuvres poétiques, dans leur différence, avec le plan esthétique évoqué par Bakhtine. Ce qui fonde le cadre théorique de ce dernier à cet égard, c'est la notion de l'exotopie (terme traduit du russe par Tzvetan Todorov et qui veut dire littéralement "le fait de se trouver au-dehors"²⁸). Cette notion consiste en la capacité de l'être d'englober et d'achever de l'extérieur le tout temporel et spatial d'un autre être, un tout qui échappe par définition à la conscience intérieure de cet autre²⁹, et qui implique à la fois l'image extérieure du corps qui figure en entier dans l'espace ("les parties de son corps inaccessibles à son propre regard--sa tête, son visage, l'expression de ce visage--, le monde auquel il a le dos tourné"³⁰) et la vision de la vie intérieure ramassée en un tout achevable, douée d'un commencement et d'une fin qu'on ne peut jamais s'attribuer ni vivre pour soi-même ("le commencement et la fin d'une vie ne se prêtent pas concrètement à la conscience qu'on a de soi-même", "la naissance et la mort, en tant que ma naissance et ma mort, ne peuvent pas devenir des événements de ma vie"³¹). Découle de cette optique une vision de l'autre comme élément véritablement constitutif de ce qu'on est en soi-même, comme principe de rectification (la perception effective de l'autre qui diffère de la représentation qu'on a de soi-même³²) et de résolution, d'apaisement ("La résolution n'est pas immanente à la vie, elle lui est accordée comme un don qui émane de l'activité de l'autre, d'un autre qui va au-devant d'elle"³³).

"Etre signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi", déclare Bakhtine³⁴ et c'est à cette vérité fondamentale qu'adhèrent tous les poètes que nous avons examinés. Dans Creusement, Guillevic parle de "mendier" à travers la mésange "ce que je sais,/Ne sais pas de moi", signalant la nécessité de se référer à l'autre, aussi négligeable qu'il/elle soit (il ne s'agit que d'un "petit corps de rien"), pour recueillir "le reste" précieux de ce qu'on est³⁵. Dans Une apparence de soupirail, Dupin désigne un "il" qui "n'a jamais respiré plus librement qu'à travers cette lapidation immobile [...] d'un autre corps"³⁶, puisant sa force intime, son souffle, dans ce qui n'est pas lui. "Ton sourire/dans mes yeux/pense ton visage", déclare Noël dans L'Été langue morte³⁷, soulignant comme Guillevic cette partie de soi-même que seul l'autre est capable de révéler et d'offrir intégralement à la conscience.

L'écriture devient en effet ce mouvement vers l'autre par le biais duquel on rentre en possession de ce qu'on est. "Le mouvement du livre, c'est le mouvement de Je vers l'Autre", prétend Noël, "à la fin, pense celui qui écrit, j'aurai intégré tous mes visages et je serai mon nom"³⁸.

Ce mouvement est d'ailleurs celui de L'Été langue morte, celui d'un "je" qui appelle un "tu", s'intègre dans le dialogue d'un "nous", mais recherche encore en dehors de ce "nous" un "TOI" qui reste toujours à incorporer dans la relation, un autre en vérité innombrable qui multiplie à l'infini les différentes facettes de ce qu'on est. De même, Dupin rejoint, par le truchement de "la langue-mère", la pluralité de l'autre, des "mères", d'où il tire la conviction de sa propre existence³⁹: c'est grâce à elles, "mère alpha, mère omega", qu'il saisit une vision globale de sa vie par opposition aux vagues "sonnailles", aux "clartés" et aux "nuages", qui composent l'horizon confus du présent⁴⁰; c'est par elles qui "tombent" (figures du souterrain) et "se dressent" ("mère montgolfière", "astromère") sans cesse qu'il peut faire l'expérience, "à chaque instant de ma vie", de sa mort et de sa (re)naissance⁴¹. Enfin, Ce qui fut sans lumière, ce cheminement à travers le rêve, prolonge la tentative de Bonnefoy de défaire les illusions du moi et de reconnaître que "la conscience de l'autre est la voie de l'incarnation, le déchiffrement du réel"⁴²: dans "La Voix, qui a repris" et "La Voix encore", c'est en effet la parole resurgie et instructive de l'autre qui permet ce "déchiffrement", qui fournit "la clef dans la lourde porte" et, comme "je", laisse le "tu" accéder au sens universel de son existence⁴³.

