

L'esthétique de la déconstruction dans la poésie de Jacques Dupin

Antoine Kouadio N'guessan

Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

e-mail : antoinedeprevert@yahoo.fr

Article soumis le 24/08/2019, accepté le 12/12/2019 et publié
le 04/01/2020

Résumé : L'acte d'écriture de rupture et de perturbation dans l'œuvre poétique de Jacques Dupin se révèle comme une caractéristique majeure qui se réalise par la déconstruction et la fragmentation. Ainsi, les vers et les phrases en suspens et leurs tons marqués d'incertitude donnent une nouvelle dimension à la poésie de Jacques Dupin qui s'inscrit d'emblée, hors de l'espace public et du sens commun. Pour cette raison, la poésie de Jacques Dupin révèle une technique expressive particulièrement variée par la thématique de l'expression de l'enfoncement, l'effacement de la pensée et la mise en exergue de l'expérience de l'univers souterrain.

Mots clés : Rupture-, Déconstruction, Fragmentation, Enfoncement, Effacement.

Abstract: The act of writing of rupture and disruption in the poetic work of Jacques Dupin reveals as a major characteristic that is realized by deconstruction and fragmentation. Thus the verses and the sentences in suspense and their tones marked with uncertainty give a new dimension to the poetry of Jacques Dupin which inscribes from the outset, outside the public space and the common sense. For this reason, the poetry of Jacques Dupin reveals an expressive technique particularly varied by the theme of the expression of the depression, the deletion of thought and the highlighting of the experience of the underground universe.

Keywords : Rupture, Deconstruction, Fragmentation, Enfoncement, Effacement

Introduction

Dès la crise des vers vue, comme une mise en cause des vers classiques et réguliers, les formes poétiques se sont diversifiées dans la création. Certains poètes contemporains, à cet effet, optent pour le poème à vers libre ou pour le poème en prose au détriment de la versification classique. Jacques Dupin est l'une des

figures de proue de cette génération de poètes de la deuxième moitié du xx^{ème} siècle. Il se démarque par une écriture poétique caractérisée par le vers libre et même par la prose, à telle enseigne que certains de ses poèmes sont caractérisés par la typographie.

Partant de cette caractéristique, il nous est apparu opportun de mener une étude sur cette révolution relevant du sujet suivant : « L'esthétique de la déconstruction dans la poésie de Jacques Dupin ». La présente étude ambitionne de mettre en relief l'absence d'une cohérence totale dans la création poétique de l'auteur. Il s'agit de rendre compte de l'ensemble des principes d'écriture à la base d'une expression littéraire et poétique visant à la rendre conforme à un idéal. Comment se révèle alors l'écriture de la poésie de Jacques Dupin ? Mieux, quelles sont les différentes manifestations de la déconstruction poétique de la poésie chez Jacques Dupin ? L'intrication de la stylistique et de la sociocritique comme approches méthodologiques va être d'un apport très indéniable dans le décodage des textes poétiques manifestant l'esthétique de la déconstruction. Quant à la démarche de cette étude, elle tient en trois parties : la déconstruction de l'écriture poétique, la ruine des canons poétiques classiques et l'enfoncement comme une suite logique de la déconstruction.

1. La déconstruction de l'écriture poétique

Le terme « déconstruction » a été utilisé pour la première fois par Heidegger. Mais c'est Jacques Derrida qui, sur la base théorique de Heidegger, va orienter ce concept dans son fonctionnement pratique. « La déconstruction désigne l'ensemble des techniques et stratégies utilisées par Derrida pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéaliste » (Guillemette, Lucie et Cossette Josiane, 2000 : 3).

Ainsi, la déconstruction consiste en une écriture de perturbation qui défie et porte entrave aux règles de la production de la poésie classique. Elle s'évertue à détruire la charge logique du langage tout en initiant un fédéralisme esthétique par le couplage entre art

pictural et langagier. Le manifeste technique de la littérature futuriste dont un poème est écrit avec la "technique des mots en liberté" s'inscrit dans ce contexte car : « sa théorie technique des mots se fonde sur la destruction de la syntaxe : à commencer par l'abolition de la ponctuation et de la structure grammaticale ». (Lista, 1973 : 37). Il s'agit de ruiner des canons de l'art poétique classique pour un but bien précis. Dans cette perspective s'inscrit cette opinion : « on ne peut édifier que sur des ruines » (Viart, 1982 : 27).

L'ultime but de Jacques Dupin n'est pas de détruire la forme poétique, mais en la déconstruisant, il veut la refondre, la régénérer pour la mettre en situation. Partant de cette conception, il dit : « la poésie, insurgée, dérangeante toujours, plongée dans un sommeil actif, une inaction belliqueuse, qui est son vrai travail dans la langue et dans le monde, envers et contre tous, un travail de progression et de fondation de la langue » (Dupin, 2007 : 35). La préoccupation de transgression et de fondation se vérifie à travers les vers suivants qui évoquent la construction du texte et de la maison : « Et la maison ouverte, inaccessible, Que le feu construit et maintient » (Dupin, 1971 : 73).

