Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 2

Artikel: Corps du texte : la vivacité de l'esprit, ou la faculté d'apprentissage de la chair

Autor: Hart-Nibbrig, Christiaan L.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870734

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CHRISTIAAN L. HART-NIBBRIG

CORPS DU TEXTE *

La vivacité de l'esprit, ou la faculté d'apprentissage de la chair

Ordre d'expérimentation : un rat dans un labyrinthe, l'utopie servant de couenne de lard dans l'angle le plus reculé, fausses routes le long des parois, le museau collé contre cette résistance, jusqu'à ce que finalement elle cède. En d'autres termes : celui qui ne veut pas se cogner la tête doit l'utiliser. On pourrait croire que la condition de la connaissance réside dans la distance entre l'homme et sa propre corporalité. C'est le premier point. Voici le second. Un aveugle connaissant son chemin par cœur : il a tout le trajet en tête et ne se cogne nulle part. En d'autres termes : il faut établir un rapprochement corps contre corps, opposer une résistance, provoquer une collision pour faire des expériences, pour autant qu'on ne veuille pas éviter le contact en abaissant une visière de concepts et en endossant une armure intellectuelle.

Et comment donc ? En remplaçant le tâtonnement par la vue, en renonçant au contact physique au profit d'une vision d'ensemble ? Ou en admettant que le point aveugle de l'œil est la condition d'une expérience é-cervelée ? Vue ou emprise ? Corps ou esprit ? Ou les deux ? Mais comment ?

---

* Traduit de l'allemand par Ulrike Weber, Nicole Meylan et Thomas Breymann.

Bien dans sa peau

Depuis longtemps on a mis la peau sur le marché. Idéologiquement aussi. Celui-ci s'étend de la crème de beauté et de la tisane à la course quotidienne contre la mort au nom d'une sacro-sainte condition physique, du spectacle des granivores à la sous-culture tatouée des punks et des motorbikes en passant par la thérapie sexuelle de groupe. La séparation de plus en plus fréquente de la tête et du corps qui résulte, selon Norbert Elias, du « processus de la civilisation », avait déjà provoqué une violente réaction de la part de Nietzsche. Mais, en élaborant une théorie de la résurrection du corps, il sépare celui-ci de la tête une nouvelle fois. « Je suis entièrement corps », clame Zarathoustra, « et rien de plus : et âme n'est qu'un mot pour désigner un quelque chose du corps. Le corps est une grande raison, une pluralité avec un sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger ».

Même si la sensualité ne s'épanouit pas dans le sens, cela ne signifie pas encore qu'on puisse ontologiser la corporalité comme reste échappant au contrôle intellectuel et à une intégration forcée au sens du concept du *non-identique* (*das Nichtidentische*) tel qu'il est élaboré par Adorno ; qu'on puisse la transfigurer en vie silencieusement réprimée, ou même en substance révolutionnaire. L'utopie du corps délivré, enfin délié de la domination de la conscience, déclare le corps perdu. Le corps est la conscience de lui-même. Je suis corps, je ne le possède pas, si ce n'est en tant qu'absence profonde ; il se présente comme une compensation fragilement bâtie sur des formes symboliques mouvantes.

Body-building

Au moment de mourir, notre corps est là : perdu. Tant que l'on a un corps sain et que l'on croit le posséder, il se dérobe dans sa totalité comme une ligne d'horizon insaisissable. On ne peut dire quel degré d'auto-aliénation accumulée

au cours de l'histoire fait que l'on ne sent son corps que lorsqu'il fait mal. Les membres déconnectés lors de la maladie clament leur droit à la totalité. Le corps, semble-t-il, est l'imago d'une totalité perdue, le symbole de son absence. La totalité a depuis toujours été imaginée en tant que corps afin de la rendre accessible comme valeur limite et de la rendre tangible comme coordination — organique ou mécanique — des différentes parties : l'histoire des théories sur le fonctionnement de l'Etat nous renseigne à ce sujet. Cependant, la totalité embrassée n'est plus la totalité. Le corps serait précisément alors ce qu'on ne peut saisir, le *non-particulier* (*das Nicht-Eigene*) en tant que totalité différente. Nous réagissons forcément de deux manières différentes : soit en le transperçant, soit en l'avalant, par pénétration ou incorporation. Dans les deux cas il y a entrave et obstacle à ce qui serait primordial : le contact avec la limite, tout près de la peau.