"L'événement esthétique réside en la rencontre de deux consciences qui, dans le principe, ne fusionnent pas", déclare Bakhtine⁴⁴, signalant le besoin de respecter la différence dont relève la position exotopique de l'autre, différence qui fait que l'autre complète ce qu'on est en soi-même sans reproduction, sans duplication, à partir d'une situation que lui seul a la possibilité d'occuper. Cette différence est celle même que les poètes tâchent de protéger dans leurs entreprises respectives contre la gnose (Bonnefoy), contre les fausses assimilations de la métaphore (le "comme" de Guillevic, la dimension métonymique de Bonnefoy), contre les injustices de la pensée analogique et de la réflexion conceptuelle qui rabattent tous les éléments divers et discordants du monde vers une seule unité irréfragable--abstraite, stabilisante, factice.

Pendant, l'activité esthétique telle que Bakhtine la conçoit, consistant en "une procédure d'achèvement du monde", en l'élaboration d'une "architectonique" parfaitement accomplie⁴⁵, semble aller à l'encontre des aspirations foncières de ces poètes. En fait, critiquant la gnose, Bakhtine paraît en même temps succomber à son attraction, car comment préserver l'autonomie d'une autre conscience si, dans l'œuvre, il incombe de l'englober et de l'achever en s'érigeant en autorité qui la

transcende et l'arrache à son devenir pour en faire un tout immuable? D'une part, Bakhtine admet que "pour vivre, je dois être inachevé, ouvert pour moi-même"⁴⁶, que "être, pour moi-même, signifie être encore à-venir"⁴⁷; d'autre part il désigne "le processus esthétique à l'issue duquel l'autre se trouvera fixé et achevé dans une image esthétique signifiante"⁴⁸. La présence est rejetée au profit de l'image, le sens ressort d'une reconstruction de l'autre qui se veut gracieuse, comblante, mais qui n'offre qu'une plénitude purement spectrale, en rupture avec la réalité essentielle de cet autre.

L'"image exhaustive et achevée"⁴⁹ que Bakhtine prétend pouvoir prêter à autrui dans l'oeuvre est justement ce que Bonnefoy combat sans cesse dans ses écrits. L'ironie, c'est que dans ses premiers textes Bakhtine ne cesse de creuser l'opposition entre la présence incertaine du vivant et la stabilité de l'image, sonde lucidement la condition immédiate de l'être et les abus de la pensée gnoséologique, mais prend finalement la position inverse de Bonnefoy en se complaisant dans l'image esthétiquement parachevée de l'autre⁵⁰. Ce n'est que plus tard dans sa vie qu'il se ravisera, considérant la perfection esthétique non comme "don" offert à l'autre mais comme violence exercée sur lui: "le parachèvement artistique comme variante de la violence"⁵¹. En outre, dans le dernier texte qu'il a rédigé en 1974, il met en valeur l'importance du dialogue comme mouvement évolutif qui "ne connaît pas de limites", porteur de sens oubliés et renaissants qui "ne peuvent jamais être stables (achevés une fois pour toutes, finis)"⁵².

