

Léon Guy Dupuis
Université du Québec à Montréal

Le corps / Le langage

Quand je prends le temps de lire le texte que je suis en train d'écrire, à voix haute ou non, pour quelqu'un ou pour moi-même, je tente une mise en scène. J'essaie alors d'accorder les mots et la vie du corps. Et lorsque j'y parviens, je me dis : c'est ça! On dirait que le corps ajoute du sens aux mots de manière à ce qu'ils témoignent de ses pulsions, de ses affects et de ses désirs, que le corps reconnaît là un langage capable de l'accueillir. L'articulation syntaxique, le rythme, les sonorités et même la forme du poème semblent alors dictés par le corps. Le texte devient une voix, une parole. Il est rendu vivant par une manière singulière que quelqu'un a de le dire, de le *parler*.

« La poésie, dans l'élan premier qui la pousse à l'existence, est antérieure au langage¹. » Elle serait ce que le corps capte et déploie dans le langage lorsque le poète a le sentiment de mieux comprendre les rapports qui existent entre les choses, ainsi qu'entre lui (son corps) et ces choses. La manière dont Zumthor conçoit cette performance augmente la portée de l'expression *intelligence poétique*, qu'il commente par ailleurs lors d'un entretien accordé à André Beaudet :

J'y emploie ainsi l'adjectif *poétique*, parce qu'il présente l'avantage de rejeter où il le mérite

¹ Paul Zumthor, *Écriture et nomadisme : Entretiens et essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1990, p. 123.

LE CORPS / LE LANGAGE

(c'est-à-dire dans les ténèbres de la médiocrité!)
l'adjectif *scientifique*, absurde quand il s'agit de
qualifier l'interprétation des discours. Ce que
j'entends par « poétique » c'est la qualité de
l'intelligence qui sait *dire* les choses².

Médiateur qui contribue à l'avènement de la poésie, le
corps serait dépositaire d'une sorte d'intelligence
inexplicable, d'une connaissance qu'il dissimule, d'un savoir
originel, préalable au langage. Il ferait preuve, pour sûr –
l'expérience de création renforce cette certitude –, d'une
intelligence sensuelle qui ressemble à ce que l'on appelle
l'intuition, l'instinct. Ce serait d'ailleurs de cette faculté
dont on parlerait lorsqu'on dit d'un auteur qu'il a le sens du
langage. Conduit par cette intuition, l'auteur donnerait de
la chair au verbe, il ferait passer la vie du corps dans le
langage :

Ainsi, l'action vocale entraîne presque toujours
un desserrement des contraintes textuelles; elle
laisse émerger les traces d'un savoir sauvage,
émanant de la faculté langagière, sinon de la
phonie comme telle, dans la chaleur d'une
relation interpersonnelle³.

Le point de vue de Zumthor renforce mon sentiment que
la présence du corps, révélée par la voix (avec tout ce qu'elle
comporte de gestuel et de vocal), participe au travail
créateur. Dans le procès qui conduit à fixer la forme du
texte poétique, j'évalue, avec cette voix, chaque tentative
d'assemblage syntagmatique et de construction syntaxique.
De la planification à la réalisation, l'écrit se fait « essayer »

² *Ibid.*, p. 45.

³ *Ibid.*, p. 127-128.

par le corps. L'épreuve de cet investissement corporel me permet d'exercer un pouvoir discriminatoire, de juger si une forme syntaxique est en mesure ou non d'actualiser dans la langue ce que je sens tendre vers la poésie.

Quand j'écris, je sens avec mon corps le texte qui prend forme, j'identifie progressivement les éléments qui formeront le poème. Je me répète chaque phrase plusieurs fois. Je sens les mots dans ma gorge. Des impulsions incompréhensibles me dictent le débit, le ton. La forme du texte est fixée à travers le plaisir que j'ai à « dire », que j'ai à sentir accueillie ma chair. Un plaisir qui modifie, en même temps, la relation que j'entretiens avec le texte et qui lui apporte un sens nouveau, inédit. Par exemple, le plaisir procuré par un geste dont le mouvement inattendu semble avoir été appelé par une phrase en particulier. La dynamique qui existe entre le texte et le corps n'est cependant pas unilatérale, mais plutôt composée de mouvements réciproques que je perçois comme une étreinte entre le verbe et la chair.