Le corps du corps

Le corps, instrument et objet de toute saisie, excédant toujours le concept qui le désigne, reste extérieur à toute compréhension. Le voilà, le scandale théorique : le corps lui-même reste muet lorsqu'on discourt sur lui. La littérature lui donne la parole par des voies détournées. Non pas en le thématisant, mais plutôt en le remplaçant : par le texte. Couvert de blessures et de cicatrices, lisse ou cuirassé. Il s'agit là d'une métaphore, certes. Mais peut-on somme toute parler du corps autrement que par le biais de la métaphore ? S'il est vrai que l'on ne prend conscience du corps qu'en tant que trace d'une absence, et si l'on ne saisit sa présence que dans des représentations qui le remplacent et soulignent en même temps son manque, alors le corps est de même essence que l'écriture. Le texte est le corps du corps. Toute incarnation subit une atrophie, à plus forte raison lorsque le verbe ne se fait pas chair, mais à nouveau verbe. Chaque signe du texte sacrifie son corps pour être porteur de sens : non seule-

ment en vertu d'un sens qui s'incorpore d'après l'herméneutique classique dans l'enchaînement des signes d'un texte, mais encore en vertu d'un sens disséminé, constamment déplacé, ainsi que le prétend Derrida, dans le glissement de la chaîne des signes, lui-même système de différences qui se dérobe toujours et s'excorpore en même temps *dans* le texte.

MISS EUROPE : COMPARAISON DE QUATRE POÈMES SUR LE CORPS

De tous les genres littéraires, c'est le poème qui se présente le mieux comme corps artistique, et, de toutes les formes lyriques, c'est sans doute le sonnet — construction de l'écriture sur fond blanc, forme stable et traditionnelle d'un contenu toujours en mouvement — qui s'offre le plus intensément.

Dans le quatre-vingt-dixième poème du *Canzoniere* de Pétrarque, le sonnet devient un substitut pour l'absence corporelle de l'amante. Il est l'expression de cette plaie et devient en même temps un pansement appliqué avec art :

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi avolgea
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i 'che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale
ma d'angelica forma, e le parole
sonavan altro che pur voce umana;

uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch' i' vidi, e se non fosse or tale
piaga per allentar d'arco non sana.

Ses cheveux d'or s'en allaient à la brise,
Epars, roulés en mille nœuds aimables,
Et ses beaux yeux, aujourd'hui trop avares,
Brûlaient d'un éclat tendre et sans mesure.

Puis je crus voir, ou n'était-ce qu'un songe ?
Se teindre de pitié son beau visage :
Moi qui couvais une amoureuse amorce
Pouvais-je me défendre de la flamme ?

Ses pas légers n'étaient chose mortelle,
Mais d'un esprit céleste, et ses paroles
Ne sonnaient point comme une voix humaine.

Un ange, un vivant soleil ai-je vu.
Et si, depuis, l'éclat s'en est terni,
L'arc détendu peut-il guérir la plaie ?

Laura, prénom dont la sonorité se dissout dans l'air dès la première ligne (*a l'aura*), est graduellement sublimée jusqu'à ce qu'elle s'incarne dans un esprit céleste, le soleil. Métaphoriquement. Réifiée aussi bien que naturalisée, elle est avant tout présente dans la chevelure dorée que le vent caresse à la place du poète amoureux. Ne pouvant la toucher, il ne reste plus au poète qu'à faire passer pour un lien très doux la confusion qui étreint son cœur et le brûle d'une flamme ardente selon le modèle médiéval du regard échangé. N'apparaissant qu'à travers l'effet qu'ils produisent sur lui, les yeux de l'amante ne lancent plus les flèches amoureuses dont on n'avait jamais su d'ailleurs si elle-même s'en satisfaisait autrefois. On ne sait pas si Laure est déjà morte ou si elle a vieilli, si elle a quitté son amant ou l'a répudié. Cela fait partie du travail artistique de distanciation transfigurante rendue possible par le sonnet. Lorsqu'elle marche, on ne voit pas ses jambes, mais uniquement sa démarche angélique, et finalement elle n'existe plus que sous la forme d'une sonorité. En la représentant en soleil vivant, le poète la tient apparemment pour perdue. La tension qui soutient le sonnet dans une courbure harmonieuse jusqu'au moment où il en parle finit par se relâcher dans une distanciation extrême. Le soleil, métaphore de l'amante absente, continuera sans doute

à darder ses flèches de lumière qui maintiennent la vie. C'est pourquoi la plaie ne guérira pas : la valeur commémorative de l'image l'en empêche. La plaie est d'autant plus meurtrière que la flèche n'atteint plus sa cible dans un échange de regards. La distance créée par le sonnet *est* la plaie qu'il était censé déplorer. De deux choses l'une : soit Laure, soit le poème substitué à sa disparition corporelle.