Cette perspective dialogique qui se rattache à ce qui reste changeant et incomplet dans le temps, et qui réfute la possibilité d'englober et d'arrêter esthétiquement la fuite de l'autre, rejoint celle de Bonnefoy qui porte atteinte à l'image en voulant briser "une adhésion non critique à une vérité imaginée intérieure, à une formule de l'Etre qui ne sait pas qu'elle n'est qu'une fiction"⁵³. En revanche, Bonnefoy reconnaît l'impossibilité d'extirper tout à fait l'attrait inexorable des images qui ne cessent d'agir comme leurre dans l'écriture, d'où une perspective qui ne se détache pas entièrement des premières vues de Bakhtine. Bakhtine désire que "l'activité esthétique rassemble le monde éparé dans son sens", qu'elle "trouve dans l'éphémère du monde [...] un équivalent émotionnel qui le ranime et le préserve"⁵⁴ et, de la même façon, Bonnefoy prétend que "la poésie recoud ce que l'absence, le temps qui passe et disperse, le découragement ne cessent jour après jour de découdre"⁵⁵. La différence, c'est que là où Bakhtine considère l'image comme une fin irréfutable en

elle-même (il s'agit de condenser le monde "en une image finie et autonome" et d'en retirer ainsi "une signification et une détermination stable"⁵⁶), Bonnefoy ne voit qu'un moyen au mieux douteux et contestable (expliquant sa conception dialectique de la poésie, il déclare que "dans un premier mouvement rêveur elle se donnerait à l'image, mais pour critiquer celle-ci ensuite, au nom de l'incarnation"⁵⁷). Bakhtine veut vaincre le monde au moyen de l'image, Bonnefoy veut vaincre l'image "dans l'image même"⁵⁸ pour retrouver le monde et, par là, la présence de l'autre installée fugitivement, fluidement, au coeur même du texte.

Respect de la différence, nécessité d'un dialogue où affleure continuellement la notion de différence à l'encontre de toute assimilation mensongère, de toute fusion qui ne saisit l'autre que pour l'abolir au nom de principes qui lui sont purement extrinsèques: voilà non seulement la base de l'approche de l'autre que développe Bakhtine, ayant consenti au prolongement sur le plan esthétique des différences observées initialement au seul niveau phénoménologique, mais celle élaborée également par chacun des poètes dans le souci de surmonter dans la langue les forces qui concourent à supprimer la différence ou l'altérité en faveur des strictes démarcations d'une optique esthétique méticuleusement ordonnée et accomplie--optique qui, malgré son caractère inéluctablement partiel, s'érige en force totalisante, veut passer pour le tout qu'elle ne cesse en réalité d'exclure et de nier.

N'est-ce pas en ce dernier subterfuge que réside d'ailleurs pour les poètes la faute du surréalisme, mouvement qui, selon Bonnefoy, a su affronter l'incompréhensible, se prêter à "ces mille choses à la fois furtives et insistantes que la poésie antérieure n'avait pas su interroger"⁵⁹, mouvement qui a osé, selon Noël, poser "la seule vraie question" en s'intéressant tout premièrement à "la pensée vivante"⁶⁰, mais qui a déçu de par son attachement naïf à l'image (pour Bonnefoy, l'autre que vise Breton dans Nadja "n'a pas droit [...] à sa vérité", s'éclipse comme présence simple, et n'existe finalement que dans la mesure où elle se plie au point de vue "d'un moi qui se satisfait d'ailleurs de n'être lui-même, en fin de compte, que la somme de ses images"⁶¹) et de par sa complaisance inexcusable devant l'écriture en général (Noël l'accuse d'avoir trahi son objectif, autrement dit "le dévoilement du mécanisme de la pensée", en se vouant aux enjolivements de l'écriture automatique qui permet tout aux mots⁶²). En fait, les contradictions que ces poètes relèvent dans le cas du surréalisme correspondent à bien des égards au schisme qui se présente dans les premiers écrits de Bakhtine

entre l'existence et l'esthétique: la nécessité de saisir l'autre, de le penser se heurte à l'incapacité de l'écrire, à la tentation de l'abolir dans la logique interne de la forme et des figures menées gracieusement à terme.