Le corps / L'autre

Toute mon attention est fixée sur le silence du destinataire, sur son absence, sur la distance qui m'en sépare. Il ne m'entend pas plus qu'il ne me voit. Si l'autre était devant moi, cela simplifierait ma tâche. Son corps manque à ma parole. Un hochement de la tête, des mimiques, je pourrais lire sur son corps les signaux de sa compréhension ou de son incompréhension. Et s'il en venait à me dire qu'il ne comprenait pas ce que je m'efforcerais de lui signifier, je pourrais lui mettre la main sur l'épaule. Je lui offrirais ce toucher qui parle en dehors de la langue – un

geste comme ceux qu'on utilise parfois pour reconforter l'autre, quand nos mots n'y parviennent pas. Si je me trouvais en sa présence, mon corps pourrait dire à son corps ce que je ressens. Il pourrait compléter mon discours, le rendre signifiant. Les mots qui me manqueraient ne m'isoleraient pas tout à fait de mon interlocuteur.

Pour pallier cette absence, je tourne mon corps vers le texte que j'écris comme si je le tournais vers la parole d'un autre. Et si l'écoute que je fais alors de mon corps ne me renseigne pas sur l'interprétation que fera l'autre de ma parole, elle me permet d'identifier le moment où le texte touche le corps. Cela me donne l'espoir que, à défaut de paraître intelligible au lecteur, le texte aura la possibilité de parler à sa chair. C'est dire que j'écris un poème comme un enfant parle seul dans la noirceur pour se reconforter. Comme il chante afin de se distraire de sa solitude, le temps que la fatigue l'envahisse, jusqu'à ce qu'il s'endorme. Je pose des mots sur la feuille. Regarde l'enchaînement syntaxique. Me répète la phrase que cela forme. Ma voix commence alors à être empreinte de ce que je ressens. Mon corps réagit à ces mots. Voilà. Ça va mieux. Je commence à comprendre ce que signifie le tracé de ces mots, à saisir une part du sens qui pourra être reçu par le lecteur. C'est comme si quelqu'un me le révélait. J'adhère à l'illusion de ne plus être isolé. La peur de ne pas être entendu diminue. Je continue à écrire. Apaisé.

« Voir, c'est aussi reconnaître le moment où une perception résonne dans le corps⁴ », dit Alexandre Hollan dans une réflexion sur la peinture. Et percevoir le sens d'un texte procède d'un phénomène semblable à celui qu'il

⁴ Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois : Notes sur la peinture et le dessin 1975-1997*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997, p. 11.

décrit. Je reconnais la forme d'un poème quand les mots commencent à résonner en moi. Ce n'est pas un hasard si le tact et l'émotion se trouvent réunis dans la définition du verbe « toucher ». Nous disons du poème qu'il nous touche et nous rejoint. Parfois l'on dira, dans un élan empathique, que son auteur nous a touchés. On croirait alors qu'il s'est présenté à nous. La résonance sentie me semble souvent garante de la justesse de l'écrit et de sa possibilité de permettre une relation entre interlocuteurs. Voilà pourquoi j'accorde de l'importance au fait d'interpréter physiquement l'écrit. Je sollicite mon corps dans une activité qui innerve le poème de sens. Et quand les deux ne font qu'un, que je me sens vivre le verbe, j'ai le sentiment d'être le corps du poème.

Mais serai-je jamais sûr d'être entendu par l'autre? Si la participation du corps à l'écriture est inévitable, si elle peut parfois me rassurer, elle ne garantit pas que mon désir d'être entendu sera satisfait. Il arrive aussi que les réactions corporelles, suscitées par la lecture que je fais du texte que j'écris, augmentent mon désarroi. Elles peuvent me faire vivre un flux d'affects que je suis incapable de comprendre, ce qui me donne à penser que le sens acheminé par le texte est confus et que rien ne va vers un sens commun. Le corps peut ainsi renforcer le sentiment qu'il est impossible d'établir un contact avec l'autre. Dans ces moments de désarroi, l'écriture ne cesse pas. Elle s'apparente plutôt à un cri continu et les mots n'ont d'autre fonction que de dire à l'autre un refus ou une incapacité de communiquer. Je romps volon-tairement le contact, à la manière d'une personne qui n'obtient pas de quelqu'un la réponse qu'elle désire. Elle rature alors tout ce qui l'entoure. Elle se ferme les yeux, se bouche les oreilles, crie afin d'affirmer de tout son être la demande lancée à l'autre. Elle crie jusqu'à ce que l'autre la laisse enfin seule, qu'il disparaisse et qu'il n'existe

plus pour elle; jusqu'à ce qu'elle n'entende plus la réponse indésirable.