Par ce distique, l'on remarque que le maintien de la forme poétique s'effectue aussi paradoxalement par la force de destruction causée par l'incendie. Par conséquent ce paradoxe va engendrer un type d'écriture.

1.1. L'écriture de rupture : un acte de déconstruction

Déconstruire un texte, c'est réaliser un renversement stratégique en vue de réinterroger son sens. En d'autres termes, la déconstruction est une démarche subversive, voire explosive tendant à rationaliser une autre approche de la réalité qui ne peut plus se faire de manière structurée, intégrée et rassurante mais de façon désarticulée et fragmentée. On parle alors de rupture au niveau de l'écriture. En effet, la rupture est le fait d'interrompre un processus. Dans le domaine littéraire en général, et en particulier en poésie, la rupture est une séparation d'avec la tradition

littéraire qui est la remise en cause des règles classiques de la versification. Dans l'œuvre poétique de Dupin, l'acte d'écriture comme rupture se situe le plus souvent au début du recueil de poèmes dans l'optique de motiver sa production poétique :

Commencer comme on déchire un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir. L'acte d'écriture comme rupture, et engagement cruel de l'esprit, dans une succession nécessaire de rupture, de dérives, d'embrasement. (...) Rompre et ressaisir, et ainsi renouer. Dans la forêt nous sommes plus près des bucherons que du promeneur solitaire. Pas de hautes traversées de rayons et de chants d'oiseaux, mais des stères de bois en puissance. Tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé, en quelque façon pour être détruit, et nous détruire. (Dupin, 1971 : 165).

Ecrit en vers libres, sans vers fixes ni rimes, donc en prose, ce substrat poétique du poème « L'embrasure » prouve que Jacques Dupin marque une rupture avec la forme poétique classique. Ainsi, pour lui, l'écriture s'assimile à l'action de lacérer le « drap ». Le drap est un symbole de tout ce qui recouvre un être vivant ou mort. Il sert aussi à se couvrir pour dormir ou à se reposer tranquillement. Cette notion de tranquillité et de quiétude est souvent confrontée aux obstacles et épreuves dans la poésie de l'auteur : « Je redoute moins la déchéance qui m'est due/Que cette immunité/Qui m'entrave dans ses rayons » (Dupin : 79).

Face à ces difficultés et étouffements, qui constituent les causes de sa déchéance, le poète choisit d'escalader verticalement le versant abrupt, la plus libre des routes malgré le timon de la foudre. Par ce choix opéré, le poète tente de briser par « une déchirure sans cesse renouvelée » (Hugote, 1995 : 18). La détermination du poète dans son choix de détruire et d'éliminer les obstacles qui s'opposent à lui, dans sa production poétique, se révèle dans un entretien avec Valéry Hugotte :

Etat des lieux, état des ruines. L'air que nous respirons n'était guère propice aux "Belles Lettres"...Mais j'ai voulu probablement signifier aussi, et je pense toujours, qu'il est nécessaire pour écrire, pour se donner la liberté d'écrire, de détruire en soi et hors de soi ce qui entrave le pas, alourdit la marche, brime l'élan. (Dupin, 1996 :9).

La rigueur des canons esthétiques de la poésie traditionnelle et classique constituent pour le poète, une entrave à son épanouissement. Toutefois, l'écriture comme rupture, l'écriture de perturbation qu'il adopte, n'est pas une simple et pure désapprobation de la poésie classique. En effet, sa préoccupation fondamentale est un combat contre la versification classique de la poésie qui est oppressive. Cette poésie a un type de mètres bien déterminés, avec des rythmes et des rimes bien disposées. Il s'engage alors, dans cette optique à faire table rase de l'intérieur de cette forme traditionnelle, c'est-à-dire la langue sclérosée pour lui permettre de rayonner et de se régénérer. Cette volonté est clairement exprimée en ces termes :

Langue de pain noir et d'eau pure
Lorsqu'une bêche te retourne
Le ciel entre en activité. (Dupin, 1971 :71)

Dans cet extrait, par la métaphore, « le ciel entre en activité » le poète s'assimile au ciel pour mettre en évidence la valeur de sa création poétique. Il établit ainsi une opposition contre l'esthétique de la création qui a précédé son époque à lui. À ce propos, il dit :

Vous parlez du rayonnement de la poésie au lendemain de la guerre. Pour ma génération, ce fut un moment sinistre. D'un côté la cavalcade et le débordement de la rose et du réséda, des cadences composées pour la nuit et le coude à coude de la résistance. Mais qui à ce ciel ouvert, s'étiolaient, sonnaient le creux, perdaient le souffle... Et de l'autre côté, le reflux des ultimes fleurs harassées du surréalisme, les reliefs d'un festin ancien, les brandons refroidis de la fête... (Dupin, 2007 : 36).

