



HAL
open science

Une “ matière d’infini ” : potentialités poétiques, finalité ontologique de la violence chez Jacques Dupin. Pour une approche

Laël Millo

► To cite this version:

Laël Millo. Une “ matière d’infini ” : potentialités poétiques, finalité ontologique de la violence chez Jacques Dupin. Pour une approche. Sciences de l’Homme et Société. 2019. dumas-02567116

HAL Id: dumas-02567116

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02567116>

Submitted on 7 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE « MATIERE D'INFINI » :
POTENTIALITES POETIQUES, FINALITE ONTOLOGIQUE DE LA
VIOLENCE CHEZ JACQUES DUPIN. POUR UNE APPROCHE.

Mémoire de recherche de LAËL MILLO
rédigé sous la direction de Madame ANNE GOURIO
présenté pour le Master Recherche de Lettres modernes
Université de Caen-Normandie, 2019

Jury de soutenance :

- Madame ANNE GOURIO, Maître de conférences en Littérature française du XX^{ème} siècle.
- Madame MARIE-HELENE BOBLET, Professeur des universités, Littérature française des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles.

Illustration de couverture : Alberto Giacometti, *Homme et femme*, bronze, 1926.

DIRE : « MERCI »

Je voudrais adresser mes premiers remerciements à ma mère, LAURENCE, à mon père, DANIEL et à ma sœur, LISA, pour leur affection, leur soutien, leur enthousiasme ; à ma tante, SANDRA, pour son affection et ses encouragements constants.

Je tiens aussi à remercier un certain nombre d'enseignants et d'enseignantes, qui ont particulièrement compté pour moi : Monsieur VALERY HUGOTTE, Madame FRANÇOISE POULET, Monsieur PIERRE LAFORGUE, Madame VIOLAINE GIACOMOTTO-CHARRA et Madame MARIE-HELENE BOBLET qui sont à l'origine d'heureuses découvertes littéraires, et qui m'ont encouragée à poursuivre mon parcours malgré les difficultés rencontrées.

Pour sa bienveillance et sa grande exigence, sa confiance et son enthousiasme, je souhaite remercier Madame ANNE GOURIO, qui m'a accordé de cheminer dans l'œuvre de Dupin sous son regard de spécialiste.

Je remercie du fond de mon cœur mes amis et camarades, de longue date ou de quelques mois, qui ont insufflé des bulles d'air dans mon quotidien par leur soutien, leur joie et leur aimable compagnie : VICTOIRE THEVENOT, GABRIEL MISAK, RAPHAËLLE LABARRIERE, MANON DUMAS-MORES, INDIA AIT M'BARK, MYLENE PHILIPPE ; VICTORIA HURREL, TATEVIK KHARATYAN, ANTONIN GIRARDIN, AGATHE LEGRAS et AUGUSTIN VAUGEOIS ; ainsi que IDRIS APOLLIN KONE pour son soutien et son affection.

Pour finir, je remercie sincèrement Madame NANCY QUIQUEMELLE, bibliothécaire de la Bibliothèque Sciences de l'Homme, pour sa sympathie et son accueil toujours chaleureux.

Ce projet de recherche me tenait sincèrement à cœur, et je remercie toutes ces personnes qui ont, de près ou de plus loin, contribué au succès de cette entreprise.

« Il y a trop de souffrance dans un corps en proie à la langue, à toute langue, pour ne pas en dénoncer les mensonges, sur soi, avec violence, pour autrui. »

Nicolas Pesquès, « Pour une tribu agrandie »

« Le positif ne peut pas se produire sans le négatif, parce que le positif ne peut être atteint que par le chemin de la négation. »

Karl Jaspers, *Nietzsche*

INTRODUCTION A L'ETUDE

Il y a, en poésie, des thématiques que l'on rencontre plus rarement que d'autres. C'est le cas de la violence qui, si elle est fréquemment à l'œuvre, communément acceptée et comprise dans les arts en général, se rencontre finalement assez peu dans la poésie française. Mais il y a des exceptions et, parmi elles, une en particulier : le cas du poète ardéchois Jacques Dupin.

Né en 1927, ce poète, qui écrit très tôt des poèmes mais ne voit ses premiers écrits publiés qu'en 1949, donne à lire la violence dans chaque poème, à chaque ligne presque : elle est au cœur même de son expression. Qu'elle soit sémantique ou syntaxique, minérale ou physique, tantôt incendiaire tantôt sexuelle, sa présence gouverne la poétique de J. Dupin. Cette esthétique s'explique en partie par le contexte historique : les événements catastrophiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle impactent fortement les artistes, notamment en poésie et en arts plastiques. Chez Jacques Dupin, grandir en temps de guerre amène la rupture d'avec l'enfance prématurément, comme en témoigne son premier recueil, *Cendrier du voyage*¹. La destruction du « monde d'avant » entraîne invariablement une angoisse existentielle chez celui qui, encore enfant, assiste au désastre et pousse, « chardons parmi les ruines, herbes folles entre les tombes »². Au milieu de l'Histoire collective, grandir trop vite est inévitable, s'endurcir est une nécessité. Les ruines et les horreurs constatées sont gravées dans la mémoire de l'adolescent et,

¹ J. Dupin, *Cendrier du voyage*, [1950], in *Discorde*, recueil posthume, éd. N. Pesquès, J. Frémon, D. Viart, P.O.L, Paris, 2017.

² *Cendrier du voyage*, op. cit., p.36.

indiscutablement, leurs racines verront croître leurs rejets sur la page.

À l'expérience du drame collectif s'ajoute l'expérience individuelle, qu'on ne peut passer sous silence tant les textes de Jacques Dupin sont empreints de cette mémoire traumatique. Précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas ici d'exploiter le matériau biographique dans une perspective psychologisante ou psychanalytique des textes. Il s'agit bien ici de considérer ces expériences comme des éléments constitutifs du matériau poétique exploité par le poète. De ces expériences, nous retiendrons celles dont les arêtes se font, d'après notre lecture, les plus saillantes dans le paysage poétique de Jacques Dupin. Il y a d'abord l'enfance passée à l'asile Sainte-Marie de Privas, où le père du poète, Pierre Dupin, exerce comme médecin-chef : ces années de vie, au milieu des fous et des folles, marquent le poète à l'encre indélébile. L'existence dans cet univers clos, sous l'emprise des aliénés, encadre – au sens le plus contraignant du terme – l'univers poétique de Jacques Dupin. Cette période troublante se voit augmentée dans ce qu'elle a de dramatique par la mort de son père en 1931 – Dupin est alors âgé de quatre ans. Ces trois éléments – l'immersion parmi les fous, l'expérience de l'enfermement, le deuil prématuré – sont autant d'éléments qui surgissent furieusement à la face du lecteur par le biais de motifs (et on pourrait même parler ici de *topoi* caractéristiques de Jacques Dupin tant leur présence est excessive), d'éléments de langage bruts, métastatiques, oppressants, et par ce vide plein de peur qu'il laisse parfois entre deux vers, deux fragments pourtant sémantiquement insécables. Un vide, hanté presque par l'existence passée que la mémoire refuse d'oublier. Dupin, qui attendait tout de la « violence de l'oubli »³, se voit alors

³ J. Dupin, *Dehors* [1975], section « Un récit » in : *Le Corps clairvoyant*, Gallimard, Paris, 1999, p.310.

traqué par sa propre mémoire. Enfin, il semble primordial de mentionner que cette « écriture de chair giflée rendant coup pour coup »⁴ trouve aussi sa substance dans une colère profonde, qui gronde dans le sous-sol intime du poète. Colère née de l'amalgame de l'expérience individuelle et collective, de la confrontation au monde, de l'impuissance et de la vanité de l'Homme.

Cependant, nous postulons ceci : bien que la dimension biographique des textes soit constitutive de l'œuvre, elle est insuffisante pour appréhender dans toute leur complexité les enjeux poétiques de l'écriture de Jacques Dupin. Le biographique ne constitue pas pour nous une réponse pleinement satisfaisante, suffisante, et nous avons la certitude qu'il y a une perspective à la fois plus intellectuelle et moins immédiatement intelligible dans cette « nouvelle dimension poétique toute de colère et d'irréparable »⁵. René Char écrivait, en préface au premier recueil de Jacques Dupin,

Jacques Dupin ne saurait être ni découvert ni proposé à l'attention des guetteurs de l'imperturbable continent. Tout de suite, on a accordé à ses poèmes l'importance qu'on aurait justement refusée aux confidences d'un simple mal d'enfance.

Notre étude de l'œuvre part d'une idée similaire : si le mal d'enfance est tangible dans l'écriture de Dupin, l'ensemble de son travail poétique ne saurait s'y résumer. Il s'agit alors de creuser plus avant la teneur des textes pour en dégager la substance, le *leitmotiv*. Pourquoi opter – si tant est que cela relève du choix – pour la violence ? Cette question est à l'origine de ce travail de recherche, et

⁴ N. Pesquès, *Balises, pour Jacques Dupin*, Fourbis, Paris, 1994, p.46.

⁵ B. Noël, « Une encre irréparable » in *Strates, cahier Jacques Dupin*, Farrago, Tours, 2000, p.89.

ouvre sur un vaste champ de complexités et de tensions, d'enjeux idéologiques et esthétiques, croisant le « moi » du poète et le monde.

N'ayant pas vocation à apporter de réponse à la poésie, – tâche impossible, au demeurant –, nous nous contenterons d'avancer une hypothèse, basée sur la lecture d'un corpus large et étendu dans le temps. Cette hypothèse est que la violence, née de facteurs multiples qu'il s'agira de dégager des poèmes, constitue chez cet auteur singulier le médium entre le poète et l'altérité, entre le poète et le monde. La lettre de Jacques Dupin à René Char⁶, datant de 1948, a motivé l'orientation de cette réflexion :

Je ne sais si je dois m'acharner encore, ou céder à l'abandon qui me sollicite. Je suis tirillé en tous sens, déchiré...et je m'emporte, je pousse un cri que je voudrais graver sur tous les murs, sous chaque front... [...] Je vous demande de lire mes poèmes et de me dire si ma voix vaut d'être entendue.

A ce fragment de correspondance répond comme un écho le bloc prosaïque qui clôt *Gravir*⁷ :

Arachnéenne sollicitation qui menez de ténèbres en ténèbres ma faux jusqu'à l'orée du cri, ce nœud qui vante ma récolte, dites-moi pour qui brilleront ma sueur et mes larmes, toute une nuit, sur cette gerbe hostile, près de la lampe refroidie.

Ainsi, s'il n'y a rien d'évident dans la poésie de Jacques Dupin, il n'en reste pas moins que, de lecture en lecture, une démarche poétique nous est apparue, tendant vers un point particulier : l'altérité. Il semble que cet effort de retournement de la langue extrêmement

⁶ « Lettre à René Char » in *Discorde*, op.cit., p.15.

⁷ J. Dupin, *Gravir* [1963] in *Le Corps clairvoyant*, Gallimard/NRF, Paris, [1962], 1999.

violent, parfois de l'ordre de la sauvagerie, coïncide avec la nécessité obsédante pour l'homme de retrouver un accès au monde, à l'autre :

La solitude se referme sur l'homme mais le destin de l'homme est de s'efforcer sans répit, sans espoir, d'ouvrir une brèche dans le mur de sa prison.⁸

De ce désir de communication, né de l'expérience traumatique et de l'impact fondamental de la Seconde Guerre mondiale sur la « nouvelle génération », émerge une poésie particulière, en décalage avec la norme poétique – cette norme à laquelle, d'ailleurs, Jacques Dupin se refuse ; en effet, comment accepter un héritage qui a échoué à rendre le monde plus habitable, l'homme meilleur ? La poésie traditionnelle, inapte à l'augmentation morale de l'humanité, a atteint ses limites de manière incontestable et doit être renouvelée, en adéquation avec ce monde nouveau né des ruines laissées par la barbarie nazie. C'est une considération fondamentale, nécessaire à l'appréhension de l'œuvre de Dupin :

Ma génération a grandi dans ce climat de désolation où les ruines ne manquaient pas. Matérielles, mais aussi spirituelles, métaphysiques. État des lieux : état des ruines. L'air que nous respirions n'était guère propice aux Belles Lettres [...].⁹

Cette considération est réaffirmée par Dupin quelques années plus tard, alors qu'on l'interroge sur la genèse de son écriture :

Il fallait ouvrir un autre chemin. Une fois chassés les fantômes, une fois dissous les philtres d'un autre âge, c'est vers une poésie de la vérité que nous devons nous tourner. Nous devons durcir et nous endurcir. Surmonter les destructions, les tortures, les famines et les exterminations considérables qui avaient bouleversé

⁸ J. Dupin, *Textes pour une approche* [1962, 1991] in *Alberto Giacometti*, PUF, Vendôme, 1999, p.14.