Lorsque j'éprouve ainsi l'absence de l'autre, l'attention que je porte aux rapports entre l'écriture et le corps accentue mon impression de ne pas écrire dans le seul but de dire à quelqu'un ce que je pense. J'écris aussi pour me sentir vivre, pour prendre conscience de moi-même à travers l'appel lancé à l'autre. L'écriture satisfait mon besoin de constater que je suis là. Présent. Vivant.

Se révéler

Malgré mon sourire, on me demande ce qui ne va pas. On me dit que mon regard trahit une inquiétude, un malaise. Même lorsque je regarde mon interlocuteur, feignant de porter attention à ce qu'il raconte, il remarque mon absence : « Tu n'écoutes pas! Est-ce que je t'ennuie? »

N'en doutons pas : même quand nous tentons de contrôler notre corps, il produit un discours à notre insu. Parfois, il permet à notre interlocuteur d'anticiper ce qu'on s'apprête à dire, ou de saisir la nature de ce qu'on cherche à taire. C'est dans cet esprit que Michel Serres dit que « [l]e discours et l'abstraction retardent sur le corps qui sait faire et pratique ce que la bouche ne peut dire⁵ ». Un commentaire dont la portée est accrue quand il précise : « Le corps sait dire *je* tout seul⁶ ».

⁵ Michel Serres, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Hachette Littérature », 1985, p. 343.

⁶ *Ibid.*, p.16. L'auteur parle dans ce passage d'une autonomie corporelle qui se détache du contrôle du sujet, selon le modèle du réflexe. C'est-à-dire que le corps réagit nerveusement à une action. Il n'attend pas la

Mais le corps pourrait-il avoir cette liberté dans l'écriture? Oui, puisqu'il y participe pleinement. Il influence mes décisions. Ses réactions au langage font en sorte que je préfère un mot à un autre, que je décide de segmenter une phrase, etc. Il m'incite parfois à faire des choix que je ne comprends qu'après avoir terminé l'écriture du texte. À l'écrit ou à l'oral, le corps possède une certaine autonomie. Il sait parler tout seul. Pour cette raison, il est possible que j'aie laissé passer dans le texte un sens que je désire secret. Que le texte révèle sur moi une vérité dont je n'ai pas encore pris connaissance, qu'il expose mon intimité. Et cela me fait ressentir une angoisse qui trouve une allégorie dans *Le procès* de Franz Kafka. Angoisse que la situation de K. peut nous faire ressentir, c'est-à-dire la peur de se faire accuser, juger, condamner, sans en être averti et sans se faire accorder une véritable chance de se défendre. D'une certaine manière, cette présence du corps conférerait à l'écrit le pouvoir de témoigner contre moi-même. On risque de m'y reconnaître coupable de désirs. Je me sens devenir vulnérable.

Car les poèmes que j'écris contiennent en eux les traces (concrètes ou abstraites) de différents états de mon identité. Le corps y a échappé de l'inavouable. Chacun de ces états parle de moi et me révèle. Comme le constate le *je* de ce poème de Paul Chamberland — *je* que j'imagine en train de se parler à lui-même —, la présence du corps, même silencieuse, conduit à une clarté, à la révélation d'un sens :

volonté du sujet. Il l'informe de ce qu'il sent, de ce qui le touche. Cependant, la suite du livre donne une portée générale à cette autonomie. Serres pose le corps comme un organisme qui parlerait constamment d'une vérité dont il serait le dépositaire, une vérité qui échapperait aux perceptions monopolisées par le quotidien. En apprenant à écouter son corps et à interpréter ses signaux, le sujet pourrait améliorer sa connaissance de lui-même.