Dans la poésie contemporaine, l'autre est précisément ce qui n'a pas de terme, ce qui cherche une entrée, une ouverture à travers les frontières brisées de la pensée et de la langue, pour s'y infiltrer comme passant, comme entité en grande partie inassimilable qui fait jouer une abondance de différences par rapport à tout ordre préétabli. C'est dans sa différence même que l'autre complète l'intégrité qui s'est rompue en vue d'une plus grande mesure d'inclusion, c'est comme addition en vérité non intégrable que l'autre s'érige en complément enrichissant de l'objet qui a renoncé à son propre achèvement. L'autre peut seulement combler s'il n'y a pas de clôture et, se rattachant ainsi à un acte de désagrégation, élude toute tentative de réduction, préserve la force de sa propre différence et ressoude au battement d'un devenir irrésistible ce qui consent à une forme définitivement instable mais, par là, infiniment accessible et renouvelable. C'est par rapport à cette perspective que les poètes souhaitent situer la relation entre soi et l'autre. Au niveau de la pensée, Bonnefoy parle d'une modalité de la conscience "où le discontinu, le partiel, l'à jamais incomplétable seraient en eux-mêmes perçus comme l'être propre du sens humain"⁶³. Une telle modalité laisserait largement la place à l'autre, deviendrait appel de l'autre. De même, au niveau de l'écriture, l'autre ne surgit pour Noël que dans "le vide de l'ouvert"⁶⁴ et, pour Guillevic, il est question de construire une "provocation/En forme de creux"⁶⁵, "un creux si fort/Qu'il appelle//Cette autre chose/Dont les mots deviendront/Les chargés de pouvoir"⁶⁶.

La relation avec l'autre, fondée sur la différence, devient dans le sens le plus fort une relation "entre", d'où la notion capitale chez ces poètes de "l'entre-deux", espace osmotique et hautement tensionnel où a lieu la rencontre avec l'autre qui se révèle en dehors et à côté de soi-même (la notion même de l'exotopie)--avec ce qui refuse de se joindre tout simplement à la totalité de ce qu'on est mais qui initie plutôt la dissolution de cette totalité, en l'agrandissant, en la rejetant, en la régissant tour à tour comme le principe de son extension et de sa contradiction, de son éclosion la plus intense et de son abolition la plus incisive.

Tel est le caractère de l'entre-deux pour Dupin dans Les Mères, intervalle chaotique, violent, insoluble, se répartissant entre le bas (plongée infernale vers la hideur de la mort) et le haut (essor d'une vitalité

renouvelée), entre une pluralité de forces irréconciliables évoquées dans les saccades d'une forme qui ne cesse de conjuguer des contraires, entre les résonances ("les sous-entendus qui traînent") et les ruptures ("le malentendu que/tranche///le scintillement de la mort"⁶⁷) qui résultent de cet aigre appareillage d'antinomies et qui déterminent le sens. L'entre-deux de Guillevic est, par contre, beaucoup moins vertigineux et convulsif, constitue même un espace éminemment mesurable et structurable, "écartement", "étrier", ou "interstice" qui permet un va-et-vient relativement introublé entre soi et l'autre par le biais de la langue devenue "mandataire [...] / Dans les deux sens"⁶⁸. "Entre moi / Et ce que je regarde // L'espace / N'est pas l'espace / Mais un réseau", affirme le poète dans Motifs⁶⁹ et ce réseau devient le site d'une joyeuse et universelle comparaison où chaque chose retrouve sa propre place inaliénable dans l'harmonie de l'ensemble. Dans le cas de ces deux poètes, l'entre-deux s'affirme donc comme lieu d'échange et d'alternance qui promeut un dialogue de différences pour rapprocher soi et l'autre sans que la distance qui les sépare--distance infiniment productive--cède à la tentation d'unité (toute unité implique une certaine clôture) ou au besoin d'appropriation (l'amour s'oppose au désir dans la mesure où ce dernier exclut souvent l'échange, cherche à soumettre son objet à des fins purement égoïstes).