De cet entretien, s'affiche l'état d'âme qui anime le poète. Il est étouffé par les poésies de tendance caduque selon lui. Car il ne s'agit plus de la résistance après la libération. Par conséquent, il n'est plus question de s'apitoyer sur ce qui a motivé l'esthétique des anciens et des surréalistes. Alors, l'acte d'écriture comme une rupture a sa raison d'être, étant donné que le poète veut redynamiser le domaine de la poésie de son époque. Pour sa conviction, il procède par la fragmentation des textes poétiques

1.2. La forme fragmentaire des textes : un acte de déconstruction

Le terme fragmentaire employé dans cette étude n'est pas la conception philosophique qui définit, elle, le fragment comme une partie d'une totalité perdue par les hasards et des événements de l'histoire. Dans cette étude, l'adjectif fragmentaire renvoie, en fait, à une situation que (Susini-Anastopoulos, 1997 : 25) définit en ces termes :

Le recours à la forme fragmentaire s'inscrit dans le sillage d'une triple crise aux manifestations déjà anciennes à laquelle on peut identifier la modernité : crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossibilité et décrétée monstrueuse, et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de se présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du genre.

Conformément à cette approche de la notion de fragment, Dupin marque son adhésion et affirme que la poésie s'inscrit d'emblée, hors de l'espace public commun qui est régi par des règles et des codes. Pour soutenir et confirmer sa conception, il fait savoir que :

Absente, la poésie l'a toujours été. L'absence est son lieu, son séjour, son lot. Platon l'a chassé de sa

République. Elle n'y est jamais retournée. Elle n'a jamais eu droit de cité. Elle est dehors. Insurgée, dérangeante toujours, plongée dans un sommeil actif, une inaction belliqueuse, qui est son vrai travail dans la langue et dans le monde, envers et contre tous, un travail de transgression. (Dupin, 1992 : 10-11).

Bien qu'elle cultive une pratique agonistique du langage, qui relève d'une poétique du fragmentaire, de l'éclatement ou de la rupture, cette poésie de Dupin n'est pas dénuée d'une adresse positive. Le poète, par anticipation, s'adresse à un potentiel lecteur de manière singulière pour lui faire part d'un fait ou d'un sentiment comme, l'exprime ce poème :

Je ne parle qu'au singulier
A la première personne
Qu'au singulier
Au dernier venu
Au lecteur
Inconnu derrière le masque
Au solitaire de la harde
A son grognement
Dans ma vitre chaque nuit (Dupin, 1996 : 110).

L'emploi du pronom personnel « je » et de l'adjectif possessif « ma », dans cet extrait, révèle la fonction émotive centrée sur le poète. Il le dit lui-même « je ne parle qu'au singulier à la première personne » pour insister sur le fait que sa poésie a un objectif bien précis : celui de mettre en exergue ses différents états d'âme. Cette préoccupation de Dupin est partagée par (Thouard, 2003: 107-125) « on veut tirer le langage dans directions opposées : soit vers la plus grande universalité possible, pour en faire un lien fidèle entre les esprits, en poussant ainsi loin que possible sa clarification, soit vers la plus grande complicité, l'auteur singulier visant le lecteur à travers le masque de son style ».

Cette complicité singulière qui pose le style en véhicule exclusif de la communication est sans doute propre à son œuvre qui semble hermétique. Ainsi, hermétisme, style et forme fragmentaires apparaissent ici former un faisceau de filons indissociables. En effet, l'œuvre poétique du poète révèle une facture expressive particulièrement variée. Cette variation témoigne de tout un éventail rythmique original où s'entremêlent contours visuels et contours prosodiques confrontant les différentes parties de ses œuvres. Les longs vers ou les phrases en suspens et leur ton marqué souvent d'incertitude donnent une caractéristique particulière à la poésie de Dupin : une tentative analogue d'autobiographie où le « je » tente de capter son origine dans sa pensée constituée une illustration : « Ecrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs écroulés, dénudés, aspiré par le gouffre. Ecrire sans les mots comme si je naissais. » Dupin, 1999 : 367).