LE CORPS / LE LANGAGE

[...]

ce que je dis c'est ton silence
silence tout à coup de ta main glissant dans le
jour
à ton insu peut-être
qu'importe
tu existes
au plus creux de tes gestes dormants tu existes
ta main ses cinq doigts moins que rien
parmi toutes choses
mais pour moi la chair même du jour
et ce qui dans le jour est le lait même de la
lumière⁷

Après tout, peut-être que l'inquiétude ressentie devant l'écrit tient davantage de ce que celui-ci montre de moi un portrait que je ne connais pas encore. Il me donne l'impression de me découvrir autre. Étranger à moi-même. Pourtant, cet « inquiétant » n'est « en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais, quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement⁸ ». En cela, l'écriture me convie à éprouver une angoisse semblable à l'inquiétante étrangeté freudienne et cette épreuve est si intense qu'elle m'incite à considérer comme un abandon de soi le don par lequel on désigne habituellement le passage du texte vers un lecteur.

⁷ Paul Chamberland, « L'inavouable », *Terre Québec, suivi de L'afficheur hurle et de L'inavouable*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo poésie », 1985, p. 152-153.

⁸ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985, p. 246.

Parler pour...

Lorsque je me sens arriver au terme des transformations que l'écoute du corps fait subir au texte, je ressens un plaisir vif. Bien vite, cependant, ce plaisir s'atténue, fait place à une nouvelle impression, un sentiment d'étrangeté. Je ne reconnais plus le texte. Ce qu'il me paraissait dire auparavant et qui me plaisait semble s'adjoindre un contenu que je ne connais pas. C'est comme si le poème, à mesure qu'il se fixe dans une forme, me propose des pistes qui me conduisent ailleurs.

Inévitablement, cette prise de conscience entraîne une tentative de réécriture où je tente de comprendre ce que je dis, ce qui cherche à se dire à travers moi alors même que je réécris. La préoccupation que je ressens à ce moment-là pour la question de l'interlocuteur diminue. En attirant mon attention sur la présence d'un autre contenu, l'écriture poétique modifie l'acte de communication dans lequel s'inscrivait mon désir de m'adresser à un destinataire. Elle donne une nouvelle valeur au message (référentiel) transmis. Ce que j'avais l'intention de dire, quand j'ai commencé à écrire, devient un prétexte pour décoder et transmettre un autre message, secret, dont la saisie intégrale du contenu échappe à ma connaissance. Je deviens fasciné par ce contenu et si, malgré les réécritures, je ne parviens pas à le saisir entièrement, il me semble qu'il parle de moi, qu'il rend perceptibles ce que je sens, ce que je pense, le sens que j'attribue aux mots et la signification qui émane de ma manière de dire les choses.

Dans une certaine mesure, semblable au contenu manifeste⁹ du rêve, codifié, mis en forme par un processus créateur qui s'apparente au travail du rêve, le contenu embrouillé permet à des pulsions d'être évacuées sans qu'elles n'ébranlent trop le sujet. Ceci étant dit, si ma fascination devant le contenu qui se révèle diminue l'attention que j'accorde à l'interlocuteur, je peux peut-être avancer qu'à cette étape de l'écriture, je restreins l'acte de communication à sa plus simple expression, à sa fonction phatique de « contact » avec l'autre. Je me préoccuperais alors du récepteur uniquement parce que sa présence me donnerait une occasion de poursuivre plus loin ma quête de sens. Je me contenterais de lui parler pour ne rien dire d'autre que mon action de chercher à dire. Ce serait un peu maintenir un interlocuteur à l'écoute en lui faisant sentir le procès de ma quête. Comme si je voulais lui faire éprouver le sentiment qu'une révélation est imminente : la révélation d'un message véritable, différent du message référentiel. L'écriture serait alors un moyen de demeurer en contact avec une instance qui m'écouterait penser et qui, du coup, aurait le pouvoir d'orienter ma réflexion. Une réflexion qui me révélerait pro-gressivement son sens.

