

Destruction et construction : **La poétique de Jacques Dupin dans *Gravir***

NAKAYAMA, Shintarô

[**Key words** : ① destruction ② construction ③ tension ④ « à l'état naissant »]

Introduction

S'efforçant de décrire l'orientation principale de la poésie à la fin du XIX^e siècle, Stéphane Mallarmé observa que le poète, lassé des « grandes orgues du mètre officiel », commençait à « jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui <plaisait>¹⁾ ». Après cette « crise de vers », les formes proposées à la création poétique se sont diversifiées : vers métriques, vers libres, poèmes en prose, calligrammes, aphorismes, poésie sonore des dadaïstes, expérimentations variées de l'avant-garde et du surréaliste. Dans la dernière moitié du XX^e siècle, le domaine poétique est plus que jamais plein d'un « chaos de pratiques individuelles²⁾ ». De nombreux poètes contemporains, privilégiant une libre composition sans rapport avec la versification et l'écriture traditionnelles, inventent volontiers la forme poétique qui convient le mieux à leur intention. Une telle diversification est justement un des traits majeurs de la poésie contemporaine. À cette époque de plein épanouissement du « poème libre », pour reprendre les mots d'Henri Meschonnic, l'investigation chez Jacques Roubaud des potentialités du sonnet ou l'aventure de la métrique chez Jacques Réda traduisent à leur manière la

diversification de la forme poétique contemporaine.

Jacques Dupin, fondateur avec Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Gaëtan Picon, Louis-René des Forêts et Paul Celan de la revue *L'Éphémère*, est l'un des poètes importants de sa génération. Son écriture se caractérise par une grande diversité des formes poétiques dont il se sert pour traduire son expérience du monde : vers libres et poèmes en prose (*Gravir* et *L'Embrasure*), poèmes insérant un blanc après chaque ligne, ou composés par un assemblage de fragments, poèmes déterminés par l'effet typographique du vers, vers brefs, poèmes entrecoupés de barres obliques (*Dehors*), fragments détachés — proches de l'aphorisme, mais ne contenant nulle définition (*Une apparence de soupirail*) — ou poèmes dispersant des mots raréfiés sur la page (*Grésil*). Ayant abandonné la forme ancienne, cette écriture semble sans cesse à la recherche d'une nouvelle forme d'expression, la plus convenable à ce qui est à dire à chaque fois. Ainsi la poésie de Dupin présente-t-elle un rapport intime entre quête de la forme poétique et expérience poétique, semblable en cela à l'œuvre de Kandinsky, à propos de laquelle le poète remarque justement que « l'aventure plastique et l'expérience poétique sont indissociables³⁾ ».

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser les modalités de la forme poétique dans *Gravir*, recueil de poèmes publié en 1963, en insistant sur les caractéristiques de l'écriture et sur la relation que la construction du poème entretient avec l'acte destructeur, thème fondamental et fondateur du paysage poétique propre à Jacques Dupin. Ainsi voudrions-nous éclaircir les motivations de cette recherche constante d'une forme nouvelle et montrer combien cette quête s'écarte de toute orientation formaliste.

1. Constellations

Au moment de rééditer *Gravir* en 1971, Dupin a non seulement supprimé plusieurs poèmes et réduit les dimensions de l'ensemble, mais il a modifié

l'ordre des textes en intégrant certains d'entre eux à des chapitres différents⁴⁾. L'édition originale place le poème intitulé « Le Chemin frugal » en tête du livre, tandis que la deuxième commence par le poème « Grand Vent ». Ce remaniement souligne la volonté de recherche d'une forme poétique qui anime le recueil :

Nous n'appartenons qu'au sentier de montagne
Qui serpente au soleil entre la sauge et le lichen
Et s'élançait à la nuit, chemin de crête,
A la rencontre des constellations (EG 15).

Les « constellations » valent ici destination pour le poète-alpiniste gravissant une montagne sous le ciel nocturne. Cette conjonction des astres suggère évidemment l'unification sur la page des mots isolés et dispersés. Atteindre la constellation, c'est découvrir une syntaxe et une forme poétique qui sont « l'art de disposer les mots⁵⁾ ». Ainsi le voyage du poète est-il, comme l'indique le pluriel du mot « constellation », une quête sans fin de la forme qui convienne le mieux à ce qui est à dire : « Les astres sont anciens mais la nuit est nouvelle » (EG 41). Le poème liminaire joue donc un rôle primordial en désignant le concept qui sous-tend le recueil tout entier, à l'instar de l'adresse « Au lecteur » des *Fleurs du Mal*. Son déplacement en tête de l'ouvrage témoigne de l'importance attachée par Dupin à la quête sans cesse renaissante de la forme poétique la plus juste.