Tout être humain ne pouvant se souvenir du moment de sa naissance, doit naturellement demeurer dans l'incertitude de sa

provenance réelle. Mais en écrivant, au moins son subconscient et sa pensée en formation, à la naissance textuelle lui seront d'un secours. Dans ce contexte s'inscrit un ensemble de fragments isolés. Il peut être symbolique dans la mesure où il veut établir un lien entre les morceaux dispersés de la vie remémorée. Les débris de phrases, dans ce cas, émergeant entre les blancs et les points de suspension évoquent la ruine d'une unité de sens maintenant absente, comme le souligne Blanchot dans son texte "L'absence du livre" en rapport avec les vers de Dupin :

Livre dilacéré, dépouille ouverte.
Source aiguisée à l'intérieur du sang.
Et dans le sable où l'eau de la langue se perd, le long travail,
L'interminable journée du soleil ... (Dupin, 1999 : 371)

Par l'emploi des adjectifs épithètes « dilacéré », « ouverte », « aiguisé » se révèle l'image d'une unité vidée, déchirée et ensanglantée. Ce qui voudrait dire qu'il est impossible de pouvoir décrire toute une vie humaine dans toutes ses particularités sous forme d'un livre autobiographie. Ainsi, dire tout revient à ne rien dire, car l'excès se transforme en vide. Dans cette optique s'inscrit le travail interminable et la sécheresse, confirmés par la périphrase « journée de sécheresse ». Cette périphrase met en relief le caractère ardu du travail du poète.

Par ailleurs, dans le même recueil et dans la même perspective, le poète, à travers le texte « Ecrire sans casser le silence », confirme son art d'écrire :

« Claudiquant, étincelant, sur le sentier du retour. L'autre dans décrispation de la mort inconnue, dévisagée... Au ras, au nu de la ligne de fracture. Par le « tu » de la langue et le jeu de la déception. Sous les débris du souffle, attisés... » (Dupin, 1999 : 391).

Dans cet extrait, trois expressions mettent en exergue l'état fragmenté qui caractérise la forme poétique du poète Dupin : « la décrispation de la mort », « le tu de la langue », « les débris du souffle ». Ce qui est « tu » dans la langue, ce silence du non-dit est mis en relation avec la mort qui est l'état zéro et le souffle ravivé.

Même si l'enchaînement logique est détruit, on peut, peut-être, soupçonner un sens sous-jacent comme le pense cet auteur : « Dire et écrire tout, autrement dit achever, c'est priver le souffle de vie, étrangler et vider le corps » (Pontalis, 1997 :123.) Une conséquence naturelle de ce caractère inachevable n'est donc que le fragment.

Ainsi, l'énergie qui parcourt les textes de Dupin, sous des formes plus ou moins violentes émane de l'origine souvent invisible. Cette caractéristique organise le poème, notamment sous la forme du blanc typographique :

Dans la langue
Coupe claire
Des forestiers
Veut dire forêt sombre
Dans la mienne
Appuis secrets, transparents. (Dupin, 1996 : 15.)

L'invisible est dans cet extrait à la fois omniprésente et multiple. Il rend visible, paradoxalement, dans le blanc typographique du second vers, « la coupe claire » qui ne se donne à lire qu'après le blanc, qui est simultanément un suspens rythmique et une véritable coupe claire visuelle. Ce blanc alors réitéré sous la forme du quadruple interligne qui sépare tout ce qui concerne « la langue » des forestiers ...de la mienne ». De nouveau, l'invisible qui est alors aussi silence, apparaît comme ce qui rend possible l'émergence d'une langue.

Par ailleurs, l'équivalent lexical entre « coupe claire » et « forêt sombre » vient surpasser l'opposition attendue au profit d'un renversement. Par l'antithèse qui une figure macrostructurale à travers « claire » et « sombre », « visible » et « invisible », le clair devient sombre et le visible devient invisible. Le terme « suspens » prend alors tout son sens, dans la mesure où il s'agit bien d'un fondement originaire tant pour le visible que pour le langage, comme l'a montré le blanc typographique qui conduit à l'analyse de la ruine et l'écroulement dans le langage poétique de Jacques Dupin. En effet, ce jeu de clair- obscur vient confirmer la préoccupation du poète qui est celle de la déconstruction et de

l'écroulement des principes et des règles de la poésie classique. Cette déconstruction, en effet, se matérialise par l'annihilation de l'environnement et les canons esthétiques de la poésie.