Parce qu'elle me sensibilise davantage à un aspect égocentrique de la communication, l'écriture poétique affecte la perception que j'ai de la communication en général. Par exemple, lorsque j'écris une lettre ou que je discute, j'ai parfois l'impression d'utiliser mon interlocuteur, de le réduire à un rôle de témoin, de l'asservir à une quête de sens orientée vers mes seuls intérêts. L'interlocuteur serait, pour moi, une occasion de concrétiser le dialogue

⁹ *Id.*, *Introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1962, p. 443.

que j'entretiens avec moi-même en toutes circonstances, ainsi qu'un moyen pour le faire progresser un peu plus. D'ailleurs, en accord avec cette impression, il est parfois difficile, lorsque quelqu'un me parle, de ne pas envisager la possibilité qu'il utilise peut-être mon écoute afin de poursuivre sa propre recherche.

Par conséquent, quand j'ouvre la bouche ou que j'écris une lettre, j'essaie probablement, dans une certaine mesure, de mettre ma parole au service du désir que j'ai d'augmenter ma connaissance de moi-même. Je tente de mieux saisir les rapports que j'établis entre tous les objets que je perçois. Certes, il y a là quelque chose d'inquiétant et je ne peux pas m'empêcher d'envisager le danger qu'une telle démarche en vienne à exclure le souci de laisser à l'autre la possibilité d'occuper une place active dans le texte. Souci que je revendique pourtant dès qu'il est question d'écriture.

Aussi, lorsque j'écris, il me semble primordial de porter une attention particulière à quelques questions. Suis-je vraiment animé par un désir de partage? Est-ce que je donne vraiment quelque chose à l'autre? Si oui, qu'est-ce que je lui donne? Quand je crois faire une place à mon interlocuteur, s'agit-il en réalité d'une feinte? D'une illusion que j'entretiens parce qu'elle me rassure? Tout au long du travail sur le langage, je vis avec la crainte constante de me renvoyer moi-même à un isolement.

Odyssées

Jusqu'à un certain point, tout travail vraiment créateur implique la mise à l'écart des cristallisations aiguës de la pensée rationnelle et de la fabrication d'images. Dans cette mesure, la créativité implique l'autodestruction — ce qui explique peut-être que l'art ait si souvent affaire avec la tragédie¹⁰.

À mesure que je lis et relis l'*Odyssée*, il me semble de plus en plus qu'elle constitue une figure emblématique du renoncement que je rencontre dans l'écriture du poème. J'ai le sentiment que l'effacement auquel je consens lorsque j'écris n'a pas pour but unique de permettre à l'autre d'investir le poème à sa guise. Je sens que cela répond aussi à d'autres désirs.

Ce sentiment s'est accentué depuis que j'ai pris note de l'interprétation que Michel Serres fait de la rencontre d'Ulysse et du Cyclope. L'auteur présente cet épisode homérique comme une allégorie du renoncement à l'autorité de la connaissance de soi que l'on a acquise. Elle mettrait en évidence la place occupée par la mise en jeu de cette connaissance dans l'épanouissement individuel.

Serres développe son analyse à partir de la ressemblance entre Ulysse et le Cyclope, prénommé Polyphème : « Polyphème, cela veut dire : qui parle beaucoup, dont on

¹⁰ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 29-30.

parle partout, aède, illustre et fertile en arguments¹¹. » Déjà, le nom seul du Cyclope rappelle l'identité sociale d'Ulysse. De plus, les deux sont connus de tous, reconnus pour leur force, leur puissance, leur invincibilité. L'un est un homme que l'on considère presque comme un demi-dieu, l'autre est le fils du dieu Poséidon.

S'ils se ressemblent, ils ne sont pas identiques. À l'encontre de son homologue, Polyphème demeure incapable de mettre sa vanité de côté. À cause de l'invulnérabilité dont il a profité jusque-là, il se croit supérieur à tous. Rien ni personne ne peut le mettre en danger. Il trouve impensable de remettre en question la connaissance qu'il a de lui-même. Il se croit parfait et c'est pour cette raison qu'il ne veut pas écouter les étrangers qui ont pénétré dans son antre. Il ne pense pas que ceux-ci puissent modifier quelque chose à son savoir. À *son œil*, ils paraissent inférieurs, sans valeur. Il ne lui reste qu'à les détruire. C'est dire que, bien avant l'aveuglement physique qu'il subira, il se trouve déjà atteint d'une sorte de cécité.