2. L'acte d'écrire comme rupture

Avant d'analyser les modalités de la forme poétique dans *Gravir*, il faut d'abord constater la récurrence de la thématique de l'écroulement, qui constitue en effet le paysage particulier à la poésie de Dupin. Le souci de destruction, évident dans ce recueil, transparaît dans un vocabulaire où

abondent les instruments tranchants, les termes indiquant la violence et la dévastation : « lames », « hache », « rafales », « brèche », « enfoncement », « dislocation », « éclat ». « L'acte d'écrire comme rupture » se trouve d'ailleurs souvent, dans la poésie de Dupin, au commencement même de l'écriture :

Commencer comme on déchire un drap, le drap dans les plis duquel on se regardait dormir. L'acte d'écrire comme rupture, et engagement cruel de l'esprit, et du corps, dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements (EG 146).

Cet extrait d'un poème en prose de *L'Embrasure* montre la relation indissociable qu'établit le poète entre commencement de l'écriture et mouvement de rupture. L'écriture de Dupin s'assimile à l'action de déchirer le « drap », symbole de tout ce qui recouvre l'évidence du monde en perpétuel mouvement et permet ainsi de dormir tranquille. Dans la poésie de Dupin, la quiétude conduit paradoxalement à l'obstacle et à l'étouffement : « Je redoute moins la déchéance qui m'est due / Que cette immunité / qui m'entrave dans ses rayons » (EG 79). En effet, le poète de *Gravir* choisit d'escalader verticalement « le versant abrupt, la plus libre des routes, / Malgré le timon de la foudre et mes vomissements » (EG 21). Ce qui rassure constitue donc une sorte d'entrave, que le poète tente de briser par « une déchirure sans cesse renouvelée⁶⁾ ». Dans un entretien avec Valéry Hugotte, Dupin insiste sur cette opiniâtre élimination de l'obstacle :

Etat des lieux : état des ruines. L'air que nous respirions n'était guère propice aux « Belles Lettres »... Mais j'ai voulu probablement signifier aussi, et je le 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'élan⁷⁾.

La loi du code traditionnel est de celles qui rassurent le poète, en même temps qu'elles suscitent en lui un sentiment d'asphyxie. Sa stabilité même et sa rigueur empêchent en effet l'écrivain de traduire son expérience de « la réalité qui est changement perpétuel » (EAD 83). Cependant, l'écriture de perturbation développée dans la poésie de Dupin n'est pas une fuite hors de l'écriture traditionnelle. La tradition s'enracine dans le corps et l'écriture du poète :

De ce mal qui s'étire dans la longue saignée des siècles, je suis
l'exacte et pure abstraction,
— le nœud d'asphyxie formelle.

Ignorez-moi passionnément ! (EG 28).

Ainsi l'écriture de Dupin — « cyclone fourvoyé dans cette strate du langage » (EG 61) — s'installe-t-elle, dès son origine, dans cette lutte contre la langue sécurisante mais oppressive. Il s'agit de détruire de l'intérieur cette langue fossilisée en engageant le corps et l'écriture pris par la tradition « dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements », afin de lui rendre vivacité et force régénératrice :

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

S'y ajoute un combat contre l'écriture inerte et suffocante de l'époque à laquelle Dupin commence à écrire (son premier poème « Comment dire ? » fut publié en 1949). Dans une réponse à une enquête du *Débat* sur « L'absence de la poésie », Dupin explicite les circonstances :

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 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... (MDTH 36)

Dupin exprime le sentiment d'étouffement suscité par une poésie de la Résistance devenue caduque après la Libération (nombreux pastiches de *La Rose et le Réséda*), et de gêne devant les modèles et les théories d'un surréalisme désormais moribond et stagnant⁸⁾. Aussi « l'acte d'écrire comme rupture » cherche-t-il à réactiver un domaine poétique endormi, en restituant à l'écriture sa dynamique et son énergie par une émission de parole violente :

La parole mal équarrie mais assillante
Brusquement se soulève
Et troue l'air assombri par un vol compact
De chimères (EG 76).