⁹ Entretien avec Valéry Hugotte, revue *Prétexte*, n°9, 2004. Consulté en ligne sur www.remue.net.

nos jeunes années. Tenter de bâtir sur un champ de ruines et de désastre.¹⁰

C'est donc dans un refus de l'héritage poétique que s'inscrit la poésie de Jacques Dupin. Convaincu de l'inanité des thèmes et des formes d'avant-guerre, il se refuse à concevoir la poésie en tant qu'objet esthétique pur. Il n'est pas le seul : il fondera en 1967 avec André du Bouchet, Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts et d'autres poètes et amis la revue *L'Éphémère*, dont l'ambition fut d'être un lieu où les poètes pourraient « trouver une voix, et qu'elle soit personnelle à chacun »¹¹. Après l'effondrement de la civilisation occidentale, le poète n'a d'autre choix que l'édification d'un nouvel univers textuel, la construction d'un nouveau langage poétique pour dire le réel et envisager une manière d'être au monde *par* et *dans* la langue. Il est vrai que l'idée d'une poésie de la vérité peut apparaître comme un poncif ; pourtant chez Jacques Dupin, elle se charge d'une profonde dimension philosophique. Étymologiquement, les Grecs considèrent ἀλήθεια, « vérité », comme le refus du passage des âmes par le Léthé, le refus de l'oubli – aussi la vérité est-elle le processus de préservation de la mémoire, de l'expérience réelle et vécue, écartant ainsi l'artifice. La démarche de Dupin semble profondément inscrite dans cette conception grecque – on le sait lecteur des présocratiques – par le refus revendiqué d'un langage métaphorique, d'une poésie procédant de l'image : la poésie se doit d'être en adéquation avec l'existence. Vue sous cet angle, la poésie de Jacques Dupin apparaît profondément ontologique, ancrée dans la réalité de l'expérience du monde par le poète, cherchant à dire quelque chose de l'intériorité de l'homme. Sa forme s'en ressent, qui prend l'aspect des sensations données par le monde réel :

¹⁰ Michael Brophy, « Entretien avec Jacques Dupin », *The French Review*, vol.84, n°5, 2011, p.1009.

¹¹ *Ibid.*

Blocs d'écriture sans ornement ; poèmes tout juste épaufrés, injectés de mots comme autant de gestes sonores venant se ficher au cœur, ébouillantant le cœur, le bouleversant, animant son intense fusion... mais sans toucher au dehors, sans rompre la masse – fut-elle réduite – du poème où... Tout se joue à l'intérieur, d'un grouillement [...].¹²

Il semble que les principaux enjeux poétiques auxquels nous sommes sensibles soient posés. Reste à évoquer un dernier thème : la place de l'amitié et de l'art dans la vie et la construction de l'identité poétique de Jacques Dupin, étroitement liées aux arts plastiques et aux ateliers d'artistes :

[...] la fréquentation des peintres et des sculpteurs me montrait la voie. Avivaient ma sensation et ma soif du réel dont ils étaient les maîtres.¹³

Le détour par quelques jalons biographiques s'impose ici, afin de donner à voir la relation d'imprégnation que Dupin entretient avec l'art.

Jacques Dupin arrive à Paris en 1944, portant un bagage culturel assez mince. Lecteur des classiques de la bibliothèque paternelle qui suit les déménagements, on le sait amateur de Rimbaud, Mallarmé et Kafka. Il a par ailleurs déjà écrit quelques textes, dont une *Médée-infanticide*, et son attachement à la peinture date de ses premières expériences muséales en province. Il ne cache pas sa méconnaissance de la chose :

Ce n'est qu'à la Libération et ma « montée » à Paris, que j'ai rencontré la littérature et l'art modernes, le

¹² *Balises*, op.cit., p.10

¹³ *The French Review*, op.cit., p.1009.

Surréalisme, la poésie contemporaine. Une orgie immodérée d'où ont très vite émergé René Char, Blanchot, Michaux, Bataille, Ponge et Artaud.¹⁴

Sa rencontre avec René Char, en 1948, change littéralement le cours de son existence : celui-ci lui permet de publier ses premiers poèmes dans les revues *Botteghe Oscure* et *Cahiers d'art*, et l'embauche comme secrétaire de rédaction pour la revue *Empédocle*, qu'il dirige avec Albert Béguin et Albert Camus. C'est le « baptême » culturel et littéraire de Jacques Dupin, mais aussi l'époque de ses premières rencontres physiques avec d'autres poètes, dont beaucoup deviendront des amis : Francis Ponge, André Frénaud, Georges Bataille dans un premier temps.

L'année suivante, il devient secrétaire de rédaction des éditions Cahiers d'art ; sous la direction de Christian Zervos, il apprend durant cette période le métier de critique d'art, se forge une culture artistique contemporaine, rencontre les artistes dont traite la revue : Brancusi, Picasso, Lam, Nicolas de Staël, et bien d'autres. Cette même année, en parallèle, il publie son premier recueil, chez G.L.M, avec un frontispice d'André Masson et un avant-propos de René Char. Il entre en 1955 comme libraire à la galerie Maeght à Paris : c'est le début d'une étroite collaboration et d'une profonde amitié entre Jacques Dupin et des peintres, sculpteurs, plasticiens parmi les plus connus de l'époque – Pablo Picasso, Joan Miro, Alberto Giacometti pour ne citer qu'eux.

Parmi ces rencontres, celle qui a retenu notre attention dans le cadre de ce mémoire de recherche est celle de Jacques Dupin avec le sculpteur suisse-italien Alberto Giacometti. Le travail d'abord, puis l'amitié, mènent le jeune critique et poète à l'atelier du sculpteur, où

¹⁴ *Ibid.*

il passe des jours entiers à l'observer travailler, à parler avec lui de son art. De ces temps d'observation et d'échanges ressort un véritable manifeste poétique, traduit sur le papier par Jacques Dupin dans *Textes pour une approche*, un essai sur la pratique artistique de Giacometti, publié pour la première fois par les éditions de la galerie Maeght en 1962, et qui prend désormais place dans une vaste monographie titrée *Alberto Giacometti*, quelque peu éclipsée par celle écrite par Yves Bonnefoy (parue en 1991). Ces textes sont imprégnés d'amitié et d'admiration, mais ils sont aussi un lieu de réflexion sur l'art, sur son exigence et son impossibilité, mettant en exergue une approche similaire de la notion d' « œuvre » par les deux hommes ; en effet, le poète et le sculpteur édifient dans une dynamique chaotique, *chaosmique*¹⁵, remaniant incessamment le matériau afin de maintenir une œuvre ouverte où travaillent des ferments contradictoires qui deviennent, dans l'espace de la matière, complémentaires : ainsi naît la *matière d'infini* du poème comme de la statue, à l'intersection entre destruction et construction – l'artiste contemporain, véritable Sisyphe moderne, réitère sans cesse et avec acharnement le même mouvement, un mouvement dont l'échec est systématique et inéluctable mais dont la dynamique est indispensable à la vie.

Le sujet de ce mémoire a donc une dimension plurielle, car questionner la violence dans l'œuvre de Jacques Dupin, c'est avant tout questionner l'œuvre elle-même : sa genèse, son matériau, sa dynamique, son élaboration. Il s'agit d'interpréter la naissance de l'œuvre, sa genèse et son déploiement, ses enjeux idéologiques et esthétiques ainsi que sa (ou ses) finalité(s). Des éléments textuels

¹⁵ Le néologisme est de Michel Collot.

portent à croire en une possible ontologie de la violence, qui serait le meilleur moyen d'exprimer l'indicible intime et social, ce qui tourmente l'homme-poète et son versant le plus sombre, le plus abrupt. Elle nous semble être une matière poétique à part entière, permettant un travail de fondation de la langue dans un monde en crise – en ce sens, elle serait le lieu même du renouement avec l'altérité. C'est donc en nous confrontant au langage de Jacques Dupin, à son travail de retournement de la langue, de creusement du sens, que nous proposerons une étude articulée autour de la problématique suivante : « Une *matière d'infini* : potentialités poétiques, finalité ontologique de la violence chez Jacques Dupin. Pour une approche. »

Pour mener à bien cette étude, nous avons délimité un corpus précis, varié et échelonné dans le temps, afin de traverser l'œuvre de Jacques Dupin pour en extraire des éléments de lecture et de compréhension. Délimiter le corpus n'a pas été chose facile et, au vu de la richesse des textes de Jacques Dupin, il a fallu se montrer raisonnable dans la quantité de textes sélectionnés. Nombreux sont les textes pertinents pour notre étude – pour ne pas dire qu'ils le sont tous. Nous avons donc procédé par affinités électives lorsque plusieurs textes étaient en balance pour traiter un même thème. Finalement, nous avons choisi quatre recueils de poèmes, trois sections tirées de trois autres recueils, deux essais sur la poésie et un essai sur la pratique artistique de Giacometti. Ce sont donc *Cendrier du voyage* (1950), *Gravir* (1963), *Dehors* (1975), et *Les Mères* (1986) pour les recueils complets ; « Moraines » in *L'Embrasure* (1969), « Tiré de soie » in *Échancré* (1991) et « Chien de fusil » in *Le Grésil* (1996) pour les sections tirées de recueils ; « Comment dire ? »

(1949) in *Empédocle*¹⁶ et « Absence de la poésie ? »¹⁷ (1989) pour les essais sur la poésie ; et enfin *Textes pour une approche*¹⁸ (1962) qui ont retenu notre attention.

C'est en premier lieu un choix qui permet de traverser l'œuvre de Dupin, de sa prime genèse à sa presque fin, puisque le poète s'éteint en 2012, après un an de silence poétique. L'étude de ces textes met au jour des thématiques différentes, mais dont la continuité est assurée par une forme de violence, dans chacun des textes choisis : le deuil de l'enfance, la condition du poète, l'étouffement et l'oppression ; la mémoire nébuleuse qui taraude l'esprit du poète, et la mort du père qui pousse à l'écriture ; la prise de parole dans un monde détruit par la guerre et la puissance de contestation de la poésie et, enfin, l'ambiguïté de l'acte poétique où fermente une relation ténue entre destruction et construction. Toujours dans l'abrupt – le brut ? – le creusement de la langue, l'agressive affection pour l'autre et l'effacement de soi, à la recherche du surgissement, de contact avec le monde. Les mots de Jacques Dupin à propos de Giacometti disent bien l'état d'esprit dans lequel nous-mêmes approchons ses textes, et qui nous a poussé vers ces choix : la nécessité de créer provient d'un

sentiment douloureux de la solitude, un désir de communication avec les autres, avec le monde, et [de] l'angoisse devant l'impossibilité reconnue de cette communication.¹⁹

De texte en texte, en vers ou en prose, en blocs compacts ou en fragments épars, s'élabore ainsi une poétique de la violence qui soutend un élan vital vers le monde. Par le travail sur ces textes, nous avons le désir de mettre au jour notre lecture personnelle de l'œuvre,

¹⁶ Nous travaillons sur le texte republié dans *Discorde*, collection de textes posthume, P.O.L., 2017.

¹⁷ Nous travaillons sur la réédition du texte sous forme de livret, titré *Éclisse*, Spectres familiaires, 1992.

¹⁸ Nous travaillons sur l'édition regroupant l'ensemble des textes de Dupin consacrés à Giacometti sous le titre *Alberto Giacometti*, PUF, Vendôme, 1999.

¹⁹ J. Dupin, *Textes pour une approche*, op.cit., p.13.

ce qui n'exclut ni de s'appuyer sur des remarques préexistantes, ni de citer, ici ou là, un passage particulièrement significatif issu d'un texte hors corpus. Naviguer dans les poèmes de Dupin impliquant d'accepter l'étonnement, l'imprévu et, l'immersion dans ses eaux générant sans cesse un sens renouvelé, on ne s'étonnera pas de retrouver, par endroits, tel ou tel fragment réexploité pour illustrer une autre facette de l'écriture de Jacques Dupin.

Enfin, si cette étude est le fruit de longues recherches et d'une quête du mot juste, elle est aussi, à sa manière, un hommage rendu au travail sans concession d'un poète qui nous est cher et dont la place dans la poésie et l'art du XX^{ème} siècle est, au plus haut degré, cruciale.