Ulysse réagit autrement et son action révèle l'importance de l'effacement dans le récit. Il ne se laisse pas piéger par l'amour de son image et, en ce sens, le moment où il refuse de révéler son nom devient symbolique. Refusant de prendre pour acquis son invulnérabilité, il ne tient pas à provoquer l'affrontement. Il n'éveille pas la méfiance de Polyphème, ne cherche pas à mettre au défi sa puissance. D'abord, il refoule son orgueil, sa vanité et sa fierté. Peut-être étouffait-il alors un narcissisme qu'il laisse habituellement s'extérioriser. Puis il dit : « Tu veux savoir mon nom le plus

¹¹ Michel Serres, *Le tiers instruit*, Paris, Gallimard/Éditions François Bourin, coll. « Folio/Essais », 1991, p. 110.

connu, Cyclope? [...] C'est Personne mon nom¹². » Devant son adversaire, son double, le héros grec renonce à son propre nom. Et avec ce nom, à la réalité que cela devrait annoncer. Il devient un individu sans identité, personne; il adopte la place de celui qui est prêt à changer, la place de quelqu'un capable de reconnaître la précarité de ce qu'il se sait être devenu. Ulysse prend le recul nécessaire pour réévaluer son rapport au monde et réapprendre qui il est. Il s'efface :

Il abandonne la lucidité intégrale, la science circulaire et totale, la maîtrise du langage, l'empire féroce sur les hommes [...] Il perd la force pour gagner l'humilité : plus que bête sous la bête à quatre pattes et à la tête basse. Personne. Le voici enfin écrivain, créateur, artiste, au moins au chemin austère qui amène à ce métier¹³.

En effet, le comportement d'Ulysse éclaire le phénomène de l'effacement du sujet dans le travail créateur. Cela me

¹² Homère, *Odyssée*, trad. du grec par Victor Bérard, Paris, Gallimard/Armand Collin, coll. « Classiques de poche », 1931, chant IX, v. 350-376.

¹³ Michel Serres, *Le tiers instruit*, p. 111. Dans cette citation, Serres se réfère aux bêtes parce qu'après avoir aveuglé le Cyclope, Ulysse ne peut toujours pas sortir de la grotte dont l'entrée est bloquée par une pierre beaucoup trop lourde pour qu'il puisse la mouvoir. Mais le Cyclope déplace la pierre pour que puissent aller paître ses béliers (seuls objets de son amour) et Ulysse et ses compagnons décident de s'accrocher sous les bêtes. L'aveugle qui contrôle la sortie des bêtes en leur tâtant l'échine, afin d'être certain qu'aucun homme ne s'échappera avec elles en les montant, se fait ainsi berner. Peu après, Ulysse, rendu sur son vaisseau, hors de portée du Cyclope, laisse libre cours à un narcissisme et ne résiste pas au plaisir de signer son méfait. Il crie alors son nom véritable à Polyphème qui, en retour, le maudit en invoquant Poséidon et le condamne à sa destinée d'errance.

fait penser aux doutes ponctuant parfois l'avancée du projet d'écriture : « Que vaut, dans le présent, le savoir acquis au gré des circonstances passées? »; « Quelle valeur ce savoir aura-t-il dans le futur? »; « Qui suis-je pour interpréter une réalité donnée à partir de mes connaissances actuelles? »; « Qui suis-je pour parler d'elle de cette façon? ».

L'*Odyssée* m'apparaît comme le récit de la difficulté qu'il y a à se mettre soi-même en jeu, à se perdre afin de pouvoir se retrouver autre. Ulysse, à la suite de sa rencontre avec Polyphème, refuse en effet de révéler son identité véritable aux hôtes qui l'accueillent et revient chez lui sous l'apparence d'un mendiant. En cela, son périple me rappelle certains aspects du travail créateur. Pour celui qui écrit, le savoir-faire condamne aussi à l'aveuglement et à l'égarement. Mais le renoncement à soi, à la connaissance que l'on possède, à la manière dont on a l'habitude de percevoir et de raconter les choses, le renoncement, aussi, au désir d'être reconnu et d'imposer aux autres la vérité de sa parole; tout cet abandon conduit l'écrivain à la découverte de soi, à la vie et à la poésie. Menacé de mort, Ulysse retourne à la vie parce qu'il consent à se défaire du mythe, à le réinventer en devenant l'aède qui n'a pour histoire que celle des autres et qui offre à entendre la voix de *Personne*. Rendu anonyme, sujet en procès, en quête d'un nom, Ulysse devient le symbole même de la possibilité de remettre en cause le connu :

Le nouveau double quitte cet aveuglement et s'échappe de la caverne sous un second surnom effacé. [...] [D]evenu *Personne*, voici l'auteur authentique, trou absent de l'œuvre belle. Il ne compte plus¹⁴.