3. Le chant qui est à soi-même sa faux

Il faut d'ailleurs remarquer que la menace de torpeur et d'inertie pèse également sur l'écriture de Dupin lui-même, puisque les mots inscrits sur la page sont destinés à l'immobilité. Un poète qui refuse la fixité doit donc lever cette intimidation, en portant l'assaut contre sa propre écriture en danger de pétrification. Le poème intitulé « Le Prisonnier » raconte la destruction de la

langue fossilisée, ainsi que la force autodestructrice destinée à mettre en activité un espace d'écriture :

Terre mal étreinte, terre aride,
Je partage avec toi l'eau glacée de la jarre,
L'air de la grille et le grabat.
Seul le chant insurgé
S'alourdit encore de tes gerbes,
Le chant qui est à soi-même sa faux.

Par une brèche dans le mur,
La rosée d'une seule branche
Nous rendra tout l'espace vivant,

Étoiles,
Si vous tirez à l'autre bout (EG 48).

L'écriture de Dupin lutte contre la forme close. La prison est en effet un lieu d'étouffement dont, comme l'indique l'apostrophe aux étoiles, le poète souhaite se dégager. Le mur pénitentiaire est à la fois métaphore de la langue fossilisée et d'une parole condamnée à l'immobilité. Si le *Je* ouvre dans ce mur une brèche à travers laquelle l'éclat des étoiles fait parvenir au prisonnier la lumière du dehors et si les « étoiles », métaphore des mots résiduels sur la page après la destruction, malgré leur fixation, scintillent en tant que brèche elle-même dans le ciel nocturne, le *Je* peut recouvrer un espace vif, immense, dans la fraîcheur de l'aube que suggère la présence de la « rosée ». C'est dire que, pour se dépêtrer de la « terre aride » et rendre vivant l'espace du poème, le poète doit aussi déchirer ses propres paroles pour les tirer de la pétrification : « Le chant qui est à soi-même sa faux. » L'écriture, s'engageant « dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements », provoque

l'émergence d'une force contradictoire et d'une parole fragmentaire qui concourent à la vivacité et à la mobilité de l'écriture.

4. Destruction et construction

Afin de restituer à la poésie un espace vif et vigoureux, Dupin recourt à une écriture de perturbation pour s'attaquer à plusieurs entraves: « immunité », « prouesse », « paresseuse cadence », « mélopées », « limite des terres arables ». Il ne s'agit donc pas d'embellir l'œuvre. Pourtant le souci de construction est également évident dans *Gravir*, et souvent manifesté par un vocabulaire et une thématique renvoyant à l'idée de composition : « constellations », « travaux de vannerie », « arachnéenne sollicitation », qui évoquent le tissage du texte, et thématique de la maison :

Et la maison ouverte, inaccessible,
Que le feu construit et maintient (EG 73).

Ce distique de « Saccades », qui semble éclairer la forme poétique de *Gravir* tout entière, montre comment la construction est pour Dupin indissociable de la destruction. C'est dire que *sur* les ruines de la parole rompue s'édifie une nouvelle écriture : « on ne peut édifier que sur des ruines⁹⁾ ». Loin d'avoir pour but ultime de détruire la forme poétique, Dupin, la détruisant, la refonde, la régénère et la remet en même temps en activité :

[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 transgression et de fondation de la langue (MDHT 35).

En outre, il faut remarquer que le feu ne consume pas seulement ce qui est

déjà achevé : en détruisant ce qu'il construit lui-même, il s'en nourrit. Le maintien de la forme aussi s'effectue paradoxalement par la force destructrice de l'incendie. La métaphore du feu dans ce passage de « Saccades » indique comment le texte s'appuie sur la tension entre décomposition et recomposition.

Pour pousser plus loin l'examen de la forme poétique dans *Gravir*, nous voudrions faire un détour par les écrits de Dupin sur l'art. La poésie de Dupin doit beaucoup aux arts visuels et plastiques ; pour emprunter une expression de René Char, les peintres et les sculpteurs sont pour elle des « alliés substantiels ». Dupin reconnaît en effet un combat analogue au sien dans l'œuvre de Nicolas de Staël : « Étouffé d'abord par un excès de vigueur, il [=de Staël] pèse de tout son poids contre la paroi qui l'emmure, il jette toute sa force contre la force d'obstruction qui s'accroît en la décimant, // par accès, par saccades, suivies d'effondrements, et de sursauts... » (EAD 127).