PREMIÈRE PARTIE

« CE FUT L'ENFER D'ENFANCE »

« Le poème [...] suscite en s'élaborant la rencontre d'un réel enfoui dans le tréfonds de la mémoire. »

Jacques Dupin, 2011

I. *LES MÈRES*, RECUEIL SYMPTOMATIQUE D'UNE ORIGINE CHAOTIQUE

« L'exode généalogique : ombres errantes des mères dépecées dans leur urine fabuleuse »²⁰. En 1975 déjà, la trame de textes consacrés à la figure maternelle affleurerait, comme si, d'une certaine manière, ce motif constituait quelque source d'inspiration initiale, chargée de menace, que le poète aurait volontairement oubliée jusqu'à ne plus pouvoir avancer sans s'y consacrer : la fable de la mère, le récit des origines. Se pose alors la question de la généalogie et, plus précisément, de la genèse du poème – car il apparaît que la mère est bien, chez Dupin, une source primitive, un point d'origine de l'écriture. Il est vrai qu'il peut sembler paradoxal de traiter un recueil aussi tardif sur le plan chronologique de la création comme un point d'origine. Mais ce serait nier l'inefficacité de l'oubli chez le poète, oubli chez lui fondateur : « Je suis le moment d'oubli qui fonde la mémoire », peut-on lire dans « L'ordre du jour », poème de *Gravir*²¹. Les réminiscences autobiographiques sont souvent inattendues chez Dupin, mais elles semblent surtout involontaires, surgissant du tréfonds d'une mémoire immémoriale. On peut alors se demander comment et pourquoi ce retour à l'enfance primitive s'est imposé à lui comme matière du poème. Il nous est évidemment impossible, impensable, d'apporter une réponse satisfaisante à cette question, mais elle nous intéresse dans le cadre de cette *approche*. En effet, ce problème permet d'emblée de signaler l'importance de la mémoire et de ses résurgences capricieuses dans les écrits de Jacques Dupin. Ainsi, *Les Mères* survient comme un orage en plein été, inattendu et

²⁰ J. Dupin, *Dehors*, op.cit., p.223.

²¹ J. Dupin, *Gravir*, op.cit., p.40.

pourtant essentiel, alors que les anciens compagnons d'édition de Jacques Dupin décident de ne plus publier ses textes : Gallimard – à qui l'on doit la publication entre 1963 et 1982 de *Gravir*, *Dehors*, *L'Embrasure*, *Une apparence de soupirail* – n'éditant plus ses poèmes depuis 1982 et P.O.L ayant refusé, dans un premier temps, le manuscrit (qu'il éditera finalement en 2001), c'est Fata Morgana, maison d'édition indépendante du sud-est de la France, qui publie *De singes et de mouches* en 1983 et *Les Mères* en 1986.

Cette renaissance éditoriale symbolique nous permet de découvrir le recueil de la naissance par excellence chez Jacques Dupin. Si *Une apparence de soupirail* (1982) avait inscrit le motif de la naissance dans sa palette poétique, *Les Mères* l'exploite sous tous les angles, dans toute son intensité. En effet, *Les Mères* donne à lire la mise en mots d'une naissance abrupte, qui s'inscrit dès le premier souffle du poète dans un chaos et une violence édifiants. Ce recueil vient éclairer des publications plus anciennes en présentant, telle qu'elle a été vécue – et le sera jusqu'au bout –, la venue au monde des poèmes, le poids que constitue l'impossible oubli, et le marquage au fer rouge de l'expérience sur l'écriture. C'est sans lyrisme aucun que le « moi » est abordé, mais il est au premier plan des *Mères* : par le biais de souvenirs amers se révèle un des points d'origine esthétique de la poétique de Dupin. C'est en ces termes que se signe l'acte de naissance de la poésie :

Magnanerie fendue. Au soubassement volatil... Un
appareil de basalte dont les joints s'écartent. Et
m'expulsent... Avec la poussière. Avec le soleil
concaissé...²²

²² J. Dupin, *Les Mères* [1986] in *De singes et de mouches*, précédé de *Les Mères*, P.O.L, Paris, 2001, p.17.

Cette mise au monde mécanique et brutale, véritable projection de l'être au-dehors de la machine matricielle, dans un amalgame de poussière et de feu, tend à déshumaniser la figure maternelle, à la dé-materniser pourrait-on dire. On sent à quel point ces quelques lignes sont, pour le poète, l'expression de la violence que constitue l'être au monde : l'apostrophe fréquente, maintes fois soulignée par la critique et qui, pourtant, ne perd jamais de son efficacité dans ce qu'elle exprime d'indicible des choses, permet la mise en relief d'une temporalité floue et de l'impact émotionnel de l'événement – cet « événement d'écriture » dont parle Nicolas Pesquès²³ – mais aussi la faillibilité de la mémoire dans la mise en mots d'un événement nul et non-venu, qui n'est que projection au-dehors d'un sentiment confus et pourtant vivace, que le passage à l'écriture permet d'excaver. Sorte de *de profundis clamaui ad te*, cette expulsion sublime caractérise la nécessité de se débarrasser du fardeau mémoriel en le donnant en partage – au « lecteur absent, mais impatientement attendu »²⁴. Par ailleurs, la construction syntaxique puérile, au sens étymologique du terme, essentiellement nominale, véritable « babil ensanglanté »²⁵ du poète, attire l'attention du lecteur sur le conflit avec la langue, présent du premier au dernier texte de Jacques Dupin : la langue de la mère, la *langue-mère*, est dès l'origine associée au non-sens, à la mise à distance et à la folie – « Patois de ta sauvagerie dans le mur »²⁶.

Signalons dès à présent le renforcement autobiographique que constitue l'exploitation du motif de la magnanerie, repris et pleinement exploité dans *Échanuré* en 1991. Lieu consacré à la sériciculture²⁷, la magnanerie est étroitement liée à la réalité

²³ *Balises*, op. cit., p.19.

²⁴ *L'Embrasure*, in *Le Corps clairvoyant*, NRF/Gallimard, Paris, 1999, p.178.

²⁵ *Les Mères*, op.cit., p.33.

²⁶ *Ibid.*, p.24.

²⁷ Élevage du ver-à-soie.

matérielle de l'auteur, qui en acquiert une dans le Sud de la France. D'autre part, ce qui est plus intéressant dans le cadre de notre étude, ce motif inscrit nécessairement la naissance dans une triple optique : assimilation (mécanique, quasi fordiste pourrait-on dire), digestion (réduction de la chose et défécation) et production d'une matière sublime (le ver absorbe, digère, crée). L'analogie entre la magnanerie et la mère est donc évocatrice : l'une comme l'autre est le lieu d'une opération paradoxale, sublime, mêlant destruction et construction, ce qui place la naissance sous le signe de l'ambiguïté.

Si cela vient aggraver le portrait de la mère, en réaffirmant l'idée d'un acte mécanique, encore consolidé par les substantifs « appareil » et « joints », cela fait surtout de l'enfant un futur détritrus et un objet nouveau soumis à la digestion de la mère, voué à n'être plus que son « empreinte humide »²⁸. La naissance marque donc l'interdiction d'une existence, la dissolution immédiate de ce corps naissant, l'exécution sommaire de ce qui aurait pu être et, dans le même temps, un point de départ de la création. En ce sens, l'épisode est fondamental : il constitue presque à lui seul un manifeste poétique mettant en lumière l'ambivalence permanente, la coexistence systématique, entre *construction* et *destruction*. Par ailleurs, et toujours dans la même perspective, comment ne pas s'attarder sur l'exploitation du minéral dans cet acte de naissance ? Le choix du basalte faisant écho, difficile de le voir autrement, à « ce qui gronde et bat dans le sous-sol », motif amorcé dans *Dehors*²⁹ : voir dans le conflit de la naissance un *magma génétique*, reflet d'un lot de frustrations et de souffrances présent de manière sous-jacente dans le matériau même du poème, apparaît alors inévitable. De même, l'obscurité permanente du poème est avérée ici, dès le premier souffle,

²⁸ *Les Mères*, p.10.

²⁹ *Dehors*, pp.224-225.

car la matrice a le pouvoir destructeur de réduire à néant le soleil. Le soleil, boule de feu exploitée ici dans une version éteinte, détruite, nous renvoie à des fragments présocratiques, héraclitéens, dont l'idée nucléaire est la paternité du feu sur toutes choses. Mais un feu ici amoindri, affaibli par la force de la matrice, du vagin-machine, réduit, « concassé » et mêlé à la poussière, perdant ainsi sa puissance de rayonnement... plongeant le poème dans sa propre obscurité.

Revenons à l' « ombre des mères », qui plane sans répit au-dessus des poèmes. Pour J. Dupin,

[...] chaque pas de l'homme qui marche, qui écrit, est inséparable de l'ombre qu'il projette. Cette ombre, qu'il convient de rendre aussi légère que possible est imprégnée d'actes qui la façonnent et la marquent. Je dois consentir à leur résurgence, à leur insistance même si je tente de la dominer, de la réduire par allègements successifs et même de la transformer, de la fluidifier à l'extrême.³⁰

Il y a là un aveu du poète, confirmé par les blocs prosaïques des *Mères*, où le fantôme de l'expérience immémoriale de la naissance remonte à la surface, insistant, demandant à devenir *matière*.

Mémoire : genèse et fin, éternel retour de la réflexivité sur elle-même, qui se condamne au ressassement et qui, au sein même de ce ressassement, ouvre des possibilités poétiques inimaginées. Le corps, qui porte la trace de l'expérience, le corps avec lequel – dans lequel ? – s'inscrit le poème, est par là-même lieu de résurgences et de souffrances. L'asile Sainte-Marie de Privas, où Jacques Dupin enfant passe les premières années de sa vie, constitue l'une de ces résurgences coriaces contre lesquelles le poète ne peut lutter plus longtemps. Jules Supervielle écrivait, à propos de l'oubli, « Sa

³⁰ *The French Review*, p.1008.

présence est constante dans l'obscur de nous-mêmes »³¹; chez Jacques Dupin, c'est la mémoire qui travaille dans l'obscurité du soi. 1986 : l'heure du consentement face à l'insistance – cette mémoire trop peu « oublieuse » contraint le poète à dire la naissance, par la métaphore d'un viol à demi-avoué. C'est à double tranchant : « le corps ouvert, écartelé »³² de la mère l'accomplit, et martyrise d'emblée ce qui vient au monde en le maintenant englué dans le « nuage des mères »³³. L'expérience de la naissance est alors intimement liée à celle de la mort, portant en elle « le début et la fin de tout poème / et son recommencement sans fin »³⁴ :

Toi, le ventre énorme, extasié, dont la soufflerie expulse
un torrent de sable, et la mort...³⁵

Il y a là quelque chose de criminel, de l'ordre de l'infanticide jubilatoire, extatique affirmé encore par l'analogie que fait le poète entre *mère* et *mort* : « Si ça n'était pas la mère, ça serait la tombe... »³⁶ De manière inévitable émerge avec cette naissance la « négativité pour toujours »³⁷ qui caractérise l'œuvre de Jacques Dupin, tout entière inscrite dans la violence et la destruction. Une œuvre sur laquelle plane incessamment l'ombre de cet enfer primitif, magmatique, fondateur – la *discorde* initiale dont les mères sont, partiellement, responsables.

³¹ J. Supervielle, *Oublieuse mémoire*, Paris, Gallimard, [1949], 1980.

³² *Les Mères*, p.11.

³³ *Ibid.*, p.14.

³⁴ *L'Embrasure*, op.cit., p.202.

³⁵ *Les Mères*, p.20.

³⁶ *Ibid.*, p.16.

³⁷ *Ibid.*, p.17.

II. LA GANGUE PRIMITIVE : « LA PRISON DES FOUS, LA PASSION DES FOLLES »

1. L'expérience de l'oppression

Par sa responsabilité dans la mise au monde de l'individu, la mère devient ici la figure première de l'oppression. Coupable de la naissance infligée à l'enfant, elle est aussi coupable de l'oppression maintenue sur l'être venu au monde. Elle est à la fois celle qui élabore et celle qui soumet, une mère-sorcière et une mère-poison. En témoigne cette image qui dépeint le laboratoire et le procédé de fabrication, maléfique et douteux, de l'enfant. Cela n'est pas sans évoquer les sciences occultes et la poésie d'Antonin Artaud, lui qui dépeint ces « femmes, cœurs de vinaigre durs »³⁸, au sang froid, stérile, chez qui l'aigreur nourrit le quotidien :

Caressante. Cassante. Dans la bonbonne de verre. Sous la voûte du cellier. Sur le sol de la terre battue. La sublime mère du vinaigre...³⁹

et encore, l'image d'une mère-araignée mortifère, suspendue au-dessus de l'enfant, faisant planer sur lui sa menace et sa toute-puissance dans le remugle de l'asile :

Une rance odeur de gouffre. Parmi laquelle est suspendue. L'araignée pléistocène. L'illustrissime veuve noire.⁴⁰

« Pléistocène » : le paléolithique, l'apparition des premiers hommes mais, aussi, les premières glaciations – l'ère de l'homme menacé qui

³⁸ Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, « Poète noir », Paris, Gallimard, [1927], 1958, p.67.