2. La ruine des canons poétiques classiques

La ruine est l'état de dégradation d'un objet ou d'une construction pouvant aboutir à sa destruction. C'est aussi les décombres d'un édifice. Cet état des choses et des faits est souvent source de motivation de création poétique chez Jacques Dupin. Ainsi dans le poème « Règne minéral », le cas du roc le plus démantelé devient la source d'une flamme, le foyer d'une conscience qui permet à l'énigme de se livrer :

Dans ce pays la foudre fait germer la pierre
Sur les pitons qui commandent les gorges
Des tours ruinées se dressent
Comme autant de torches mentales actives
Qui raniment les nuits de grand vent
L'instinct de mort dans le sang du carrier
Toutes les veines du granit
Vont se dénouer dans ses yeux. (Dupin, 1971 : 26)

Dans cet extrait, à vers libres, par la personnification à travers : « la foudre fait germer », « les pitons qui commandent », « les veines du granit », la foudre apparaît comme un principe de l'affaiblissement chaotique. La tour ruinée ici ne se distingue plus de la tour vivante puisqu'elle se dresse. L'esprit, quant à lui, surgit au contact du vent, de l'ombre de la mort et du sang qui se laisse bouleverser par leur orage. La vie la plus aveugle de la pierre vient se dénouer dans le mystère du regard :

Ce mystère peut devenir encore celui d'un ordre, d'une architecture. La tour ruinée ne s'équilibre-t-elle pas déjà dans la double tension de son surgissement et de sa chute, de sa chute surgie ? Il en est de même de toute expression véritablement poétique. (Richard, 1981 : 358).

Les mots, en effet, éléments préalables à l'invention, signes traditionnels dotés d'un signifié et un signifiant, accueillent la flamme. Ils l'obligent à s'informer. Ils sont comme une demeure que le sens, le feu, tout à la fois édifierait et détruirait comme un acte d'écroulement.

2.1. L'écroulement de l'environnement poétique

L'écroulement, c'est le fait d'être dans une mauvaise posture. C'est être détruit, anéanti. C'est, en d'autres termes, perdre toute valeur. Cette conception de l'écroulement est chère au poète qui l'exprime souvent dans ses textes. Il s'agit, pour lui, de rechercher une sorte de désintégration pierreuse qui est à la fois une illumination et une déchéance. Le prestige imaginaire de l'écroulement tient, en effet, à ce que son avènement s'accompagne souvent d'une brusque révélation, d'une dénudation de l'être : fantasme qui associe en un seul complexe fulgurant les images du corps féminin illuminé de l'expression poétique :

J'appelle l'éboulement
Dans sa clarté tu es nue
Et la dislocation du livre
Parmi l'arrachement des pierres. (Dupin, 1971 : 55)

Ecrits en vers libres, les deux premiers vers de cet extrait : « font allusion à une femme non vêtue. La femme est, en effet, dans l'univers imaginaire de Jacques Dupin une valeur centrale, fascinante dont la médiation émerveillée occupe maints poèmes. Son thème se lie à la plupart des images dominantes qui ont permis de déchiffrer l'intention. « Elle est associée par sa nudité éclatée de manière soudaine à l'écroulement de la pierre », selon (Jean-Pierre Richard, 1981 : 352) Quant aux deux derniers vers, ils mettent en relief le langage éclaté, jeté à la multiple liberté du sens ou du non-sens. L'écroulement, ainsi, libère l'objet en rompant l'apparence (tenue vestimentaire, feuillage, habitude) qui le maintient artificiellement stable au prix d'une catastrophe, la démolition et la mort de cet objet. Il donne ainsi accès à son expression si merveilleusement directe. Par conséquent, le geste qui abolit et qui disloque ne peut entraver d'autres sentiments :

Ma méditation, ton manteau se consument
Pour te perdre mien
Ou te mordre blanche
La tour délivrée de son lierre croule. (Dupin, Op Cit : 57)

D'un même mouvement, l'éboulement détruit, libère et donne cette signification qui est aussi bien l'égalité sémantique de « perdre » et « de mordre », « de tour » et « s'écroule ». Il s'agit entre autre de donner ce qu'il détruit, et de détruire ce qu'il donne à travers « tour délivrée...croule ». Par ce chiasme qui est une figure de construction, se révèle un paradoxe qui s'inscrit en une durée et met en évidence de dangereuses conséquences : détruire ce qu'il donne. Ainsi, il convient de dire que la mobilisation de tout un dispositif d'écriture peut venir du fait que cette écriture de soi, cet exercice de la connaissance de soi, « connaissance par les gouffres » selon André Michaux ne peut avancer qu'avec une certaine souffrance causée par la conversion de la pensée, de la mémoire. Cette souffrance d'écriture et de création est ainsi révélée : « Souffrant. Ne souffrant plus déjà... J'écris le plus, le presque, le déjà de la mort déçue. J'écris au passé infini, enfantin, d'un rayon brisé. De la lumière ouverte... » (Dupin, 1999 : 396).

Par le champ lexical de la négativité : (« mort déçue », « ouverte », « brisé ») se confirme la souffrance du poète. Cet état d'âme du poète est l'une des raisons qui pourrait être la cause de cette écriture de l'écroulement à laquelle s'adonne le poète. Cette pratique épouse un type de langage poétique caractéristique de la déconstruction.