Prêtons ici attention au fait que Dupin découvre dans l'œuvre de Joan Miró un rythme dynamique :

Le trait tremble, se gonfle, s'arrête brusquement, reprend et file à nouveau sans s'égarer. Il a quelque chose de haletant et de nerveux, qui brise la ligne en la renforçant. La nouveauté de ces dessins, c'est leur rythme syncopé, fait de nœuds et de glissements, de ruptures et de reprises, d'une irrégularité qui stimule le dynamisme du trait et l'imagination de la ligne (EAD 154).

Pour Dupin, « la forme, [...], est étroitement soumise à la notion de mouvement » (EAD 83). Toutefois le rythme ainsi découvert dans l'œuvre d'art n'est pas fondé sur le retour régulier de repères constants ; c'est un « rythme syncopé », plus proche de ce *rhuthmos* (ῥυθμός) qui constitue l'étymologie du rythme : « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, la forme de ce qui n'a pas consistance organique¹⁰⁾ ». Comme Michel Collot l'indique dans son bel article sur *Les*

Mères, le rythme privilégié par Dupin est un mouvement dynamique intérieur à l'œuvre¹¹⁾.

Dans sa perspicace étude sur *Gravir*, Jean-Pierre Richard a bien montré ce refus d'un rythme excluant la faille et la rupture¹²⁾. L'écriture discontinue de Dupin laisse subsister, dans la forme poétique, des écarts, des décalages, des dissonances, des déséquilibres : « La fatalité que j'illustre n'est pas exempte de rupture, de félonies, de tremblements : mes imprécations, mes ratures » (EG 40). Et la parole brisée recompose en même temps une nouvelle continuité sans effacer les traces de rupture. C'est de cette tension entre destruction et construction que la forme poétique obtient une extrême mobilité.

Michel Collot définit la forme poétique des *Mères* comme une « configuration sans fixité » : « écriture de chaos » douée d'une force destructrice et créatrice¹³⁾. En ce sens, *Gravir*, recueil rassemblant les premiers poèmes de Dupin, rencontre les mêmes écueils formels. Comme l'évoquaient la métaphore du feu dans « Saccades » et la prédilection du poète pour l'œuvre d'art à la forme instable, la poétique et l'esthétique de Dupin se sont fondées, depuis la première période, sur l'intention d'établir une forme poétique échappant à la pétrification formelle, ce qui concourt au maintien d'un certain rythme dynamique.

5. Poétique dans *Gravir*

Comment la tension entre destruction et construction, le rythme dynamique s'engendrent-ils concrètement dans la poésie de Dupin ? Le poème intitulé « Le Règne minéral » montre bien à la fois le déchirement de la langue pétrifiée et sa reconstruction selon un autre ordre :

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.

Le feu jamais ne guérira de nous,
Le feu qui parle notre langue (EG 18)¹⁴.

Le mot *foudre*, allié phonétiquement à *tours*, engendre le *feu* de la dernière strophe conformément à une analogie à la fois phonétique et sémantique. Cette liaison détermine l'opération de la « foudre » qui, provoquant le « feu » perpétuel, « construit et maintient » les « tours ruinées ». La liaison acoustique des *gorges* extérieures et des *torches* intérieures (doublement qualifiées de *mentales* et d'*actives*), entre lesquelles s'insère typographiquement le mot *tours* succédant à *foudre*, transmet avec une force contradictoire l'intensité et l'instantanéité de « la foudre » qui possède en même temps force destructrice et force génératrice. Sous l'impulsion brutale de l'autodestruction déclenchée « les nuits de grands vents », le poète se situe dans cette perturbation instantanée, ce qui est souligné par la répétition du phonème [ɔr], par l'analogie sémantique entre « le sang du carrier » et les « veines » — mot qui signifie à la fois les vaisseaux amenant le sang vers le cœur et de minces filons minéraux — et par celle qui s'établit entre la « mort » et le dénouement des « veines » du « granit ». À cela s'ajoute une association entre *Pierre* et *carrier*. Dans *ce* poème, le poète-carrier, appelant « la foudre » qui présente simultanément deux aspects antagonistes et édifiant les « tours » dont la dignité avait déjà été endommagée par la force destructrice, exploite

une carrière dans la langue et ramène au jour des mots régénérés d'énergie.