³⁹ *Les Mères*, p.11.

⁴⁰ *Ibid.*, p.19.

ne prendra jamais fin. Mère : mythe de l'origine, figure immémoriale qui menace l'homme de ses crochets.

Il faut s'attarder un instant sur le portrait entomologique de la mère, qui n'est pas anodin. Réitéré plusieurs fois dans *Les Mères* mais aussi renouvelé dans d'autres textes, il participe à l'élaboration poétique de la figure de la mère pathogène, métastatique, qui habite – colonise ? – le poète. Associée tantôt aux chenilles, tantôt à l'araignée, ailleurs encore à la Reine des guêpes, c'est tout l'aspect néfaste de la mère qui est mis en avant. Par une mise en corrélation de ces éléments, on peut affirmer que la toile poétique qu'ils constituent dit quelque chose de la menace et du danger que constituent les mères. Une menace et un danger qui traversent l'œuvre de Jacques Dupin, la privant de toute clarté, calfeutrant le soupirail. On peut en effet lire dans *Dehors* :

La stase d'une théorie de chenilles noires, résignées à leur croyance, pour étancher les lueurs...⁴¹

et dans *Les Mères* : « Une théorie de chenilles noires. »⁴². Source d'angoisse, la figure maternelle est invasive (comme les chenilles noires), dominatrice et trop fertile (telle la Reine des guêpes, qui ordonne la colonie et se consacre à la ponte) et mortifère (ainsi que l'est la meurtrière veuve noire au venin fatal). L'enfant se trouve pris au piège à plusieurs échelles : au milieu du grouillement des chenilles, qui se déplacent en masse ; entre les pattes et les mandibules de l'araignée et de la Reine-mère, qui injectent tranquillement leurs poisons dans l'être encore neuf, dès sa naissance.

⁴¹ *Dehors*, p.223.

⁴² *Les Mères*, p.12.

Ainsi les mères, présentes dès l'origine, sont-elles associées chez Jacques Dupin à l'expérience de l'étouffement et de la peur. Les deux premiers blocs du poème d'ouverture mettent en évidence la figure tutélaire de la mère pléistocène, là depuis toujours, prête depuis la nuit des temps à assurer son oppression maléfique, à laquelle on ne peut échapper qu'au prix d'une prise de recul dont seul le temps décide et qui se monnaie par la peur :

Noyées sont les mères. Immergées. Depuis le premier jour. Dans l'argile des tablettes. Dans l'écume du récit. Dans l'oralité de la plaie... Des premiers feux au dernier tison, au dernier mot dérouté...

On ne s'efface pas de la lunule de leurs ongles. Ni de leur froissement modulé. Sans un grand tremblement de soi...⁴³

Magna mater, mères-insectes dont le noir est la couleur prédominante, elles font aussi figure de ce qui manque, dans cet excès, la surabondance des folles mettant tout autant en lumière la sur-absence d'une Mère – celle qui aurait pu/dû protéger, aimer, l'enfant mais qui fut la « Mère absente du premier sommeil. Et du dernier soupir »⁴⁴. Une mère au singulier, singulière, qui refuse d'assumer son rôle, le laissant aux autres, au pluriel insensé :

Cambrées, et prostrées, tour à tour, les miennes crient dans la crasse. Et gémissent dans la boue. Et appellent le saccage. Attirent le sabot de la horde. Rêvent d'un mot qui les ferait se détruire, se dissoudre dans une autre voix...⁴⁵

Ce même pluriel qui revient sans cesse engluier l'enfant :

⁴³ *Les Mères*, p.9.

⁴⁴ *Ibid.*, p.12.

⁴⁵ *Ibid.*, p.21.

A coulée de laves, coulis de mûres, couleur des mères,
ruissellement visqueux par les crevasses de la terre et
de la peau⁴⁶

dans une allitération inquiétante, harcelante. Cette phrase nominale fonctionne sur une paronomase porteuse de sens (« coulée » / « coulis » / « couleur »), mettant en corrélation l'aspect géologique de cette enfance meurtrie, la « coulée de laves » renvoyant ici au basalte, à la dimension minérale de l'écriture qui met en mots ce « magma informe » qu'est l'expérience. Mais la paronomase renvoie aussi à l'enfance elle-même, par l'évocation des mûres que l'on peut cueillir à la campagne lorsqu'on est enfant – on sait l'attachement de Jacques Dupin aux épineux, à la nature âpre qu'il a bien connue en Ardèche ; le mûrier, dans ses textes, est fréquemment associé au souvenir d'enfance. Ces petits fruits sauvages, symboles de l'innocence enfantine, sont ici réduits en « coulis » par la puissance écrasante des folles. Enfin, la « couleur » lie les mères à la peinture, à une trace coulant sur la page, et qui donne une texture à leurs voix, au souvenir – matérialisant l'immémorial. Cet amalgame devient alors dans la langue un « ruissellement visqueux » où le poète se trouve piégé, une bavure de la langue contenant la substance initiale du poème : l'expérience.

La domination maternelle, source d'un premier conflit avec le monde et avec la langue, traverse tout le recueil. Les mères, non seulement coupables de la naissance et de la douleur, exploitent en plus l'enfant pour leur bon plaisir. L'individu se trouve réifié par les folles en quête de divertissement, avec leur affection étrange, inquiétante. Cela pèse lourd, on le sent, dans l'évocation du souvenir

⁴⁶ *Ibid.*, p.13.

des « jeux » de l'asile – jeux d'échecs, manifestement, dont les règles sont bouleversées par le règne de la folie :

Vacillantes. Sûres de moi. Elles. Et leurs sautes d'intensité. Les voltes carpées du Fou. La crémation de la Reine. Le naufrage de la Tour. Et l'engouffrement de ma voix...

Moi, l'esclave, moi le pion. Dans les terrains vagues, et les friches de l'écriture... Un claquement, de sabots, de mâchoires... Et l'encombre de la langue, avant le passage du Roi. Et le découronnement de sa tête. Et la défenestration de son Fou...

Fin de partie dans la stupeur du cristal. Et le gloussement amoureux des mères qui se rebiffent...⁴⁷

Le « pion », la pièce qui a le moins de valeur aux échecs, la plus petite, la plus vulnérable. Le pion, exposé en première ligne à toutes les autres pièces, bien souvent « sacrifié » pour épargner les autres, pour que la partie se poursuive. Esclave des mères, de leurs fantaisies incessantes, de leurs obsessions et de leur affection déplacée, incompréhensible. Femmes instables aux « sautes d'intensité » fréquentes dont le maigre équilibre repose sur l'enfant-pion, lui dont l'intégrité se trouve volontiers sacrifiée pour le plaisir. Cette domination apparaît profondément ancrée dans le souvenir, puisque c'est en ces termes que sont présentées les mères : « Reine-mère », « maîtresse », « prédatrice dans l'attente » (19), « chas » (20) qui guide l'enfant-fil – le fil(s) – « mères avars » (29), « marâtres » (33) : elles possèdent littéralement l'enfant de l'asile, jusqu'à le vampiriser, se nourrissant de sa douleur jusqu'à l'agonie, jusqu'à *l'inscription dans le corps* de l'enfant de la crise d'hystérie des mères :

⁴⁷ *Ibid.*, p.14.

Elles s'augmentent. Des voltes. Et du creusement. De la douleur qui m'écrit. De leur trahison qui me berce, qui me saoule. Qui me borde. Qui me tient éloigné d'elles... Jusqu'à la broderie du linceul...

Mères avares. Chair forclosée. Météores de l'hiver. Surgissant d'une moire crépusculaire. Et lacérant le corps outrepassé... [...] ⁴⁸

Au-delà des motifs, et d'une manière toute complémentaire, *Les Mères* est un recueil frappant par sa structure : les poèmes, composés de blocs de textes successifs, confèrent un hermétisme et une circularité au recueil, sur lesquels il faut s'attarder. Contrairement à leur fonction dans *Dehors*, les interstices laissés entre ces blocs compacts ne sauraient ici faire office de respiration, de rupture effectivement créatrice. Ils sont plutôt à lire comme des « fractures de la peur »⁴⁹ qui ont valeur de liant thématique pour l'ensemble du recueil. L'unité du recueil tiendrait alors au

débat emmuré, minéral, dont le lecteur reçoit le grondement épais – rumeur du séisme, murmure enseveli dont il guette la catastrophe, la mugissante terreur inscrite dans la pierre [...] ⁵⁰

mettant le lecteur face au ressassement du motif de la mère dans une perspective plurielle. Ici, il s'agit d'analyser la manière dont Jacques Dupin met en exergue l'étouffement, à la fois physique et psychologique, dans lequel cette relation étrange et obscure avec les folles de Sainte-Marie l'a placé. Nulle respiration ne peut venir alléger l'expérience :

Elles m'entouraient de caresses, jusqu'à m'étouffer. Il faut imaginer ces femmes, habillées en robes de laine

⁴⁸ *Ibid.*, p.29.

⁴⁹ *Balises*, p.21.

⁵⁰ *Ibid.*, p.10.

lourde, la puanteur des corps. Je participais à des processions, déguisé en angelot, lançant des pétales de roses, puis gâté de sucreries. J'ai gardé de cela une distance irréparable.⁵¹

On retrouve le même souvenir dans un poème de la section « Chien de fusil », composante du recueil *Le Grésil*, dix ans plus tard – la « distance irréparable » dont parle Jacques Dupin semble alors imposer quelque *catharsis* :

Sainte Marie la Folle
me presse contre son fantôme
me brise
ne me touche pas
à la procession je suis
son angelot grelottant
éparpillant
les pétales de roses
dans la mort [...] ⁵²

L'évocation de la « procession » vient rappeler l'emprise de la mère, indiquée plus tôt par l'emploi du synonyme « théorie » dans *Les Mères* et *Dehors* ; ainsi fait-on le constat de l'omniprésence de la colonie des folles dans l'élaboration du poème. Résurgence obsessionnelle, souvenir dont le poète peine à se détacher car enfin les mères,

ce sont des voix [...] Qui voyagent. Qui s'enferment dans le sang profond [...] Par les fissures de la roche, et les infiltrations du mur : une perfide fauilée de la lumière...⁵³

que le poète porte en lui, qui le font gamberger, tantôt en calfeutrant l'interstice, tantôt en laissant passer une « perfide fauilée de la lumière ». Elles donnent, et en donnant trop, elles privent de liberté.

⁵¹ *Le Matricule des Anges*, n°183, mai 2017, p.15.

⁵² J. Dupin, *Le Grésil*, section « Chien de fusil », P.O.L, Paris, 1996, p.111.

⁵³ *Les Mères*, p.9.

Ce sont des voix, inscrites dans l'expérience et dans le corps, qui ressurgissent dans le poème après une lente maturation du souvenir dans la langue.

2. L'expérience de l'enfermement

Si l'immersion parmi les folles reste traumatique, l'enfermement qui l'accompagne semble encore davantage impacter l'écriture de Jacques Dupin : sa présence est palpable dans beaucoup de ses poèmes. Devenues un véritable *topos* poétique de Jacques Dupin avec *Dehors* en 1975, la claustration, l'angoisse et même la terreur que l'enfermement suscite resurgissent sur la page, en vers ou en prose, notamment dans des sections particulières de *Dehors*, *Le Grésil*, *Échancré*, en plus des *Mères*. Le sentiment d'être pris au piège, contraint à l'immobilité et soumis à des puissances extérieures – l'existence, la terreur et les mères – traverse ces textes, fonde et nourrit « le trébuchet de la peur et le cauchemar d'un enfant »⁵⁴.