2.2. Un langage poétique : manifestation de la déconstruction

Le langage est une faculté propre à l'être humain d'exprimer et de communiquer sa pensée au moyen d'un système de signes vocaux ou graphiques à en croire (Jean Louis Joubert, 1988 : 86) : « En poésie, le langage semble oublier son devoir de communication ; il se regarde lui-même dans son fonctionnement pure ».

Par rapport au langage poétique, issus des différents recueils, l'œuvre de Jacques Dupin révèle une technique expressive particulièrement variée. Cette variation, qui témoigne dans la recherche poétique tout un éventail de solutions rythmiques originales (où s'entremêlent contours visuels et contours prosodiques), s'observe en confrontant les parties des recueils

entre elles. Chacune d'elles, en effet, ne se laisse pas seulement identifier par la présence d'un titre mais tire aussi son identité de la permanence d'une mise en forme typographique particulière. Dans cette perspective, s'inscrit le poème « Le régime minéral » qui montre à la fois le déchirement de la langue pétrifiée et sa reconstruction selon un ordre :

Dans ce pays la foudre fait germer la pierre
Sur les pitons qui commandent les gorges
Des tours ruinées se dressent
(...)
Le feu jamais ne guérira de nous
Le feu qui parle notre langue. (Dupin, 1971, p. 18)

Le mot « foudre », du premier vers allié phonétiquement à « tour » dans le troisième vers, engendre le « feu » à la dernière strophe conformément à une analogie à la fois phonétique et sémantique. Cette liaison détermine l'action de la foudre qui, produisant « le feu » perpétuel, « construit et maintient » « les tours ruinées ». La liaison acoustique « des gorges extérieures » et « des torches intérieures », qualifiées doublement de « mentales » et « d'actives » entre lesquelles, s'insère le mot « tour » qui succède à la « foudre », transmet avec une force contradictoire l'intensité et l'instantanéité de la foudre qui possède en même temps la force destructrice et la force génératrice.

Sous l'impulsion brutale de l'autodestruction déclenchée par « les nuits de grands vent », le poète étant dans cette posture de perturbation ne peut que s'exprimer par répétition du phonème (or) dans les mots : « gorge », « torche », « mort » pour mettre en évidence l'analogie sémantique entre « le sang du carrier » et « les veines ». À cela, s'ajoute une association entre pierre et carrier. Dans ce texte, le poète-carrier, qui appelle « la foudre », présente simultanément deux aspects antagonistes et édifiants les tours dont la dignité avait déjà été endommagée par la force destructrice, exploite la langue et ramène au jour des mots régénérés d'énergie. Ainsi, le poème existe « comme une suite signifiante de "saccades" » (images, soupirs, interrogations, ordres, comptes rendus narratifs ou descriptifs, tous ces éléments le plus

souvent brefs, sémantiquement discontinus, séparés les uns des autres par des grands blancs) et comme la trame, autrement signifiante, d'un accord. « Accord qui n'est rien d'autre sans doute que la reprise globale de tous ces éléments rompus et que la découverte d'un sens transcendant, la fécondité de leur rythme » (Richard, 1981 : 360.)

On comprend ainsi que la parole la plus fragmentaire et la plus menacée (par le silence, par l'étouffement du roc) puisse parvenir à recréer un court instant tout autour d'elle la paix des choses. Certains textes poétiques de Dupin semblent donner une merveilleuse sensation d'une coïncidence absolue du mot avec le sens, et de l'être avec lui-même :

Et l'indicible instrumental
Monte comme un feu fragile
D'un double corps anéanti
Par la nuit légère
Ou cet autre amour. (Dupin, 1971 :10.)

Dans cette strophe derrière l'image d'une autreconjonction annulant, celle du poète et de son lecteur, se formule très exactement un art poétique. Alors, au lieu de s'abandonner à la créativité déchirée du feu fragile, ce « feu qui parle notre langue », le roc peut aussi se muer imaginativement en une substance plus étale, moins directement dialectisée : une eau courante. Par cette personnification du feu, se révèle l'impuissance du roc parce qu'il est fragile et anéanti. Avec l'épreuve de la pierre, l'eau qui jaillit offre alors sa tendresse qui guérit en elle le mal de la fragmentation. Cependant, l'idée de l'obsession de l'enfoncement ne cesse de le tourmenter.

3. L'enfoncement comme une suite logique de la déconstruction

L'enfoncement, c'est exprimer le fait de céder sous un choc ou une pression. Ainsi, en une sorte de résolution qui lui fait prendre la décision et d'assumer sa perte, le poète choisit de s'égarer dans l'infinie fragmentation des apparences : « innombrable et ressemblant », tel qu'il sera plus tard, après sa fin, mais tel que

déjà les étoiles, déjà les cailloux, le torrent lui permettent de rêver sa dispersion » (Dupin, 1991 : 6).