Le cinquante-cinquième sonnet de Shakespeare est encore plus présent par sa corporalité textuelle et entre ainsi en concurrence avec la corporalité faite de chair et d'os, de pierre ou de bronze :

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
' Gainst death and all-oblivious enmity
Shall you pace forth: your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgement that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers'eyes.

Ni les marbres des rois, ni leurs tombeaux dorés
De ces mètres puissants ne dépasseront l'âge.
Et tu brilleras plus en ces vers que ne fait
La pierre qu'on néglige et que le temps outrage.
Quand l'œuvre du maçon sera déraciné,
Les bustes renversés par la guerre vorace,
Ni le glaive de Mars ni le brandon guerrier
Ne détruiront de toi cette vivante trace :
La mort, l'hostile oubli, ne pourront t'empêcher
De poursuivre ta route, et ton éloge aura place
A jamais, même aux yeux de la postérité
Qui vers la fin des temps conduit l'humaine race :
Avant que de renaître au jugement suprême,
Tu vivras dans ces vers, et dans les yeux qui t'aiment.

Le renvoi du poème à lui-même renforce l'impression de sa corporalité. Le texte se désigne lui-même par trois fois : par la forme extérieure (*this powerful rhyme*), par le contenu (*these contents*) et finalement par l'accent mis sur leur unité, dépassant l'antithèse qui découle de la relation entre le texte et le lecteur. C'est une question de regard : *You live in this, and dwell in lovers' eyes.* Il s'agit ici des yeux du lecteur et il en sera ainsi jusqu'à la fin des temps (*the eyes of all posterity*). La lecture garantit la pérennité du texte et de ce dont il parle. La mémoire à long terme du poème (*the living record of your memory*) assure la survie du destinataire. Celui-ci ressuscite en tout temps dans les yeux des lecteurs amoureux avant même le jour du Jugement dernier. L'objet du texte, en sujet qui se sent concerné, échappe ainsi à sa réification et ne semble éternel que parce que le temps lui est soustrait à travers l'espace. La lisibilité du texte demande une autre réalisation temporelle, un autre espace et donc un autre corps ne s'opposant pas en bloc aux contemplateurs, comme le monument et la statue. Inversement, l'ouverture temporelle de l'espace du lecteur, qui forme la substance du Tu, est immunisée contre le pouvoir destructeur du temps, parce qu'elle est elle-même temporelle. Le lecteur ne lève plus humblement ses yeux vers les monuments publics aux corps endurcis et isolés, représentants d'un pouvoir héroïque. Cette corporalité est en conflit avec l'unicité multipliable, la subjectivité généralisable du texte lisible jusqu'au dernier Jour. Dans l'Angleterre élizabéthaine, la confiance en cette évolution se reflète dans la progression du sonnet : elle est encore assurée métaphysiquement. Elle apparaît au contraire profondément ébranlée dans un sonnet tiré des *Fleurs du mal* de Baudelaire. Le corps du sonnet y réagit contre « le mouvement qui déplace les lignes » par une rigidité cadavérique :

LA BEAUTÉ

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes :
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études :

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !

La beauté se représente elle-même : en tant que texte. A la différence de Shakespeare, le destinataire interpellé chez Baudelaire se trouve dès le début à l'extérieur. Le parallélisme phonétique fait apparaître l'opposition entre la beauté qui se vante de son éternité et les mortels qui l'admirent. Il reste à savoir si le rêve de pétrification se justifie ou si la pierre elle-même rêve. Dans tous les cas, le durable et l'éphémère se fondent dans la comparaison qui définit la beauté. Son sein galbé comme les deux quatrains n'est plus le siège d'une intériorité, mais la pierre d'achoppement qui provoque sans cesse l'usure de l'inspiration poétique. L'unique enjambement du texte après la troisième ligne, semblable à la blessure d'un corps formel par ailleurs lisse, signale la rupture ironique. L'éternité nuit à cet amour qui reste « muet ainsi que la matière », même lorsque les poètes en parlent. Sous le signe de cette beauté, l'amour ne permet plus aucune rencontre. Les sentiments sont figés et d'un blanc stérile ; vers l'intérieur et vers l'extérieur le corps de la beauté est aussi imperméable que le plumage des cygnes. D'un point de vue poétique, la voie métaphorique, et par là l'opposition intérieur/extérieur, est abolie. Lorsque la signification s'est échappée du mot comme un diable de sa boîte, il reste la matérialité du corps phonétique, dont les lettres se détachent comme des écailles. « La blancheur des cygnes » serait alors également la blancheur des signes, illisibles et inexpressifs. C'est le point de départ de la littérature moderne, et Baudelaire le savait. Le mouvement qui dérange l'ordonnance des