En effet, l'enfermement physique, associé aux privations, se trouve très étroitement lié à l'acte même d'écrire chez le poète, qui rédige ses premiers textes à l'asile durant la guerre, et en qui la violence de cette expérience inscrit le souvenir de manière irréversible. Cette mise en vers de l'expérience :

La prison
des fous la passion des folles

s'inscrivent dans le grain d'un mur
de soleil

et tatouent ma peau

⁵⁴ *Échancré*, section « Tiré de soie », P.O.L., Paris, 1991, p.17.

d'une cage indélébile⁵⁵

semble être l'aveu d'une impossible prise de distance avec le réel ; bien que l'écriture permette d'extraire hors de soi des mots à mettre sur l'expérience, l'expérience elle-même continue d'emprisonner l'individu et le condamne au ressassement : l'ombre demeure pesante. Force est de faire alors ce double constat : l'écriture naît ici du paradoxe entre, d'une part, la possibilité de mettre en mots l'expérience – et ainsi de l'extraire de soi – et d'autre part l'impossibilité, même en écrivant, de se débarrasser de la trace. La mémoire et le corps deviennent alors le *lieu d'inscription de l'expérience*, où se tatoue la « cage indélébile ». L'enfermement physique trouve son écho dans cette clausturation, causée par l'expérience individuelle que l'homme est condamné à porter en lui, sur lui : toute tentative de s'en libérer est vouée à l'échec mais la tentative permet le passage de l'informe magmatique à la forme poétique. Cette gangue, qui contraint à remâcher ses mots et sa rage, devient alors la source d'une écriture pour dire l'expérience, que J. Dupin aborde de façon toute paradoxale dans *Dehors* :

Si près, cette nuit, de l'étouffement pur et simple, entre quatre murs, entre deux montagnes, si près de sortir, d'être hors de soi, d'échapper à la morte distinction du dedans et du dehors, toujours abusivement remaçoné par les larves du dedans, si près de vomir et d'être vomis, d'être soulevés et brisés, d'être désunis, de changer de corps...⁵⁶

On peut ici lire une certaine passivité poétique, la soumission aux forces obscures (« être vomis ») que la nuit ramène dans l'espace poétique, amenant du même coup, pour le poète, une réitération de

⁵⁵ *Le Grésil*, op.cit., p.113.

⁵⁶ *Dehors*, p.225.

l'expérience de « la prison des fous, la passion des folles ». Le motif de l'enfermement, clairement établi (« quatre murs ») et renforcé encore par cette Nature double, – le détour par le minéral ici oppresse : « entre deux montagnes » –, annonce l'impuissance du poète et son incapacité à exister selon une identité propre : « toujours abusivement remaçoné par les larves du dedans ». Le poète apparaît alors comme un corps nécrosé, dont l'unique mouvement provient de la manducation des vers – du vers ? – qui articule et désarticule l'individu au profit de la restitution excessive d'une expérience lointaine. Le sommeil, assimilé à une mort anticipée, se fait le lieu de résurgences et génère l'étouffement inextricablement lié à cette présence excessive de la mémoire qui envahit littéralement les nuits du poète. Ce dernier, faisant corps avec l'expérience, la donne aussi en partage, par le biais de l'écriture, échappant ainsi à « la morte distinction du dedans et du dehors ». Ce « remugle de la peur », remonté du tréfonds de la mémoire, a bien quelque chose de paralysant, de terrifiant ; pourtant, nous le verrons dans le second chapitre de cette étude, les résurgences sont aussi l'occasion pour le poète « d'ouvrir une brèche dans le mur de sa prison »⁵⁷.

III. CONTRER LE MUTISME PAR LE PASSAGE A L'ECRITURE

Se pose alors la question de *dire* ce que l'espace contraint à *taire* : sous la dictature de la folie et de la claustration permanentes, nul espace pour la parole, pour le langage :

⁵⁷ *Textes pour une approche*, op.cit., p.14

Dès le premier jour de ma vie, derrière les barreaux des fenêtres de la folie, une note de lumière, – l'allégresse de respirer, de téter, de vomir, – avec l'interdiction de salir, ou de rêver, de marquer, d'écrire – de refuser le linge, de regarder le jour... – le dur devoir d'être seul, d'écrire à genoux dans le sable pour attendre le jour, pour jouir du corps et du jour...⁵⁸

Il s'agit donc par l'écriture de prendre la parole pour retranscrire l'impossible oralité. L'asile ayant instauré l'aphasie comme règle de vie, le poète face à la page se voit pour la première fois en mesure d'exploiter la langue, mais reste soumis à la « cage indélébile » de l'expérience : ainsi le passage à l'écriture se trouve être une étape éprouvante, sorte de marche « sur le versant abrupt »⁵⁹ de la mémoire, dans l'espoir de franchir le fossé qui sépare le poète-enfant de la langue. C'est probablement ce qui explique le fait que le passage à l'écriture se caractérise par des échecs successifs, un éclair de lucidité suivi d'une infertilité paralysante :

La terreur conduit sous terre ma semence,
L'éclaire et la refroidit.
J'attends la déflagration.⁶⁰

En effet, on constate que chaque pas vers la mise en mots du grand cri intérieur se trouve contrarié par la tentative même de cette mise en mots – le poète, véritable Sisyphe contemporain, roulant la pierre de sa mémoire et de sa peur jusqu'au sommet de la montagne pour dévaler ensuite la pente sous son propre poids :

Les gerbes refusent mes liens. Dans cette infinie
dissonance unanime, chaque épi, chaque goutte de sang

⁵⁸ *Échancré*, op.cit., section « Fragmes », p.27.

⁵⁹ C'est le titre d'un essai de Ph. Jaccottet sur la poésie de J. Dupin.

⁶⁰ *Gravir*, « L'angle du mur », p.61.

parle sa langue et va son chemin. La torche qui éclaire et ferme le gouffre, est elle-même un gouffre.⁶¹

À ce stade de l'écriture, les « champs de pierre [qui] s'étendent à perte de vue »⁶² demeurent infertiles : la foudre ne les a pas encore fait germer, le cri se renfrogne, redescend dans la gorge, dans l'attente de la « déflagration ». Ce qui est mis en lumière par « la torche » ne l'est que provisoirement ; l'obscurité de la langue domine le poème, ce qui se caractérise par l'immédiat reniement du propos sans opposition marquée : c'est la conjonction de coordination « et » qui fait le travail d'obscurité – « la torche qui éclaire *et* ferme le gouffre ».

Mais la nécessité du passage au-dehors par l'écriture est avouée, et même réitérée sans cesse, de *Gravir* au *Grésil*... Dans le même temps, l'aspect contradictoire de ce travail sur la langue est mis en évidence au cœur des poèmes – la (con)quête de la parole commence à peine et le poète a conscience de l'ampleur, de la complexité de la tâche :

Ce que je vois et que je tais m'épouvante. Ce dont je parle, et que j'ignore, me délivre. Ne me délivre pas. Toutes mes nuits suffiront-elles à décomposer cet éclair ?⁶³

Là encore, la contradiction inhérente à Dupin est perceptible : la mise en mots est vacillante, incertaine. Le poète tait ce qui suscite chez lui la terreur, et exprime ce qu'il ignore, incertain de l'effet cathartique de l'écriture sur lui-même – « me délivre. Ne me délivre pas. » Est-ce à dire que le simple acte d'écrire est un remède aux insomnies du poète ? Il semble plutôt que la tentative d'écrire ce qui cause le tourment soit la clé pour envisager la nuit en amie. La recherche de dicibilité de l'expérience apparaît alors au cœur de la démarche

⁶¹ *Gravir*, section « Lichens », p.68.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

poétique de Dupin, qui s'accommode presque des obstacles à la mise en mots, dans une quasi-assomption de la folie – là encore l'influence d'Antonin Artaud est perceptible.

C'est pourquoi nul renoncement n'est envisagé ; malgré la conscience aiguë de l'impossibilité temporaire de cette parole, le poète ose croire en une renaissance langagière qui permette le dépassement de la claustration, de l'oppression, de l'expérience :

Paupières asservies au bleu incohérent du large,
Ailes paralysées au cœur du tourbillon de l'air ;
Vous ne vous lèverez désormais que pour un regard
Qui poignardera mes amours millénaires,
Et ce sera comme au premier jour de ma vie.
Les oiseaux de l'hiver jouiront seuls de l'embellie,
Et je passerai pour dormir sous l'affaissement
De la voile inutile... Mais sera-t-il un astre
Pour sombrer à ma place, et pacifier la mer ?⁶⁴

L'emploi du futur dans ce poème permet l'expression d'une rêverie, celle d'un futur débarrassé du poids de la mémoire, et présente de manière frappante l'extrême lucidité du poète sur sa propre condition : malgré le désir naïf d'une nouvelle naissance, la conscience de l'impossibilité de se débarrasser du fardeau mémoriel est clairement exprimée par la phrase interrogative qui clôt le poème. Cela n'est pas anodin : en effet, qui assumerait la mémoire du poète pour lui permettre une renaissance dégagée du passé, sinon lui-même ? C'est ainsi que l'importance de l'écriture devient perceptible ici : c'est par elle, et par elle seule, que le travail de *tabula rasa* mémorielle peut se réaliser, en se faisant le lieu d'expression du cri intérieur. Il y a une dimension cathartique de l'écriture chez Jacques Dupin, mais qui reste une « impossible catharsis »⁶⁵ à ce stade.

⁶⁴ *Gravir*, « L'oubli de soi », p.33.

⁶⁵ L'expression est de Bernard Siméone.

Puisque l'oubli est impossible, le poète doit assumer le souvenir et en tirer la substance poétique, afin de s'en dégager pour permettre « l'articulation du récit, le pas suivant »⁶⁶. À terme, son espoir est que « s'ouvre dans le réel un espace irréductible, une jouissance équilibrée, plus haute que la pleine mer »⁶⁷, mais dans cette attente il n'y a que

la ligne infinie, cassée, renouée, infinie – que je hais,
dont je défaille, la crissante [...] sa rengaine monotone,
sa comptine sans paroles [...]⁶⁸

et cet acharnement, ce « babil ensanglanté » mentionné dans *Les Mères*, qui témoigne de l'incapacité de dire. C'est au prix d'un travail de fond sur la langue que le texte prend forme, une fois passée la tentation de la technique pure à laquelle Dupin reconnaît avoir, pendant un moment, succombé. Malgré l'écholalie abrutissante du souvenir et des voix, le travail de dés-écriture de la mémoire permet la production du cri poétique dans sa pleine intensité :

Les mots captifs que j'exhume sont la soif d'un monde
décomposé. Les mots-mères, le haut-mal, par la brûlure
de la gorge, et la torsion de la voix, qui les chargent, qui
les projettent...⁶⁹

Ainsi,

l'espace du récit
s'éclaire
la mémoire est emportée⁷⁰

Emportée, et dans le même temps omniprésente, puisque la mémoire est la genèse même de l'écriture – on entre ici dans le paradoxe, au

⁶⁶ *Dehors*, section « Un récit », p.310.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Échancré*, « Tiré de soie », pp.18-19.

⁶⁹ *Les Mères*, p.35.

⁷⁰ *Ibid.*, p.38.

cœur de l'écriture de Jacques Dupin. La mise à l'écart de la mémoire, but ultime de Dupin qui revendique une écriture détachée de soi, est peut-être le paradoxe le plus aisément perceptible puisque le souvenir (ou l'absence de souvenir) devient fréquemment matériau poétique chez lui. L'expérience de la mort de son père en est une autre illustration, que nous souhaitons détailler.

IV. LE CERCUEIL DU PERE, BERCEAU D'UN PREMIER RECUEIL

Par opposition à l'excès verbal mis en œuvre dans l'évocation de la figure des mères, on trouve dans *Le Grésil* une écriture fragmentaire, épurée, pour tenter de dire l'absence. Cette absence est celle du père, mort alors que Jacques Dupin n'a que quatre ans. Elle tient une place fondamentale et particulière dans l'œuvre du poète : elle est explicitement traitée dans un unique poème de la section « Chien de fusil » du *Grésil*, écrit en 1996 soit dix ans après *Les Mères*. Paradoxalement, c'est cette absence fondatrice qui donne naissance à un premier livre écrit « sans les mots, comme si je naissais »⁷¹, nous dit Dupin. Cette expérience fondamentale, si elle n'est explicitement mentionnée que dans « Chien de fusil », traverse l'ensemble de l'œuvre de Dupin, où le spectre de la mort est tapi dans les recoins du poème. Le poète écrit, dans « Comment dire ? »⁷² :

⁷¹ *Une apparence de soupirail*, p.367.

⁷² J. Dupin, « Comment dire ? » [*Empédocle* n°2, mai 1949], in *Discorde*, op.cit.