Le coup de foudre métaphorise « l'acte d'écrire comme rupture » ; les « tours ruinées », l'écriture instaurée par le poète. Pour mieux examiner la modalité de cette forme poétique, prêtons ici attention à la structure métrique du « Règne minéral ». Le poème commence par un alexandrin à la cadence de trimètre romantique (« Dans ce pays / la foudre fait / germer la pierre. »), qui annonce la structure ultérieure. Sur dix vers, nous reconnaissons trois décasyllabes et trois octosyllabes, plus un hexasyllabe : autrement dit, plus de la moitié du poème est métrique, avec une forte domination du nombre trois. Ainsi pouvons-nous formuler l'analyse suivante : trois vers métriques stables malgré leur hétérométrie (un trimètre-alexandrin, un décasyllabe, un hexasyllabe) sont suivis d'un groupe de deux vers non-métriques — toutefois tendus vers un compte syllabique reconnaissable. La perturbation est remarquable, mais se limite à deux vers, après lesquels les quatre suivants (deux octosyllabes, un décasyllabe, un octosyllabe) retournent à la stabilité métrique. Du point de vue prosodique, le poème forme un réseau moins facilement repérable que l'organisation des éléments métriques par trois : 12 (4/4/4) //10/6/ 11/9/ 10//8/8//10/8. Tel est le résultat de l'effet produit par l'écriture de perturbation sur la structure elle-même. L'écriture de perturbation — un hendécasyllabe et un ennéasyllabe — introduit une déchirure dans la structure métrique, en même temps qu'elle construit une nouvelle structure tripartite (stabilité-perturbation-stabilité), annoncée par le trimètre du premier vers exprimant l'opération de la foudre.

Dominique Viart indique que « la poésie de Dupin [...] doit se séparer de l'écriture traditionnelle¹⁵⁾ ». Dans *Gravir*, pourtant, nous trouvons souvent des vers traditionnels. Si le poète semble accorder peu d'importance à la structure métrique, le vers métrique n'en apparaît pas moins comme un des obstacles à déchirer. L'écriture de Dupin, justement, laisse apparaître l'instant où la perturbation, insérée dans la stabilité de la métrique, engendre une nouvelle continuité qui inclut en elle le « souverain trait de rupture » (EG

31). Le vers suivant semble résumer la poétique de Dupin :

La tour délivrée de son lierre croule.

La terreur conduit sous terre ma semence,

L'éclaire et la refroidit.

J'attends la déflagration (EG 49).

Le poète produit dans « Le Règne minéral » un éclair instantané, une tension entre destruction et construction ¹⁶⁾, que nous ne manquons pas de rencontrer chaque lecture. Ainsi l'écriture fossilisée obtient-elle une force régénératrice par l'opération de la rupture. Dupin affirme qu'« elle [= la poésie] s'enfonce dans les gisements de la terre, elle en extrait la force ascensionnelle. Elle ébranle, elle secoue les colonnes de la langue » (MDTH 35-36). Son écriture destructrice est « le très petit trident qui féconde la parole » (EG 31).

Il nous reste enfin à examiner l'écriture en tant que « chant qui est à soi-même sa faux » :

A l'instant le plus ruineux de la bataille, de l'épidémie, de la fête, elle s'arrête, — pour se souvenir. Ajuster ses bas. Questionner le ciel. En elle l'autre rive est une barre de clarté.

Non, les eaux basses du fleuve ne charrient que sa voix. Pas même sa voix, une plainte de bête pour flatter le vieux nuage qui m'emporte, le vieux désespoir qui me roule, mort et enragé.

Notre idylle ? L'étonnement, et la fraîcheur, et l'au-delà d'une forêt d'oiseaux dont il ne reste qu'un tison. Pas même un tison, sa brûlure. Aux lieux qu'elle a quittés la lumière s'engouffre. Pas même la

lumière. Mais déjà nous ne sommes plus seuls, il ne fait pas tout à fait nuit dans la forêt, quand je me jette à sa rencontre, parmi les arbres morts, avec un cœur nouveau et lisse comme le manche des cognées (EG 63).