lignes menace le corps du poème de l'intérieur aussi. Toujours est-il qu'une dernière émotion s'élève pleine de haine contre les émotions, comme si l'immobilité affective dans laquelle le *je* simule la mort était une mesure de défense. Ni les pleurs ni les rires n'agitent plus ce corps paralysé par une mélancolie obstinée. La ligne « Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris » clôt la structure phonétique des débuts de ligne, comme un miroir inversé. Elle réfléchit une nouvelle fois à échelle réduite l'image de la ligne précédente, obtenue par le même procédé (« Je hais... » / « Et jamais je... »). Dans la suite aussi il s'agit d'une réflexion. Les grandes attitudes de la beauté ne sont empruntées qu'en apparence aux plus fiers monuments. C'est en vain que les poètes passent leur temps à s'exercer à des réflexions embellissantes. La beauté est progressivement dépouillée de son corps. Elle ne se voit même pas attribuer un corps linguistique légitime, parce que tout effort poétique rebondit sur elle comme sur un miroir et finit par retomber sur lui-même. Si l'on projette sur le poème ce qu'elle dit elle-même de la poésie, on voit qu'elle reste finalement aussi muette « que la matière » et tout aussi éternelle. Cette éternité est celle d'un temps vidé de sa substance, d'une réflexion toujours renouvelée, toujours identique devant le miroir du beau. Ses yeux-miroirs — la seule chose qui reste de son corps — sont sans expression et leur corporalité est livrée à ses consommateurs. Elle a le caractère de l'image réfléchie : durable et éphémère comme le « rêve de pierre ». Vivante et morte comme lui. Tout était bien différent chez Pétrarque et Shakespeare. Et différent encore chez Brecht :

SONETT

Was ich von früher her noch kannte, war
Sausen von Wasser oder: von einem Wald
Jenseits des Fensters, doch entschlief ich bald
Ung lag abwesend lang in ihrem Haar.

Drum weiss ich nichts von ihr, als ganz von Nacht zerstört
Etwas von ihrem Knie, nicht viel von ihrem Hals
In schwarzem Haar Geruch von Badesalz
Und was ich vordem über sie gehört.

Man sagt mir, ihr Gesicht vergäss sich schnell
Weil es vielleicht auf etwas Durchsicht hat
Das leer ist wie ein unbeschriebenes Blatt.

Doch sagte man, ihr Antlitz sei nicht hell
Sie selber wisse, dass man sie vergisst
Wenn sie dies läs, sie wüsst nicht, wer es ist.

SONNET

Tout ce que je savais encor d'avant, ce n'était plus
Que bruissement venu de l'eau, ou d'arbres
Plus loin que la fenêtre, mais bientôt j'ai dormi,
Perdu-absent, longuement, dans sa chevelure.

Aussi ne sais-je rien d'elle sinon, rongé de nuit,
Un peu de son genou, presque rien de sa nuque,
Dans le noir des cheveux l'odeur du sel de bain,
Et ce qu'autrefois on m'avait dit sur elle.

On me dit : son visage est de ceux qu'on oublie vite,
Parce que, peut-être, il donne sur quelque chose
De vide, comme une feuille où rien n'est écrit.

Mais on disait que sa face n'est pas limpide
Et qu'elle sait bien elle-même qu'on l'oubliera,
Et que, lisant ces vers, elle dirait : qui est-ce ?
(trad. Armand Jacob)

En décevant l'attente du lecteur, le titre préfigure la forme du texte et accentue d'avance son caractère de texte : une feuille écrite. Le souvenir d'une rencontre amoureuse est effacé par celui d'une rencontre antérieure. Le *je* se sent exclu, par la barrière de la fenêtre, malgré sa transparence (*Jenseits...*). Le souvenir demeure séparé de l'expérience. L'amant égoïste s'endort. *Drum weiss ich nichts von ihr* — ici, le rythme se brise de manière significative. L'amante est dépourvue de visage et de subjectivité, elle n'a qu'un corps, lui-même morcelé. Le souvenir ne conserve que des parties de parties : *Etwas von ihrem Knie, nicht viel von ihrem Hals.* Son corps disparaît à mesure qu'il devient langage et se dérobe comme un fantôme. De même le sujet du souvenir

disparaît à son tour. Il reste le texte, dernière demeure rappelant le corps absent. Son contenu est *leer* (...) *wie ein unbeschriebenes Blatt.* La femme autrefois aimée s'oublie si vite qu'elle ne pourrait même plus se reconnaître dans le miroir du texte : *Wenn sie dies läs, sie wüsst nicht, wer es ist.* Mais c'est ainsi que le texte se révèle le vrai miroir de l'absence de visage, le substitut et la trace effacée du corps perdu. Lire signifie alors : partir à sa recherche.