Pour l'avoir vue se mêler à nos jeux d'enfants, la mort, qu'elle menace un être ou la planète, ne saurait plus nous émouvoir, nous retenir⁷³

et, encore :

Il semble que la mort en se penchant sur notre enfance nous ait donné de l'angoisse une accoutumance si folle que ses effets n'étaient plus visibles comme si elle s'était effacée ou suicidée en nous [...] La mort, privée de sens, nous portant à un dénuement extrême, nous connûmes cet état d'annulation qui la renie sans la détruire, et la dépasse.⁷⁴

Pourtant il semble que ce dépassement de la mort, brandi comme un étendard au sortir de l'adolescence, ne soit pas tout à fait effectif puisque le décès du père devient un point d'origine de l'écriture (et un motif que Jacques Dupin réitérera dans l'écriture du recueil *Discorde*⁷⁵). Mais là encore se pose une double question : parler si peu de la mort, est-ce la marque d'une indifférence réelle ou d'une incapacité à surmonter cette expérience ? Chez Jacques Dupin, il semble que la difficulté du passage à l'écriture tienne le plus souvent à une incapacité (ou une certaine pudeur ?) à traiter tel ou tel motif, telle ou telle expérience. Cela dénote un certain système d'écriture, très cohérent : là où le souvenir se fait abondant, envahissant, la page se couvre de mots – c'est le cas dans *Les Mères*. À l'inverse l'absence de souvenir enclenche le processus contraire, un processus d'appauvrissement de l'écriture – les deux poèmes sur la mort du père en sont l'illustration : une écriture épurée, éclatée sur la page, chargée d'infinitifs qui disent une incapacité à l'action, une légère aphasie à l'œuvre face à l'absence, tandis que l'écriture des *Mères* est

⁷³ *Ibid.* p.22.

⁷⁴ *Ibid.*, p.23.

⁷⁵ *Discorde*, [2010], publié en revues, repris dans *Discorde*, op.cit.

lourde, chargée de descriptions pour rendre imaginable l'indicible réel. Pour autant, l'expérience du deuil n'en est pas moins traumatisante et inscrite dans la mémoire du poète – aussi considérons nous que les expériences, aussi brièvement abordées soient-elles, ont toutes une importance dans la construction du matériau poétique.

Il est nécessaire, en prélude à l'analyse, de s'attarder sur le titre de la section étudiée : « Chien de fusil ». Nous l'avons dit, le recueil date de 1996 – il est donc de la main d'un homme âgé de presque soixante-dix ans, un homme vieillissant, dont les poèmes depuis *Les Mères* se caractérisent par des réminiscences de plus en plus fréquentes et envahissantes de l'expérience infantile. Les textes apparaissent alors comme le lieu d'une autoréflexivité du poète sur son expérience personnelle et sur les origines de l'expérience d'écriture.

« Chien de fusil » en tant que syntagme peut s'expliquer de deux manières, toutes deux riches de sens dans le cadre de cette étude : c'est à la fois le nom technique d'une pièce d'arme à feu permettant de déclencher l'explosion (chez Dupin, l'éruption ?) et le nom donné à la position du corps quand il est replié sur lui-même, à mi-chemin entre la position latérale et la position fœtale. Cela peut sembler anecdotique, mais il n'en est rien : il y a une portée symbolique dans ce titre, qui annonce un texte poétique écrit de la main d'un homme, mais dont le contenu renvoie à sa prime enfance – cette position semble alors signifier la position intermédiaire du poète qui compose le texte à la fois *avec* recul temporel mais *sans* recul émotionnel – car l'expérience est, nous l'avons vu, indélébile.

Par ailleurs, le lien avec l'arme à feu nous paraît tout aussi significatif : cet épisode de l'expérience de la mort du père est

présenté comme un fondement de l'écriture, dans ce qu'elle a de plus violent, l'éclatement des poèmes s'apparentant alors à la détonation du langage sur la page. On peut dès lors affirmer la dimension paradoxale de la conception poétique de Dupin : le lien à l'enfance apparaît double – à la fois matière d'origine du poème, donc assumption d'une mise à nu de soi, et dans le même temps, épisode traumatique qui inspire au poète une position à mi-chemin entre celle du fœtus et celle de l'adulte couché, un repli sur soi. Cela manifeste une ambiguïté poétique, caractéristique du travail de Dupin, perceptible dans cette volonté de repli sur soi en même temps que d'ouverture sur le monde. Signalons que le poème qui clôt la section « Chien de fusil » s'achève sur les mots : « je dors en chien de fusil », ce qui témoigne de cette alternance ambiguë entre ouverture à l'autre, par l'écriture, et repli sur soi, par l'écriture, dans une circularité complexe à l'image de la condition du poète, soumis à l'éternel retour héraclitéen.

L'ouverture du recueil constitue aussi une ouverture du poète au monde, exposant l'expérience et revendiquant l'impact de la mort sur l'activité poétique. En effet, on peut lire :

J'ai quatre ans la mort du père
parachève un premier livre

qu'il me resterait à enfouir
à déenfouir, à déterrer
à dessiner

à danser
dans la tentation de vivre

dans la confusion d'un cercueil
immergé – et de son double :

un berceau soulevé dans l'air⁷⁶

On note d'emblée la complexité de cet épisode. L'emploi du présent actualise un procès impossible : « J'ai quatre ans la mort du père / parachève un premier livre », renvoyant le poète à sa mémoire et à la virulence du souvenir, de l'expérience prématurée de la mort toujours si présente que le décès semble à peine avoir eu lieu, laissant l'enfant-poète dans l'incertitude qui se manifeste par la succession d'infinitifs voués à l'échec, accomplis en balbutiant, en tâtonnant « dans la tentation de vivre ».

Il y a aussi la dualité de la mort du père elle-même, que l'on retrouve dans la seconde partie du poème : « dans la confusion d'un cercueil / immergé – et de son double : / un berceau soulevé dans l'air ». On peut lire dans ces fragments l'élévation du fils par la mort du père : le deuil est certes une épreuve, une perte, mais il devient immédiatement (au présent : « la mort du père / parachève un premier livre ») la source d'une création poétique – le choix du verbe « parachever » est important, qui indique un achèvement dans la perfection. Dès lors on peut considérer l'expérience de la mort du père comme matériau poétique, dont l'exploitation est réitérée dans *Discorde*, un recueil datant de 2010, paru en revues puis republié dans le recueil posthume *Discorde* en 2017. On peut y lire :

Quel est le nom sans corps de ton père
sorti d'une pierre il s'écrit en vol
une pierre par effraction
l'introduction dans l'étable
où j'écris encore le mot
de la scission de ta mort insondable

[...]

⁷⁶ *Le Grésil*, section « Chien de fusil », p.109.

un père à peine entrevu
nommons-le Pierre par effraction
de la tribune il apostrophe
la hanche broyée d'un crapaud ⁷⁷

Ce père, quasiment inconnu, devient un objet poétique, la source d'une divagation écrite. Ou plutôt : la hantise de l'absence du père devient un objet poétique – ce « nom sans corps » surplombe le paysage poétique de Dupin, « de la tribune il apostrophe » le fils écrivain, le fils boitillant (en 1996, Dupin est infirme... « la hanche broyée d'un crapaud » peut bien être la sienne, se faisant l'écho versifié de la hanche gauche qui le fait boiter). Cette mort, « privée de sens », « insondable », est prétexte à l'ironie, l'humour noir ; en effet, ce père sans corps au nom oublié n'existe que par la « pierre » tombale : « sorti d'une pierre il s'écrit en vol [...] / nommons-le Pierre par effraction ». En substantivant ainsi la sépulture, le poète la personnifie, « donnant un nom à ses poussées de fièvre », annulant la privation, donnant corps à l'inconnu paternel trop tôt disparu. Le poème devient alors « ce qui reste de cette langue d'une origine endeuillée »⁷⁸ et l'écriture la seule réponse possible au non-sens de l'expérience du deuil – « j'écris encore le mot / de la scission de ta mort insondable ».

⁷⁷ J. Dupin, *Discorde*, [2010], in *Discorde*, p.166.

⁷⁸ Y. Charnet, « Une enfance aguerrie », in *Strates, cahier Jacques Dupin*, op.cit. p.280.

V. DE L'AMITIE, DE LA NATURE : CHAPURLAT, L'ARDECHE, LE DEHORS

1. Chapurlat, le père par substitution, l'ami par-delà le reste

La mort du père entraîne le départ Jacques Dupin et de sa mère vers la terre natale de celle-ci, la Picardie, où l'enfance se poursuit, bon an mal an, entre 1931 et 1939. De fréquents séjours à la campagne influencent peut-être déjà les goûts du garçon – cet exil est l'occasion pour lui de rédiger quelques poèmes. En 1939, la déclaration de guerre entraîne le retour à Privas, dans la maison jouxtant l'asile. C'est à cette période que Dupin se plonge dans la lecture des « princes noirs de l'art et des lettres »⁷⁹ – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ; les premiers textes de Freud traduits en français – et retrouve son grand ami, son pédagogue, son père de substitution : Chapurlat.

En effet, Dupin fréquentait depuis son plus jeune âge l'un des malades mentaux, Marius Chapurlat, qui devint, selon lui, son éducateur. Interné à Sainte-Marie, cet homme, sujet au délire et dont nous savons peu de choses, donne son nom à une section du recueil *Dehors*. Dans une conférence donnée en 2010 à la Maison de la Poésie, Jacques Dupin évoque Chapurlat en ces termes :

C'était un délirant total. Et je lui dois beaucoup parce qu'il m'a donné aussi bien le langage que la manière de récolter les champignons, de traiter les animaux... J'avais des relations très, très lointaines avec mes parents mais lui il a compté... beaucoup...⁸⁰

⁷⁹ J. Dupin, « Comment dire ? », in *Discorde*, op.cit., p.17.

⁸⁰ Retranscription par mes soins d'une conférence enregistrée en 2010 à la Maison de la Poésie, disponible en cliquant sur le lien : <https://www.youtube.com/watch?v=3rkYcZgT5MM>

Ainsi dans l'étrange univers de l'asile où Dupin participait aux messes des folles – épisode devenu matière dans *Les Mères* – s'est également forgé un autre pan de la palette poétique de Dupin, dominant petit à petit le reste dans l'ensemble de l'œuvre, autour de l'altérité et de la Nature, grâce à ce père de substitution. On le sait, Dupin est

[...] entré par distraction dans l'effervescence des mots de la langue-mère, dans la mâchoire crayeuse de [sa] langue-mort. Plus vagissant que naissant, plus entravé qu'éperdu. Pour apprendre d'elle, la mort durant, à hurler, à balbutier, à chanter dehors, debout, devant la nuit, le soleil...⁸¹

Le premier contact avec la *langue-mère*, sous l'égide de la folie, donne accès à un langage désordonné, un patois insensé que l'on a pu éprouver dans la première section de cette étude. Mais avec Chapurlat, c'est l'accès à un nouveau langage qui a lieu, l'accès à une « *langue-père* », consciente et travaillée, étroitement liée à la minéralité de la terre natale. « Il m'a donné le langage », affirme Jacques Dupin : passé le « patois » des folles, c'est à la connaissance des choses par la langue que le poète accède. Ceci est perceptible dans la section consacré à l'ami d'enfance dans *Dehors*. Elle constitue un unique poème, qui court sur cinq pages et dont la structure est bien loin de celle des formules incantatoires des *Mères*.

La lecture de « Chapurlat » donne l'impression d'une première libération, par le choix que fait le poète de peindre cet interné en extérieur. *Dehors* : c'est là que Jacques Dupin ancre celui qui vit enfermé, et c'est là que se fait son éducation à la vie. Le poème se divise en deux parties : une première partie qui témoigne de l'expérience commune de l'âpre dehors (pp. 261-263) et une seconde

⁸¹ *Les Mères*, p.35.

partie, qui semble mettre en évidence la mort ou la disparition inexplicée de Chapurlat.

2. L'expérience du paysage : la rencontre du langage et du minéral

Dès l'ouverture de la section, Chapurlat est associé à deux objets poétiques complémentaires dans le poème : l'enfance et le minéral. La strophe qui ouvre le recueil nous dit ceci :

L'éclat – l'enfance –
des calcaires
après l'orage, l'éclat
d'une récitation de pierres
au sommet des labours...⁸²

Nous avons vu le lien entre la naissance et le basalte : ici ce sont les pierres calcaires davantage que les roches volcaniques qui sont au cœur du poème – témoignage d'une évolution de l'informe magmatique en une structure poétique stratifiée, mais pas encore solidifiée : le calcaire est fragile, friable, à l'instar de l'enfance. Le paysage est central dans la mise en mots de son apprivoisement par le poète, qui accompagne le fou dans ses vagabondages :

Évadé de la trame retorse
des poisons et des sangles
il marche, il compte, à voix basse,
Délivré de sa rixe avec le soleil
sur des terres actives
simplement, il va
– comme tout surcroît de forces va
À la multitude, au torrent...⁸³

⁸² J. Dupin, *Dehors*, « Chapurlat », op.cit., p.261.

⁸³ *Ibid.*, pp.261-262.