Dans ce poème intitulé « Obsidienne », la femme apparaît comme un être définitivement hors de portée du *Je*. Comme Richard l'a bien montré, « l'aimée [...] ne se laisse approcher qu'en une suite d'émissions. Sa présence s'accorde sous le mode du *pas même*, du *il ne reste que*¹⁷⁾. » Le texte en question relève des poèmes à propos d'« une passante », tels que les ont chantés Gérard de Nerval, Charles Baudelaire ou Stefan George. Le sonnet intitulé « À une passante », l'un des plus beaux de Baudelaire, raconte une rencontre fulgurante dans la foule : « Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté / Dont le regard m'a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l'éternité¹⁸⁾. » Toutefois, dans le poème de Dupin, le *Je* ne pousse ni « plainte de bête » ni cri de « désespoir ». C'est en effet dans l'instant même où la rencontre est gâtée par un désastre et où la femme s'éloigne que le *Je* peut entrer en contact avec elle en tant que passante, c'est-à-dire en tant qu'Autre, en relation d'altérité. Dans « Obsidienne », Dupin n'obéit pas au développement classique du motif de la passante, mais renverse totalement celui-ci, faisant de l'impossibilité de saisir une femme en tant qu'être passager la possibilité même de la rencontre.

Pour examiner la modalité de l'écriture poétique dans ce poème, nous remarquerons d'abord la tension dans l'écriture décrivant « la rencontre éphémère de l'amour » (MDTH 108). Dupin conteste ses propres énoncés, les met en doute et en question. Dès le titre (« Obsidienne », roche magmatique utilisée pour la fabrication du tranchant : allusion à l'acte de rupture en même temps qu'aux mots eux-mêmes, pierres subsistant à l'émergence d'une parole forte), une parole contradictoire déchire et suspend le discours narratif ou logique, la chronologie du récit. Nous retrouvons ici un

refus de l'écriture fixée. Des énoncés constamment chargés de contestation et de contradiction entrent en collision mutuelle, dessinant des lignes de rupture dont l'enchaînement constitue la forme du poème. Comme dans un dessin de Valerio Adami¹⁹⁾, chaque ligne de rupture n'existe que dans sa relation avec d'autres ruptures et constitue ainsi une continuité sans cesse renouvelée : « Un souverain trait de rupture entre le mal et son retour pour que s'impriment et s'effacent, sur les sables nubiles, un enchevêtrement de signes, — et le signe suivant » (EG 31). L'usage des mêmes mots en affirmation, puis en négation (« voix », « forêt », « tison », « lumière »), insiste sur la discontinuité, mais les sonorités récurrentes (« fête », « arrête », « bête », « fraîcheur », « forêt », « reste ») ainsi que la combinaison des phonèmes vocaliques ou consonantiques dans les phrases discontinues (« elle s'arrête, — pour se souvenir. Ajuster ses bas. Questionner le ciel. En elle l'autre rive est une barre de clarté ») manifestent un enchevêtrement des lignes de rupture, autrement dit entraînent, sans effacer les déchirures, une tension entre destruction et construction. Ce poème présente la forme poétique comme un dessin enchevêtrant des « “configuration” sans fixité ». Une autre remarque de Dupin à propos d'un dessin de Giacometti n'est pas moins révélateur de cette caractéristique de sa propre écriture :

Tracer une seconde ligne, c'est mettre en question la première sans l'effacer, c'est formuler un repentir et apporter un correctif, c'est ouvrir entre elles un débat contradictoire, une querelle, qu'une troisième ligne viendra arbitrer et faire rebondir. De contestation en contestation, toute certitude est retirée à la forme qui ne peut apparaître que sur le mode interrogatif (AG 35).

Conclusion

L'écriture de Dupin, s'engageant « dans une succession nécessaire de ruptures, de dérives, d'embrasements », s'acharne à briser la forme close et stagnante : « Si le poète est muré, sa parole est libre et travaille à son évaison » (MDTH 104). Mais, « l'acte d'écrire comme rupture » est construction d'une forme qui inclut en elle « un souverain trait de rupture ». Ainsi Dupin bâtit-il un « système de signes, élaborés mais non fixés », combinaison sans cesse renouvelée dont les mots « obtiennent leur pouvoir de novation, leur fraîcheur, leur force et leur éclat » (EAD 150). Dans son entretien, Dupin affirme : « Les mots sont les étoiles scintillantes d'une constellation à l'état naissant²⁰. » Dans cette tension entre destruction et construction, l'écriture constitue la forme poétique de façon à engendrer une poésie « à l'état naissant, dans le tisonnement des foyers et des confins » (MDTH 35), et à lui conserver un rythme dynamique.