¹⁴ *Ibid.*, p. 111.

LE CORPS / LE LANGAGE

Devenir personne. J'écris et essaie de devenir personne. Je mets en doute l'omniscience et l'omnipotence que je m'attribue quand je parle de moi. Je me retire de l'œuvre. J'en fais une œuvre écrite par une personne, mais offerte à tous : une œuvre qui attend de devenir celle de quelqu'un d'autre. J'écris pour dire que je ne connais plus le nom de celui qui écrit, pour dire que je suis à sa recherche. Je raconte mon ignorance du lieu d'où il vient et de celui où il va. J'accomplis un acte de foi. Je veux croire que ce sujet n'est pas égaré, mais qu'il va quelque part, à la rencontre d'un lecteur qui saura lui révéler son nom. Un lecteur qui pourra au moins donner un sens à son trajet, à cet état de vivre que l'on appelle *devenir*.

Toutefois, je ne prétends pas que, pour mener à terme la quête créatrice, il faut nier la valeur de la connaissance et lui substituer une intuition guidée uniquement par l'émotion. Il s'agit plutôt d'éviter l'adoption d'une position définitive : le fait de privilégier l'inconnu, la spontanéité, tout cela peut aussi devenir une recette, un savoir-faire, un point d'aveuglement qui éloigne l'écriture du vivant. L'écriture se joue plutôt dans la tension qui joint le connu et l'inconnu, le Cyclope et Ulysse, Ulysse et *Personne*, ce qu'on sait de soi et ce qu'on en ignore.

Une interrogation sans fin

- Pourquoi ce coussin est-il rouge?
- Le fabricant a décidé de le faire comme ça.
- Pourquoi a-t-il décidé ça?
- Les gens aiment cette couleur et ainsi il a pu vendre beaucoup de coussins.
- Aimes-tu le rouge, toi?

- Oui.
- Pourquoi?
- Ça me rappelle des fleurs que cultivait mon père. Ça me procure aussi une impression de chaleur. Tu sais, je dessinais beaucoup en rouge quand j'avais ton...
- Moi aussi j'aime le rouge. Et le bleu. À cause de tes yeux. L'eau et les bonbons. Aimes-tu le bleu, toi?

L'écriture me tient dans une situation semblable à celle de l'enfant animé par un besoin de comprendre. Celui-ci a l'intuition, dirait-on, qu'il existe des liens entre l'identité des gens et leur compréhension des choses. Il demande à connaître l'autre, le monde, afin d'apprendre à se penser lui-même. Plus précisément, l'enfant qui joue, explique Freud, arrange les choses du monde à sa façon, afin d'en soutirer du plaisir, mais le monde fantaisiste qu'il s'invente, il le fonde sur la réalité. Il « aime étayer ses objets et ses situations imaginées sur des choses palpables et visibles du monde réel¹⁵ ». Voilà pourquoi, dans la mesure où l'enfant essaie de créer un univers fantaisiste qui saura satisfaire ses désirs déçus par la réalité, il doit acquérir une compréhension du monde dans lequel il vit, découvrir jusqu'où ce monde permet ou pas à sa vie affective de s'extérioriser. Il reconnaît de manière intuitive cette réalité comme une construction qu'il peut altérer par le jeu pour réussir à obtenir du plaisir.

Quand j'écris des poèmes, j'agis parfois à la manière de l'enfant. Je me questionne jusqu'à ébranler la capacité qu'ont les réponses connues de satisfaire mes questions. J'essaie, quand j'écris, d'assouvir mon besoin de comprendre ce que la présence d'une chose à un moment précis signifie pour moi. Je tente de saisir les relations qui existent entre

¹⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, p. 34.

cette chose et d'autres choses, son propre nom et les noms qui s'y greffent d'une manière ou d'une autre. En un mot, adapter la langue à la vie, afin de mieux percevoir de quelle façon je m'y mets moi-même en jeu. Interroger la limite de ce qui m'est donné par le langage comme une connaissance du réel me permet de demeurer alerte et de ne pas laisser ma singularité se faire définir par le sens qu'on me propose.