3.1. L'effacement de la pensée : une caractéristique de l'enfoncement

Etant dans une posture d'enfoncement, de descente souterraine, la pensée ou la conscience ne peut que céder le pas à l'inconscient. Alors, dans un état onirique ou surréel, le poète cède à l'appel de la profondeur. Volontairement dépouillé de son avoir, de son savoir, il se laisse glisser au plus profond du gouffre :

Jette tes vêtements et tes vitres,
Sourcier de l'ordinaire éclat.
Le glissement de la colline
Comblera la profondeur fourbe,
L'excavation secrète sous le pas. (Dupin, 1971 : 102)

Dans ce dépouillement onirique, le poète met au rebus tout ce qui est artificiel : « jette tes vêtements et les vitres ». Il veut retourner au sein de la terre à l'état naturel, parce qu'il est animé par le sentiment de la découverte des différentes structures naturelles qui composent la terre. Alors, au moment même, où l'épaisseur démantibulée des choses, parviennent au poète les premiers souffles d'un être lointain. Un pas aussi s'enfonce dans la pente. Et l'acuité pesante disparaît dans l'éboulis, bu par lui :

Le calme s'insinue avec l'air de la nuit
Par les pierres disjointes et le cœur criblé.
A la seconde, tu as disparu
Comme une écharde dans la mer. (Dupin, Idem).

À l'instar du paysage, qui s'écroule dans cet extrait, se réalise la disparition de la pensée qui y vit : « Le calme s'insinue avec l'air de la nuit » et tous ses corollaires. Alors, le cœur existe par défaut, et quiconque le regarde ne voit en lui que le lieu déchirant : « les pierres disjointes et le cœur criblé », d'un vide révèle la conviction du poète Jacques Dupin. Il ne croit plus ou ne conçoit plus le pouvoir de la conscience pure et claire. Pour lui, « la pensée ne saurait exister en nous à l'état pur, dans un absolu de

transparence. Pleinement limpide à elle-même ». (Richard, 1980 : 347).

De même, dans la perspective de Dupin, la conscience pure ne pourrait rien sur le réel. Alors, pour adhérer véritablement au monde, il lui faut accepter de produire des cendres c'est-à-dire de consumer quelque chose. En d'autres termes, il s'agit de pactiser en somme avec une matière et de s'obscurcir en elle. Alors l'être humain, surtout celui des lettres ou l'artiste, se trouve dans une souffrance indescriptible, comme torturé au feu, dans éternel recommencement, l'une des voix qui s'offre à lui c'est la production littéraire. Il le fait pour marquer son temps ou pour se donner une contenance en matérialisant ainsi son talent. Cette situation est l'une des conditions qui a été à la base de la production des vers suivants :

...la bouche à la fin, la bouche pleine de terre
Et de fureur
Se souvient que c'est elle qui brûle
Et guide les berceaux sur le fleuve. (Dupin, 1971 : 53)

La conséquence se traduit, ici, en d'étonnantes images de production littéraire et même poétique. Le poète alors ressent une immense joie parce qu'il découvre la capacité de la créativité de sa pensée. Car elle s'est souvenue qu'elle était aussi parole, donc corps, un corps lié à une terre et par l'impulsion créatrice. La conscience humaine n'atteint ainsi le monde qu'à condition de se voiler, de se substantifier à demi-en lui d'y devenir ce "souffle", plus vital que spirituel. Mais capable « d'ameubler un océan de terre » et d'y résoudre en son épaisseur aveugle l'abstraite équation qui le torturait. Pour cette raison, chez Dupin, le moi poétique succombe si aisément au lyrisme de l'enfoncement et du chaos qui conduit inexorablement dans l'univers souterrain.

3.2. Un état dans l'univers souterrain pour la renaissance

L'expérience de l'univers souterrain est la pratique, la manière de mener une existence secrète sous la terre. En poésie, il s'agit de mettre en exergue à travers l'imagination qui conduit au-delà du monde réel pour se libérer des contraintes de la réalité. Dans le

domaine de l'art tout est possible. Ainsi, entraînés par le mouvement descendant de l'éboulement, les voici jetés aux filons les plus souterrains de l'être. Bonheur, individualité, figure s'y trouvent étouffés, comme obturés de terre. Par rapport à ce fait, Jacques Dupin écrit :

Piéger le seul sourire
Eteindre le visage et sa suffocation
Sous un crêpi de terre calcinée. (Dupin, Op cit : 70).