S'extrayant ainsi de l'asile, Chapurlat guide l'enfant à travers les pierres, lui présentant la simplicité de la nature qui imprègne de nombreux poèmes – combien de « sanglière et marcassins »⁸⁴ s'échelonnant sur la pente, de plantes inconnues, de roches différentes et de grains rustiques retrouve-t-on tout au long des recueils ? Ces éléments naturels sont au cœur même du paysage poétique de Jacques Dupin, qui revendique son attachement à cet univers minéral, et l'on ne peut nier que l'expérience des errances avec Chapurlat s'en ressente. Cette altérité première vient enraciner le poète dans la nature et y fait résonner son enfance :

Dessous sont des souterrains
étayés depuis des millénaires
par un tel récit, son battement,
et qu'un rire d'enfant secouru écroule,
le mien, crécelle entre les racines
et frémissement de bruyères...⁸⁵

Découverte grâce à Chapurlat, la nature apparaît salvatrice. Parlant du fou, Dupin parle peut-être aussi de lui, « évadé de la trame retorse », « enfant secouru » de l'asile, libre de goûter la présence de la végétation dans les pas de celui qui ressasse et libère en même temps la parole. La libération apparaît alors mutuelle, le fou guidant l'enfant au-dehors, débridant ainsi son rire, « crécelle entre les racines / et frémissement de bruyères... » et le rire de l'enfant interrompant le sempiternel ressassement de l'« extrême voyageur », la « récitation de pierres / au sommet des labours » afin que « chaque pensée le contourne, ici, / ou s'allonge devant son pas pur »⁸⁶. Ainsi chacun trouve une forme de réconfort, d'apaisement dans l'altérité et

⁸⁴ *Le Grésil*, « Chien de fusil », p.114.

⁸⁵ *Dehors*, « Chapurlat », p.262.

⁸⁶ *Ibid.*, p.265.

dans la différence, hors les murs, dans ce *dehors* où cingle le vent des montagnes, là où

Les grands châtaigniers fendus
se reposent, un instant, lumineux,
de leur dramaturgie noueuse,
des prouesses déchiquetées de leurs feuilles,

ancrés sur l'abrupt, enracinés,
eux, dans la tempête de l'aride⁸⁷

3. Le deuil de l'ami, la fin de l'enfance assumée

Mais « comment se battre nu-pieds / contre ce qui tonne »⁸⁸? Une fois encore, l'enfance se trouve bouleversée par une perte inexplicquée, réitérant l'expérience du deuil, renouvelant le vide à peine comblé : « mais le soleil a bifurqué, / mais la calculatrice est sourde, / l'enfance morte... »⁸⁹. On ne sait pas vraiment de quelle main vient la sentence, la privation, – bien que le texte laisse entendre que c'est de celle de la mère –, mais « ils l'ont empalé sur la grille, – et la norme, / la puanteur de la norme / a fait le reste »⁹⁰. La suite du poème permet d'identifier le jeu de distanciation mis en œuvre par Dupin, « il » étant bien ici un autre « je », inversant l'opération poétique rimbaldienne et accusant du même coup la mère pour le « second mourir » qu'elle inflige à son fils :

Aux orgues de basalte du second ravin
le souffle manque...
 il est rendu, lui,
aux genêts, par les éclairs,
à la charogne maternelle, par le labyrinthe

⁸⁷ *Ibid.*, p.263.

⁸⁸ *Ibid.*, p.263.

⁸⁹ *Ibid.*, p.264.

⁹⁰ *Ibid.*, p.266.

brusquement simplifié [...] ⁹¹

L'enfant est « rendu [...] à la charogne maternelle », la « marâtre », coupable de l'origine de l'écriture – la réitération du motif de « la plaie dont elle est le bord » présent dans *Les Mères* accuse la mère du crime :

Il s'écarte, et revient, vers elle, abîme,
femme ligneuse d'une terre âpre, plaie
débridée à sa naissance, plaie sans bords,
gisement où se tord l'écheveau
de l'écriture du soleil
– et son halètement
une lime dans le thorax... ⁹²

suscitant peut-être ce que l'on peut considérer comme la première colère poétique de Jacques Dupin :

Calme le vent, calme-toi,
ils pourraient investir à nouveau ce cercle de pierres
et de douleurs, dressé à plusieurs voix
dans le désordre grandissant ⁹³

Ainsi l'enfance s'achève, « fin de partie dans la stupeur du cristal ». L'absence du père a donc suscité la trame d'une poétique, nourrie encore par l'expérience de la minéralité ardéchoise et de l'amitié. On peut considérer cet ensemble comme des expériences fondatrices du paysage poétique de Jacques Dupin. Conscient d'être arrivé à un point de non-retour, le poète fait le deuil de l'enfance :

Les tentatives qui s'efforcent obscurément de retrouver l'innocence primitive, la grâce perdue [...] après les premières séductions, montrent sans équivoque leur

⁹¹ *Ibid.*, p.264

⁹² *Ibid.*, p.265

⁹³ *Ibid.*, p.266

pauvreté et leur vanité [...] Qu'on tire les suprêmes fusées, le mal d'enfance est sans remède.⁹⁴

Orphelin, retrouvant la solitude de la langue avec pour bagage l'expérience du trop-plein individuel, l'écriture s'impose au poète comme moyen d'exister et de faire face, de se nourrir même de la mort pour en faire une substance vive :

Il faut écrire il faut rire
le poème est la trajectoire
de la vie vraie dans un corps mort
dès l'instant de la naissance
il ricoche rebondit
et seuls comptent à ses yeux aveugles
l'œil de personne
le rire
des morts
le rapprochement la coïncidence
ambiguë de l'autre et de soi
une obscénité qui tranche
et ravit un œil vivant
dans l'œil du mort⁹⁵.

VI. FULGURANCE DU DESIR DE DESINCARCERATION

Par l'écriture, Jacques Dupin semble aussi assumer un désir de fuite, rechercher la désincarcération, rejetant en bloc tout ce qui constitue une attache à l'asile. L'expérience précoce des méfaits de la norme, les deuils successifs, le « désir de plénitude » se ressentent dans l'écriture. L'association entre l'existence du poète et la minéralité ardéchoise étant désormais acquise, apostropher le

⁹⁴ *Discorde*, « Comment dire ? », p.21.

⁹⁵ *Le Grésil*, « Chien de fusil », p.119.

paysage semble constituer les prémisses d'un partage plus étendu de la parole, en quête d'espace et de vie :

Terre mal étreinte, terre aride,
Je partage avec toi l'eau glacée de la jarre,
L'air de la grille et le grabat. [...]
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.⁹⁶

Le tutoiement marque la familiarité que Jacques Dupin entretient avec le paysage, vestige de ses errances avec Chapurlat : un paysage ami, malgré son âpreté, dans lequel l'élément eau devient synonyme de partage et de libération prochaine : « La rosée d'une seule branche / Nous rendra tout l'espace vivant ». En appelant aux forces célestes – minérales elles aussi – que sont les étoiles, le poète entend se dégager de la gangue primitive. Ce poème, intitulé « Le prisonnier », inclus dans le recueil *Gravir* dont l'infinitif annonce désormais la quête d'une libération et d'une existence autonome, vivante, ancrée dans le dehors – sur le versant abrupt ? – marque l'extrême conscience qu'a Dupin de son statut d'innocent incarcéré. De fait, son objectif, légitime, devient l'évasion. Laisser derrière soi la prison des fous devient alors une obsession :

L'orage et les cris des folles
bordent un lit d'enfant arrimé
à la fenêtre ouverte où se joue sa vie

il est temps de se jeter
pour devenir le grand jour.⁹⁷

⁹⁶ *Gravir*, p.60.

⁹⁷ J. Dupin, « Morfil » [2007] repris dans *Discorde*, [2010] in *Discorde*, 2017, p.125.

Cette première révolte, née du désir de vie, s'accompagne d'un rejet des Mères, d'un rejet du « fantôme » de « Sainte Marie la Folle » : au « *noli me tangere* » des *Mères*⁹⁸ répond « ne me touche pas » dans *Le Grésil*⁹⁹. « *Noli me tangere* », ce sont les paroles que le Christ adresse à Marie-Madeleine lors de la Résurrection, lui intimant de ne pas le toucher¹⁰⁰. Cette injonction, réitérée par deux fois chez Dupin, apparaît comme un ultime refus du contact avec les folles, rejetant ainsi du même coup l'asile et la claustration, Dieu et les messes sordides du dimanche à l'asile.

Dans le même temps, c'est l'affirmation du paradoxe poétique de Dupin, d'une contradiction toujours à l'œuvre : *noli me tangere* devient ici un aphorisme, réduit à l'extrême, dépouillé de la suite et de la dimension divine que l'on trouve dans l'*Évangile*. La suite : *nondum enim ascendi ad Patrem meum*, « car je ne suis pas encore monté vers mon Père » – ce père dont on l'a privé, qui n'est bien sûr pas Dieu, trop lié aux messes dominicales de l'asile pour qu'il puisse l'invoquer –, est volontairement supprimée par Dupin, qui refuse ainsi toute filiation paternelle, toute subordination, et revendique une chose et une seule : « ne me touche pas » – la liberté d'être au monde et d'être soi. La violence du poème vient répondre ici, sans équivoque, à la violence de l'expérience individuelle, que le poète décide de mettre à distance par cet aphorisme christique – non sans quelque ironie, quand on lit dans ses derniers écrits des obscénités telles que

dieu est un pois très gourmand
dans le trou du cul
d'une vierge en pâmoison

⁹⁸ *Les Mères*, p.28.

⁹⁹ *Le Grésil*, « Chien de fusil », p.111.

¹⁰⁰ « *Noli me tangere, nondum enim ascendi ad Patrem meum* [...] », Évangile selon Saint-Jean traduit par Saint-Jérôme.

d'où suinte un sirop d'extase »¹⁰¹

On l'aura compris, il ne s'agit nullement de s'affilier au Christ en quête du père et d'élévation spirituelle, mais bien plutôt de se rapprocher des étoiles – du cosmos – appelées au secours, de se dégager de l'emprise des folles et de la mère : prendre de la hauteur, oui, mais pour surplomber l'expérience individuelle du haut de la montagne gravie par le poète et adresser, peut-être, un geste obscène à Sainte-Marie. Par ce geste salvateur, « la lumière s'ouvre, comme une figue mûre, une plaie noire... »¹⁰² : c'est une étape. Le poète s'interroge : « Le vers de la folie ouvrira-t-il / Ce soupirail funèbre minuscule ? »¹⁰³, ce vers, en conflit avec le ver-enfant depuis toujours,

il faut écraser le ver, et casser le filage des mots, pour qu'il vive, lui, le vers, qu'il surgisse et qu'il étincelle à l'état naissant... et consentir au déchirement arbitraire de la langue pour qu'elle entame l'inconnu, qu'elle s'y fraye un chemin, à perte de vue...¹⁰⁴

Il s'agit avec ces mots de frapper « la pierre, le basalte de [sa] naissance, – l'orgue réfractaire. »¹⁰⁵ On constate, par le nombre d'occurrences relatives à la fuite et à la libération, à quel point s'extraire de la gangue constitue un travail d'écriture violent pour trouver une place hors du soi intime, hors des murs, par la langue. À l'instar d'Antonin Artaud, Jacques Dupin s'emploie « à tenir raison contre les monstres du dedans »¹⁰⁶ par l'écriture, assumant l'expérience mais la tenant à distance, allégeant enfin son ombre, s'ouvrant à l'inconnu : « Extraire le corps / de sa gangue de terre / brûlée, / de terre / écrite »¹⁰⁷.

¹⁰¹ *Discorde*, « Morfil », p.129.

¹⁰² *Une apparence de soupirail*, p.383.

¹⁰³ *Gravir*, « L'épervier », p.29.

¹⁰⁴ *Échancré*, « Tiré de soie », p.20.

¹⁰⁵ *Une apparence de soupirail*, p.394.

¹⁰⁶ *Échancré*, p.54.

¹⁰⁷ *Dehors*, « Ou meurtres », p.321.

Ce premier chapitre a permis de poser quelques jalons qui nous semblent essentiels et constitutifs du matériau primitif de l'œuvre : l'expérience du trop-plein individuel apparaît bien comme l'une des fondations du paysage poétique de Jacques Dupin. « Ce qui gronde et bat dans le sous-sol » intime donne lieu à un premier jaillissement sur la page, permettant d'une part de poser les motifs poétiques essentiels de Jacques Dupin et, d'autre part, d'engager un travail de la langue aux prises avec soi : malaxer la langue, la travailler comme une véritable matière, offre une possibilité d'exposer au lecteur une origine de la violence de la poésie de Jacques Dupin. De cette expérience du trop-plein individuel ressort un premier travail poétique, que l'expérience du grand vide collectif laissé par la Seconde Guerre mondiale et les catastrophes du XX^{ème} siècle viendra encore remodeler, repenser, générant d'autres violences : c'est l'objet de la suite de notre étude.