"La lecture de certains circuits physiques, notamment entre la main et l'oeil, entre la main et la pensée, entre l'Autre et ma différence... Cela est mon travail... interminable", déclare Noël⁷⁰, et c'est encore la notion de l'entre-deux qui domine sur tous les plans, non seulement dans le cas de soi et de l'autre, mais vis-à-vis de la relation entre l'écriture et le regard, l'écriture et la pensée, autant de composantes différentielles qui entraînent un rapport d'altérité. En effet, l'entre-deux se rattache dans le chant 1 de L'Été langue morte à un vide où circulent sans cesse les courants contraires d'un sens qui n'est pas plénitude mais mouvement qui passe et périt, mouvance où saisir toujours provisoirement la vérité de ce qu'on est. Quant à Bonnefoy, il ne se réfère pas explicitement à l'entre-deux mais Ce qui fut sans lumière, tentative insistante de s'éveiller, renvoie manifestement à une telle notion. "Ne cessons pas de chercher, dans la grisaille du rêve, une voie vers l'aube, qui est la terre", exhorte le poète⁷¹, et cet effort devient cheminement à travers la "grisaille", à travers le clair-obscur de l'entre-deux que génère l'imbrication du rêve et du réel, de l'image et de l'incarnation, du verbe et de la finitude.

Pour tous ces poètes, ce qui compte finalement, c'est la construction d'un dialogue qui embrasse une multitude de différences--la

pluralité de l'autre sous toutes ses formes--sans délimiter des frontières en vue d'un regroupement décisif où instaurer un ordre et une mesure d'achèvement. L'entre-deux implique essentiellement l'indécidable--ce qui se partage inéluctablement entre des possibilités opposées, engendre un sens lui-même indécis, flottant et disjoint, et provoque en conséquence la nécessité d'une continuation au nom d'une solution future. Cet entre-deux constitue en vérité la figure la plus frappante du dialogue constamment recherché avec l'autre, d'une stratégie d'inclusion qui résiste simultanément à tout acte d'absorption de la différence en admettant que cette différence est ce qui fonde et enrichit la productivité de la relation.

Jacques Dupin, Yves Bonnefoy, Bernard Noël et Eugène Guillevic se distinguent par leur désir de saisir, dans une parole ouverte et inachevée, toutes les formes prodigieuses de l'autre, tous les modes de l'altérité capables de donner non seulement à l'oeuvre mais aussi à l'être ce qui leur fait défaut, ce qui leur manque comme la partie la plus intime d'eux-mêmes. Dialogue avec la langue (élaboration d'un métalangage qui veille à la gestation et au fonctionnement du texte), dialogue avec tout un héritage qui procède de la langue (intertextualités, reprises et révisions de textes précédents qui déterminent, par exemple, titres et épigraphes), dialogue à travers la langue à un niveau interhumain avec le "tu" innombrable nécessaire à l'existence et à la joie du "je", avec le "tu" des autres poètes, peintres et sculpteurs, avec le "tu" du lecteur présent et futur, avec le "tu" qui est silence et promesse: voilà le cadre puissamment diversifié dans lequel nous avons situé notre étude des oeuvres et qui témoigne de l'ambition, de la largeur et de la complexité exubérante de la poésie contemporaine en général, si ardemment tournée vers ses propres virtualités, si anxieuse d'entrer en communion avec l'autre qui lui échappe fréquemment comme fondement même de son sens, comme élan de son devenir. La sélection que nous avons opérée au sein de ce cadre révèle en outre des entreprises de nature très différente, qui se recourent pourtant à certains moments comme dialogue tensionnel à l'intérieur même de la poésie: bienveillance du sous-jacent chez Guillevic, terreur du monde souterrain chez Dupin; image du nageur devenu ouragan chez Guillevic, opposition du nageur et du naufrageur chez Noël; fébrilité de l'errance chez Bonnefoy, joie de l'exploration chez Guillevic. Les mêmes questions se posent mais différemment, la même thématique se répète mais toujours autrement, et le dialogue de chaque poète rejoint ainsi d'autres répliques, d'autres formes, en débordant ses propres frontières pour triompher dans le collectif, dans l'universel, pour s'affirmer comme ce qui ne peut pas