Etant dans la terre calcinée, l'on ne peut qu'être malheureux. Le corps s'y paralyse dans la crispation du roc qu'il a fini par devenir : « ta nuque plus bas que la pierre. Ton corps plus nu que cette table de granit » (Dupin, Op cit : 94). Par les termes comparatifs, c'est-à-dire les adverbes de comparaison de supériorité, « plus ...que », le poète met en exergue l'existence tout entière « nuque, ton corps » qui s'enfonce, qui s'enterre. Le poète, le fait à dessein, car se convertir ainsi au souterrain, c'est dans l'optique de se réfugier, et fuir la double catastrophe extérieure de l'espace : écroulement des choses et assaut sadique de l'histoire.

Sur la terre des hommes, il n'y a que le désastre, des guerres, des sécheresses et des calamités. Par rapport à cet des faits, l'auteur révèle : « dehors les charniers occupent le lit des fleuves perdus sous la terre. La roche qui se délite est la sœur du ciel qui se fend » (p.64). C'est bien la terreur qui conduit alors « sous terre ma semence, l'éclaire et la refroidit ». « J'écris dit encore Dupin, pour enfouir mon or » (Dupin : 55).

Le choix du poète s'explique par le fait que le milieu souterrain est le lieu idéal pour recueillir cet or qui est sa "semence". L'univers souterrain figure ainsi pour le site conjurer de l'abolition, de l'abri cherché contre cette abolition et d'une possible renaissance. Après la semence, qui est un temps d'ensevelissement, c'est la renaissance. Et ce qui est semé, après la germination, s'accroît et porte du fruit pour l'humanité. Cette dernière valeur s'y affirme d'autant mieux qu'elle touche quelque chose de fondamentale, à une vérité première du concret qui est en fusion avec des désirs à l'état sauvage et naturel. Dans ce sens s'inscrivent ces vers suivants du poème "À l'angle du mur" :

Et je tutoie les morts, les nouveaux venus.

Celle que j'aime est de leur camp.

Fourche, flamme et minerais. (Dupin : 57)

Tout ce travail ne s'accompagne d'aucun savoir, d'aucun regard. Il se poursuit, cependant de l'absolu de l'ombre, peut-être du sommeil. Être aveugle est aussi un aveu qui a la même fonction spirituelle chez Dupin. Ainsi l'aveuglement, lié à la douleur, est en revanche célébré par lui pour sa qualité pénétrante et créatrice :

Chaque pas aveugle

Reconstruit la ville

Dans l'air déchiré. (Idem)

Dans cette passion de non voir, normalement associé à la vie souterraine, naissent quelques grands symboles qui sont « la reconstruction de la ville » qui concernent aussi l'obsession du refus de regard d'autrui. C'est aussi le besoin d'éteindre devant soi la clarté des sourires, la flamme des visages :

Je marche pour altérer quelque chose de pure,

Ou ce trop clair visage entrevu

(...)

J'écris pour enfouir mon or

Pour fermer les yeux. (Dupin, 1971, Op. cit : 55).

Ces vers libres à la fois brutaux et tendres, réunissent dans la logique d'un seul mouvement imaginaire. Il s'agit du vœu d'adultération, les gestes de l'enfoncement et de la marche.

Conclusion

L'art poétique de Jacques Dupin s'engage dans une écriture de perturbation qui défie la poésie classique en s'inscrivant dans une logique de la ruine des canons esthétiques classiques. Ce défi se fait à travers une rupture qui est la séparation d'avec la tradition poétique caractérisée par la forme fragmentaire et la prose adoptées dans sa poésie. Pour lui, la poésie contemporaine s'inscrit hors de l'espace public et du sens commun. Cependant, cette poésie n'est pas dénuée d'une adresse positive. Elle sert à mettre à nu les actes des humains qui ont engendré la ruine de la

civilisation issue des guerres mondiales. Alors, comme corollaire de cette dégradation, l'on retient l'écroulement qui est la perte de toute valeur. Dans cette posture, se révèle une facture expressive particulièrement variée. Il y a entre autre l'effacement de la conscience et la traduction de l'état de l'inconscient comme étant dans un univers souterrain pour afficher son originalité.

Bibliographie

- Dupin Jacques, 2007, *M'introduire dans ton Histoire*, Paris, P.O.L,
- Dupin Jacques, 1999, *Une apparence de Soupirlail*, Paris, Gallimard,
- Dupin Jacques, 1996, *Le Grésil*, Paris, P. O. L,
- Dupin Jacques, 1991, *Echancré*, P. O. L,
- Dupin Jacques, 1971, *Gravir*, Paris, Gallimard,
- Blanchot Maurice, 2002, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard,
- Giovanni Lista, 1973, *Futurisme : manifestes- proclamations-documents*, Lausanne, L'Age d'homme,
- Jean Claude Mathieu, 1986. « *Ecrire l'espace naissant* », La revue Belles lettres, 3-4
- Jean-Pierre Richard, 1981. *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil,
- SeijiMarukawa, 2009/ 3 *Poétique du fragment : une apparence de Soupirlail*, de J. Dupin, n°155.