La tension et le dynamisme dans *Gravir* produisent, pour un poète par ailleurs peu tenté par la polémique, une véritable critique lancée à une poésie de la Résistance devenue caduque, à une expérience surréaliste moribonde. C'est pourquoi Dupin tente d'inventer sans cesse des formes différentes, ayant abandonné les formes poétiques anciennes. Cette quête qui dure encore nous semble entraînée par le refus de la pétrification et de la quiétude ; elle échappe à toute orientation formaliste. Le travail du langage chez Dupin, relevant du « vivre » tout entier, ne saurait en effet se satisfaire d'une forme poétique agissant comme un « drap », qui recouvre afin de rassurer et d'endormir :

Les chiens qui dorment dans ma voix
sont toujours des chiens enragés (EG 20).

Depuis la publication de *Dehors* (1975), Dupin utilise un langage aux mots raréfiés, a recours aux effets typographiques et à la barre oblique pour fragmenter radicalement la phrase et déchirer plus complètement la continuité logique ou narrative : tel n'est pas encore le cas de *Gravir*, recueil de poèmes en vers libres et de poèmes en prose orthodoxes. Dans cet ouvrage, Dupin ne fuit pas l'écriture traditionnelle, mais s'efforce de la perturber de l'intérieur pour lui donner une force de « déflagration ». Ou plutôt l'écriture traditionnelle forme une sorte de tremplin pour susciter la parole « à l'état naissant », la tension entre décomposition et recomposition : « Parole jaillie, mais amarrée, — il n'est pas de jaillissement sans les racines et la terre dont la résistance accroît sa vigueur » (MDTH 112).

Notes

- 1) « Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret] » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 697.
- 2) Jean-Marie Gleize, *A noir ? : Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 93.
- 3) Jacques Dupin, *L'Espace autrement dit*, Paris, Galilée, 1982, p. 92 (abrégé plus loin en EAD). Lors de citer d'autres œuvres de Jacques Dupin, nous adoptons les abréviations suivantes : EG : *L'Embrasure* précédé de *Gravir*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie / Gallimard », 1971 ; AG : *Alberto Giacometti*, Tours, Farrago, 1999 ; MDTH : *M'introduire dans ton histoire*, Paris, P. O. L., 2007.
- 4) L'édition originale comprend neuf chapitres : « Le Chemin frugal », « Cendrier du voyage », « Suite basaltique », « Les Brisants », « L'Épervier », « Lichens », « À l'aplomb », « Ce tison la distance », « Saccades », alors que la réédition de 1971 est divisée en cinq chapitre : « Suite basaltique », « Les Brisants », « L'Épervier », « À l'aplomb », « Saccades ». Dans le recueil de « Poésie / Gallimard », Dupin a en outre supprimé plusieurs poèmes qui se trouvaient dans « Cendrier du voyage ».

- 5) L'expression est de Pierre Reverdy. Pierre Reverdy, *Œuvres complètes, Nord-Sud, Self Défense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, Paris, Flammarion, 1975, p. 81.
- 6) Valéry Hugotte, « La matière poétique de Jacques Dupin » in *Esprit*, n° 216, novembre 1995, p. 18.
- 7) « Édifier sur les ruines » in *Prétexte*, n° 9, printemps 1996. Texte repris sur le site de Remue.Net, (<http://remue.net/spip.php?article329>).
- 8) Pour Dupin, Max Ernst est une exception : « Et seul il [=Ernst] peut témoigner d'un surréalisme de l'âge adulte, sauvé de la pétrification comme de la volubilité infantile » (EAD 50).
- 9) Cette expression apparaît dans le premier poème de Dupin, « Comment dire ? ». Elle est citée par Dominique Viart dans *L'Écriture seconde. La pratique poétique de Jacques Dupin*, Paris, Galilée, 1982, p. 27.
- 10) Émile Benveniste, « La notion de « rythme » dans son expression linguistique » dans *Problèmes de linguistique générale* [1966], tome I, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2006, p. 333.
- 11) Michel Collot, « La musique du chaos » dans *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 254.
- 12) Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* [1964], Paris, Seuil, coll. « Points », p. 342.
- 13) Michel Collot, *op. cit.*, pp. 252-256.
- 14) C'est nous qui soulignons.
- 15) Dominique Viart, *op. cit.*, p. 184.
- 16) Dans ce poème, malgré l'absence de tout système d'homophonie finale, nombreux sont les rappels phoniques, que nous avons soulignés dans la citation. Par cet éparpillement des homophonies et des paronymies, Dupin introduit une « saccade » dans le cadre de la structure métrique dominée par le nombre trois.