subsister ou tenir comme sens en l'absence de l'autre qui, dans l'immanence de ce monde revalorisé et refait, ouvre, aère et libère.

NOTES

1. Tzvetan Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine, Seuil, Paris, 1981, p.149. Il est intéressant de noter d'ailleurs que Todorov vient de publier lui-même une étude ethnologique intitulée Nous et les autres (Seuil, Paris, 1989) qui se penche justement sur "la relation entre 'nous' (mon groupe culturel et social) et 'les autres' (ceux qui n'en font pas partie)", sur "le rapport entre la diversité des peuples et l'unité humaine" (p.11), et qui cherche à incorporer dans sa méthode le dialogue, "la critique interpellative" (p.14).
2. Une apparence de soupirail, Gallimard, Paris, 1982, p.69.
3. Ce qui fut sans lumière, Mercure de France, Paris, 1987, p.19.
4. Voir note 2.
5. Chant 3, L'été langue morte, Fata Morgana, Montpellier, 1982.
6. Chant 1, La chute des temps, Flammarion, Paris, 1983, p.17-18.
7. Creusement, Gallimard, Paris, 1987, p.90.
8. Ibid.
9. "Le chemin de ronde", Le lieu des signes, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1971, p.99.
10. Chant 2, La chute des temps, p.45-46.
11. Art poétique, Gallimard, Paris, 1989, p.52-53.
12. Entretien avec John E. Jackson, Entretiens sur la poésie, La Baconnière, Neuchâtel, 1981 (p.109-128), p.127.
13. "'Le Cri qui perce la musique': Le surgissement de l'altérité dans l'oeuvre d'Yves Bonnefoy", Sud, Colloques Poésie-Cerisy, 1985 (p.171-210), p.176.
14. "Le Crépuscule des mots", Récits en rêve, Mercure de France, Paris, 1987 (p.154-160), p.156.
15. Bruits de langues, Talus d'approche, Le Roelux, Belgique, 1980, p.41.
16. Ibid.

17. Contre-chant 2, La chute des temps, p.54-55;
 et toi qui meurs
 tu renverses le mouvement
 tu marches sur la mort
 et tu vois de son haut
 l'ici-delà
18. Chant 1, *ibid.*, p.26.
19. Chant 3, *ibid.*, p.65.
20. Une apparence de soupirail, p.81.
21. Chant 1, La chute des temps, p.22.
22. Art poétique, p.122.
23. Requis, Gallimard, Paris, 1983, p.77.
24. Chant 1, La Chute des temps, p.23-24.
25. Une apparence de soupirail, p.84.
26. "Du mouvement et de l'immobilité de Douve", Poèmes,
 Gallimard, Paris, 1982, p.66.
27. Du domaine, Gallimard, Paris, 1977, p.130.
28. Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique suivi de Ecrits du cercle de
 Bakhtine, p.153.
29. Mikhaïl Bakhtine, Esthétique de la création verbale, traduit par
 Alfreda Aucouturier, Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris,
 1984, p.58-59: "L'autre, pour moi, est rassemblé et contenu en
 entier dans son image extérieure, tandis que ma propre conscience,
 je la perçois comme englobant et embrassant le monde et non
 comme logée en lui [ill...] Lorsqu'il s'agit d'autrui, l'image
 extérieure peut être vécue comme une image exhaustive et achevée,
 lorsqu'il s'agit de moi, cette image ne sera ni exhaustive ni
 achevée."
30. *Ibid.*, p.44.
31. *Ibid.*, p.114-15.
32. Bakhtine souligne l'importance du "coefficient de valeur avec lequel
 notre vie se présente aux autres et qui diffère profondément de celui
 dont elle s'assortit lorsque nous la vivons pour nous-mêmes, en
 nous-mêmes" (*ibid.*, p.37).
33. *Ibid.*, p.93.
34. Citation traduite par Todorov, dans Mikhaïl Bakhtine, le principe
 dialogique, p.148.
35. Creusement, p.67-68.
36. Une apparence de soupirail, p.63.