Peut-être une part de l'angoisse que je ressens lorsque j'écris relève-t-elle de la prise de conscience des demandes que m'adresse l'enfant qui a continué de vivre en moi. Je suis alors tenté de réagir comme un parent affolé qui ne sait plus quoi répondre à cet enfant qui l'interroge sans arrêt. Sentant que sa connaissance ne suffit plus, l'adulte invente des explications ou il essaie d'attirer l'attention de l'enfant sur un nouvel objet. Sinon, il s'impatiente et lui demande de se taire, de le laisser tranquille.

Mais celui qui écrit n'a pas la chance de se dérober, il ne peut pas céder à cette tentation. Il doit avouer à l'enfant en lui qu'il ne sait pas, qu'il ne sait plus. Sa seule issue consiste peut-être à trouver une réponse qui ajouterait à sa connaissance et le rapprocherait ainsi du vrai qu'il sent lui échapper. Mentir afin de se débarrasser de la question, feindre l'indifférence pour se défaire de celui qui le questionne, refuser d'affronter ses limites? De tels comportements placeraient le créateur dans une situation semblable à celle d'un parent qui n'aimerait pas assez son enfant pour prendre le temps d'explorer le langage avec lui, de chercher de véritables réponses. En d'autres termes, il serait possible de dire que, en se fermant à la part de lui-même qui l'interroge, l'écrivain renoncerait à s'aimer lui-même en entier et, peut-être, à l'espoir de se faire aimer tel qu'il est.

Aimer, s'aimer soi-même et se faire aimer, c'est bien le désir que dévoile la persévérance avec laquelle l'enfant continue d'interroger son vis-à-vis. Car, au-delà d'une volonté d'apprentissage, n'est-il pas tourné vers l'autre avec l'intention de le pousser à la limite d'une connaissance commune, afin de constater s'il aime assez pour recourir à un savoir plus intime? L'autre risquera-t-il la mise à nu? Nudité dont la quintessence est justement l'exposition du non-savoir. Ce que veut l'enfant, c'est aussi que l'autre ne déserte pas son *je* au profit d'un dictionnaire, d'une encyclopédie ou d'un livre de lois. Il désire avant tout qu'il soit présent dans son *je*, entier. Il souhaite que l'autre, à travers sa réponse, lui révèle son identité, ce qu'il est. Il s'agit pour l'enfant d'un geste d'amour et de confiance. D'un geste qui fait de la recherche du vrai un moment d'abandon de soi à l'autre.

L'acte de communication auquel je me livre lorsque j'écris un poème ne diffère pas, en cela, de la complicité qui s'établit entre l'enfant et l'adulte qui échangent. En faisant du texte un lieu où sont mises en doute les valeurs données au savoir et au non-savoir, j'accepte le jeu de l'enfant, je réponds à sa demande d'amour. Le poème accueille alors davantage que du sens. Il devient une manière d'exposer un amour de soi et un amour de l'autre. Il rompt l'isolement.

Bibliographie

CHAMBERLAND, Paul, *Terre Québec, suivi de L'afficheur hurle et de L'inavouable*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo poésie », 1985.

_____, *Une politique de la douleur : Pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004.

DUPUIS, Léon Guy, *Rebours, suivi de De la chair : pensée en pièces*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000.

EHRENZWEIG, Anton, *L'ordre caché de l'art : Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Trad. de l'anglais par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Trad. de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1962.

_____, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1985.

HOLLAN, Alexandre, *Je suis ce que je vois : Notes sur la peinture et le dessin 1975-1997*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1997.

HOMÈRE, *Odyssée*, Trad. du grec par Victor Bérard, Paris, Gallimard/Armand Colin, coll. « Classiques de poche », 1955.

KAFKA, Franz, *Le procès*, Trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1957.

SERRES, Michel, *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Hachette Littérature », 1985.

LÉON GUY DUPUIS

_____, *Le tiers instruit*, Paris, Gallimard/Éditions François Bourin, coll. « Folio/Essais », 1991.

ZUMTHOR, Paul, *Écriture et nomadisme : Entretiens et essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1990.