Par ailleurs, le poème est possédé par une force contradictoire : la pierre inorganique acquérant par l'opération de la foudre une nature végétale et un mouvement éclatant, en liaison avec la dialectique du dedans et du dehors présentée dans le deuxième et le troisième groupement de vers. Dans *Gravir*, Dupin privilégie l'explosion et la fraîcheur obtenues par la force contradictoire : « Il n'y a qu'une femme qui me suive, et elle ne me suit pas. Pendant que ses

habits brûlent, immense est la rosée » (EG 68).

- 17) Jean-Pierre Richard, *op.cit.*, p. 354.
- 18) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, pp. 92–93.
- 19) « Le dessin est un tout, chaque trait n'a de place, de configuration, d'énergie, que par rapport à chaque autre trait et au réseau graphique entier » (EAD 201).
- 20) « Édifier sur les ruines », *op. cit.*

破壊と構築

——『よじ登る』におけるジャック・デュパンの詩学——

中山慎太郎

19世紀後半の自由韻律詩の台頭、20世紀前半のアヴァンギャルドやシュルレアリスムによる様々な詩的実験の興隆を経て、第二次世界大戦後のフランス詩は、「個人的実践のカオス」(ジャン＝マリー・グレーズ)の世界となる。多くの詩人が、各々、己の意図に最も適した詩の形を生み出し、その百花繚乱の風景こそがフランス現代詩の大きな特徴の一つとなる。

第二次世界大戦後の詩人であるジャック・デュパンの詩は、その詩形の多様性によって特徴づけられる。デュパンは、自由詩、散文詩、断片を集めた詩、頁の空白を利用した詩、スラッシュで文が切断された詩、アフォリズムを思わせる詩、少ない言葉が頁上に散りばめられた詩など様々な詩形を用いている。本論考の目的は、デュパンの初期作品である『よじ登る』(1963)の詩篇を内容と形式の両面から分析することで、デュパンの詩形探求の意図を探り、彼の目指す詩の形を明らかにすることである。

『よじ登る』には破壊の願望を示す語彙や主題を頻繁に見出すことができるが、それは停滞や安定を拒むデュパン自身の詩学と密接に関わっている。具体的には、安心感を与えることで詩人の歩みを妨げ、鈍らせてしまう詩的エクリチュールに対する拒否として現れる。このような拒否は、伝統的なエクリチュールに対してだけでなく、フランス解放後になっても歌われる「抵抗詩」や、もはや熱気と激しさを失った戦後シュルレアリスムへの批判にも見出すことができる。すなわち、デュパンが目指すのは、破壊の力によって、詩の言葉を力動的な状態に置くことなのである。常に新たな詩形を生み出していくデュパンの詩学は、こうした安定と停滞の拒否

に基づくものと言えるだろう。

しかしながら、デュパンの詩学において、詩的言語に力動性を与えることは破壊の行為によってのみ可能となるのではない。『よじ登る』の中には、破壊の行為の只中で行われる構築の主題系が頻繁に現れる。また、この破壊と構築の同時性は、詩の主題として現れるだけでなく、詩の形式の面においても見出すことができる。韻文詩に異質な音綴を持つ詩句が挿入されるだけでなく、この異分子を軸として韻律とは別の秩序が打ち立てられる詩形、それぞれの発話が常に矛盾と対立の状態に置かれる一方、その不連続な発話に同一音の子音が繰り返されることで、不連続性と連続性が同時に顕現する詩形などである。『よじ登る』において、読者は、伝統的な詩的エクリチュールに「切断線」が入れられる瞬間と、それを中心として新たな構造が生まれる瞬間を同時に目の当たりにするのである。すなわち、この初期詩集におけるデュパンの詩学とは、破壊と構築の緊張関係のなかで詩の言葉がほとぼしることを可能とする詩の形を作り出すことなのである。

(人文科学研究科フランス文学専攻 博士後期課程3年)