37. Chant 2, L'été langue morte.
38. "L'imagination créatrice", Le lieu des signes (p.175-80), p.179.
39. Bakhtine désigne le rôle déterminant de la mère comme cette autre fondatrice de la première prise de conscience de soi-même. "De même que le corps se forme originellement dans le sein (le corps) de la mère, la conscience de l'homme s'éveille enveloppée dans la conscience d'autrui", affirme-t-il en général (Esthétique de la création verbale, p.358), et il s'explique plus particulièrement ailleurs: "L'enfant commence à se voir, pour la première fois, par les yeux de sa mère, c'est dans sa tonalité qu'il commence aussi à parler de lui-même, comme se caressant à la toute première parole par laquelle il se dit lui-même" (ibid.,p.67).
40. Les mères, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p.12.
41. Ibid., p.47-48.
42. "Baudelaire parlant à Mallarmé", Entretiens sur la poésie (p.71-94), p.90.
43. Ce qui fut sans lumière, p.27-29.
44. Esthétique de la création verbale, p.101-102.
45. Ibid., p.201.
46. Ibid., p.35.
47. Ibid., p.132.
48. Ibid., p.117.
49. Ibid., p.59.
50. Prenons par exemple l'opposition esprit/âme. L'esprit, vécu par le dedans, "n'est toujours encore qu'à-venir", ne connaît pas de repos, pas d'assise, pas de frontières (ibid., p.121). L'âme, par contre, construction purement esthétique, est "le tout clos, refermé sur lui-même, de la vie intérieure, un tout qui coïncide avec lui-même, est égal à lui-même" (p.140).
51. Cité dans Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, p.163. Cette citation date de 1961, la section de Esthétique de la création verbale qui nous intéresse date de 1922-1924 (voir la bibliographie dans Todorov, p.173-176).
52. Cité par Todorov, ibid., p.169-170.
53. Sud, Colloques Poésie-Cerisy, 1985, p.415.
54. Esthétique de la création verbale, p.196.
55. "Sur l'origine et le sens", Entretiens sur la poésie (p.103-6), p.105.
56. Voir note 54.

57. Entretiens avec Bernard Falciola, Entretiens sur la poésie (p.103-6), p.105.
58. Lettre à John E. Jackson, *ibid.*, p.148.
59. Entretien avec John E. Jackson, *ibid.*, p.114.
60. Lettre à Jean Frémon, le 21 juillet 1974, Le double jeu du tu, Coll. le grand pal, Fata Morgana, Montpellier, 1977, p.109.
61. Entretien avec John E. Jackson, Entretiens sur la poésie, p.123.
62. Voir note 60.
63. Préface du Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique, tome 1, Flammarion, Paris, 1981 (p.v-xv), p.XI.
64. Chant 1, L'été langue morte.
65. Inclus, Gallimard, Paris, 1973, p.197.
66. Art poétique, p.114.
67. Les mères, p.50.
68. Requis, p.116.
69. Motifs, Gallimard, Paris, 1987, p.54.
70. "La Vie, l'écriture", entretien avec Jean-Marc Le Sidaner, Europe, no. 606, octobre 1979 (p.159-175), p.173.
71. Entretiens avec Bernard Falciola, Entretiens sur la poésie, p.48.

M.B.