DEUXIEME PARTIE

« ÉDIFIER SUR DES RUINES » : GENESE COLLECTIVE D'UNE POETIQUE DE LA VIOLENCE

« L'extermination a ouvert, dans son impossible
possibilité, dans son immense et insoutenable
banalité, l'après-Auschwitz. »

P. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*

I. « ÉTAT DES LIEUX : ETAT DES RUINES »

Nous avons dit dans le premier temps de l'introduction à ce travail de recherche que la poésie de Jacques Dupin s'ancre de manière très concrète dans le réel et l'Histoire. Il est évident qu'on ne peut séparer fermement la manière dont le poète envisage l'infinif *écrire* du contexte historique, intellectuel, idéologique dans lequel il évolue ; il est donc nécessaire de contextualiser notre propos, car Jacques Dupin fait partie intégrante du souffle poétique d'après-guerre, dans tout ce qu'il implique de révision des valeurs, d'incommunicabilité et de recherche d'un autre univers langagier.

Si nous n'avons évidemment pas vocation à retracer l'histoire du XX^{ème} siècle et de ses enjeux, il semble important, afin de dégager et de proposer l'analyse de nouvelles matières génétiques du poème, de donner quelques éléments contextuels relatifs à la poésie « d'avant ». Mais tout d'abord, mentionnons quelques éléments propres à l'Ardèche occupée, lieu où Jacques Dupin fait l'expérience de la guerre et de l'Occupation allemande : ces jalons nous seront utiles pour la suite de l'étude et permettent une articulation intéressante entre l'individuel et le collectif ; en effet, à la Libération, Jacques Dupin quitte l'Ardèche pour Paris après l'expérience de l'Occupation, et ses expériences successives s'amalgament en matière poétique dans la gestation du premier recueil de 1950.

En 1939, la menace de guerre amène la mère de Jacques Dupin à quitter la Picardie avec son fils de douze ans, pour retourner à Privas, en Ardèche, afin de se tenir loin des conflits. Pourtant, l'Ardèche aussi connaîtra l'Occupation et ses pratiques répressives, meurtrières. Pour donner une idée de la situation ardéchoise durant

cette période d'Occupation, vécue par le poète durant son adolescence, nous reprenons ci-dessous des extraits d'un article particulièrement éclairant de Jean-Louis Issartel, qui dresse le bilan de la guerre en Ardèche et donne un aperçu du « vivre en temps de guerre » expérimenté par Jacques Dupin sur sa terre natale :

Le bilan est lourd. Certes les pertes en vies humaines paraissent moindres que celles du premier conflit mondial : environ 2600 tués soit un peu plus de 1% de la population ardéchoise [...] la moitié au moins des victimes sont des civils. [...] L'effort militaire avec ses rudes contraintes se prolonge jusqu'à la capitulation de l'Allemagne le 8 mai 1945... Plusieurs milliers d'Ardéchois participent notamment à la libération de Lyon, s'engagent sur le front des Alpes ou dans les différents corps de l'armée de Libération... Autant d'actifs qui ne peuvent contribuer dans l'immédiat à la solution des problèmes du quotidien, pas plus que les milliers de prisonniers de guerre ou déportés du travail toujours assujettis à la domination nazie en Allemagne et dont les proches attendent avec impatience le retour. À cela s'ajoutent les dizaines de milliers de réfugiés ou de sinistrés qu'il faut héberger et nourrir dans l'urgence la plus absolue, sans oublier les milliers de prisonniers des forces de l'Axe dont le département a la charge. [...] Dans son rapport du 10 octobre 1944, le préfet parle de 80 communes ayant manqué totalement de pain pendant 45 jours au moment des combats de la Libération. Les rations quotidiennes de la première quinzaine de novembre ne dépassent pas 120 g dans les villes et 50 g dans les campagnes. On ne prévoit que 10 kg de pommes de terre par personne pour tout le mois. Au moment des combats, la ration de viande est tombée à 150 g par semaine dans les zones libérées... Des distributions irrégulières et souvent interrompues... La

faim hante les esprits. Et alors que les premiers frimas vont apparaître, le charbon manque.¹⁰⁸

Parallèlement à l'instauration d'un régime de privation et de répression, les nazis installèrent dans Privas même un camp d'internement, le camp de Chabanet, perché au sommet d'une colline. Actif de 1940 à 1941, il retient une soixantaine d'individus considérés comme dangereux par le gouvernement vichyste, avant leur transfert en Haute-Vienne. Ainsi, au sein même d'un village isolé, l'expérience de l'Occupation est vécue dans tout ce qu'elle a de plus traumatique : les internements, les privations, la faim, les contrôles – en bref, l'arsenal répressif déployé sur le territoire a touché jusqu'aux plus minuscules communes françaises. Et Jacques Dupin en garde un souvenir indélébile, qui devient matière du poème par endroits : on trouve par exemple la trace de ce camp d'internement dans un poème du *Grésil* ; les indications géographiques permettent d'identifier le camp, tout en affirmant une fois encore le refus de la norme établie, de la notion même d'enfermement :

Surplombant le ravin et la ville
sous les Croix que j'ai incendiées
une nuit en quarante-trois
en face du Collège
la Maison d'arrêts
le prisonnier qui se tait
est un évadé qui voit
un torrent saisi de peur
quoi répondre ?
des mots
des pierres, – le torrent
– la voix du torrent¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Cahier de Mémoire d'Ardèche et Temps Présent* n°114, 2012, article de J.-L. Issartel : « Les résistants de l'Ardèche, de la Libération aux débuts de la Guerre froide : espoirs et désillusions ». Consultable en ligne : http://www.memoire-ardeche.com/libre_acces/114_Issartel.pdf

¹⁰⁹ *Le Grésil*, p.114.

De manière plus globale, et sans nous plonger dans les chiffres accablants des pertes humaines, des déportations, des dégâts matériels, etc., le bilan de la guerre bouleverse le rapport des artistes à la création car il marque la rupture avec le monde d'avant : au-delà des dégâts matériels et humains, c'est surtout l'humanité qui est ébranlée dans ses certitudes, sa foi en l'homme et en le progrès technique. La civilisation agonise, chancelle ; les valeurs humanistes, lumineuses de la France sont ensevelies sous les décombres d'un conflit démesuré, où l'horreur de l'ingénierie humaine a atteint son paroxysme : les camps de concentration, les chambres à gaz, la persécution de milliers de personnes, les crimes nazis, et enfin la bombe atomique restent ce qui marque le plus durement les artistes, remettant en cause le socle civilisationnel sur lequel s'était édifiée l'humanité et, allant de pair, l'art. On le sait, 1914-1918 avait déjà meurtri les cœurs et les esprits par l'horreur du massacre, l'injustice de la mort de très jeunes hommes ; cependant, la Première Guerre mondiale ne mit pas la machine au service de la destruction de l'Homme. Avec 1939-1945, l'humanité franchit le seuil des Enfers, sombrant dans un chaos total : matériel, spirituel, métaphysique – sans retour possible. Le progrès technique, mis au service des ambitions génocidaires des nazis, a mené au désastre, ce qui suscite l'immédiate remise en question de la part d'humanité en l'homme. Jacques Dupin a alors en commun avec ses confrères poètes de la même génération (Yves Bonnefoy, André du Bouchet, par exemple),

d'être né[s] de la guerre, d'avoir pris conscience du temps, de trouver dérisoires, infantiles, les bouts rimés de la Résistance et le bric-à-brac des surréalistes, la « rose et le réséda » comme les « cadavres exquis »

prolongés. Devoir écrire après Auschwitz, surmonter les désastres, les dévastations, le génocide.¹¹⁰

C'est de cette conscience de l'inanité de la tradition poétique qu'émerge tout le travail sur la langue engagé par Dupin dès 1949. En effet, « Comment dire ? », le texte fondateur du poète de vingt-deux ans, annonce par son titre même le nœud convulsionnaire du problème poétique : quels usages faire du langage après l'expérience de l'indicible ? au service de quoi repenser le langage ? peut-on même encore *trouver une langue*¹¹¹ après la barbarie ?

Quelques lignes à propos de la poésie d'avant-guerre s'imposent ici, afin d'inscrire le travail poétique de Dupin dans l'histoire de la poésie. Nous avons volontairement resserré le propos autour des années de guerre (1930-1950), période de transformation accélérée de la poésie, afin d'aller à l'essentiel – aussi seuls deux mouvements seront mis en perspective, à savoir le Surréalisme et la poésie résistante.

La poésie connaît durant l'Occupation un engouement nouveau de la part du public, qui affectionne particulièrement la poésie surréaliste d'une part, la poésie résistante d'autre part. La poésie surréaliste, elle, fait rêver, transcende le réel : fondé par André Breton (*Manifeste du surréalisme*, 1924 ; *Second manifeste du surréalisme*, 1930), le principe du mouvement surréaliste est énoncé comme suit :

l'automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé

¹¹⁰ *Poésie* 1, n°16, décembre 1998, « Entretien avec Jacques Dupin », Bernard Mazo, Le Cherche midi éditeur, p.13.

¹¹¹ L'expression est d'Arthur Rimbaud.

par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.¹¹²

C'est un mouvement qui laisse donc libre cours à l'imagination et à la rêverie, un jeu sur la langue plus qu'un travail sur celle-ci, détaché de la forme poétique pour ne privilégier que le fond : c'est la quête d'une « pure poésie », qui séduit par sa dimension merveilleuse et la place qu'elle accorde à l'inconscient. Quant à la poésie « résistante », elle s'inscrit dans la réalité du temps de guerre tout en promouvant le courage des Résistants. Caractérisée par le retour aux formes classiques de la poésie du XVI^{ème} siècle, elle se revendique ancrée dans le réel et accessible à tous grâce à ce retour aux formes poétiques traditionnelles, pourtant critiquées par Arthur Rimbaud dès le siècle précédent. Elle connaît alors un franc succès : on peut mentionner à titre d'exemple l'anthologie poétique préparée en 1943 par Pierre Seghers, Paul Éluard et Jean Lescure, intitulée *L'Honneur des poètes*. Rassemblant sous ce titre des textes de poètes tels que Pierre Emmanuel, Eugène Guillevic, Paul Éluard, Robert Desnos, André Frénaud et Francis Ponge, les éditions de Minuit tirent quelques exemplaires de l'ouvrage, ensuite confié à un imprimeur Suisse pour une réplique clandestine et pseudonyme des textes résistants.

Pourtant, un renversement s'opère presque au même moment chez un certain nombre de poètes : à cause de la guerre, la poésie se déprend à la fois de la prédominance de l'imaginaire et de celle de l'événement. Comme l'explique Michel Jarrety¹¹³ à propos du Surréalisme,

[l]es années de la seconde guerre mondiale sont celles d'un renouvellement profond qui pour une part tient naturellement aux événements mêmes qui distendent

¹¹² Définition tirée du *Manifeste du surréalisme*, citée par www.surrealisme.net : <http://www.surrealiste.net/histoire/manifeste-surrealisme.html>

¹¹³ M. Jarrety, *La Poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, Chapitre V : « Les états du présent, 1941-1953 », PUF, 1987.

bien des liens (c'est le départ d'André Breton pour les États-Unis) et modifient surtout, par l'inquiétude qu'ils induisent et les menaces qu'ils font peser, la situation de la poésie – brutalement rabattue sur les souffrances présentes. Ainsi s'annonce une première mort du surréalisme : ce qu'il maintenait de jeu verbal, son décollement du monde apparaissent déplacés [...] des œuvres désormais s'écrivent, non plus à côté du surréalisme, mais à bien des égards contre ses arrêts même, contre la surréalité, le rêve ou le merveilleux [...] (p.463)

C'est à ce moment qu'émerge une conception nouvelle de la poésie, grâce à de « nouveaux poètes » qui entrent en combat avec la langue, la forme poétique et la sémantique des mots, refusant la métaphore, faisant le choix du réel. Toujours selon Michel Jarrety, c'est l'émergence de

[p]oètes pour qui les mots ne se laissent pas faire, et qui s'attachent volontiers à un artisanat de la forme où s'affirme le refus de la surabondance verbale, du foisonnement des images excessivement détachées, et d'un imaginaire enfin qui soit trop largement congelé au monde. (p.464)

Aussi la poésie surréaliste est-elle délaissée, reniée même, tout comme la poésie « de circonstance » – ces « bouts rimés de la Résistance » – pour laisser place à une autre poésie, attachée à l'exploration de l'inconnu et à la recherche d'un langage qui soit en adéquation avec le monde. Plusieurs esthétiques émergent alors mais, d'après les recherches d'Éliane Tonnet-Lacroix,

[...] la poésie tend surtout à être l'expression d'un tragique existentiel, où l'on peut sans doute entendre l'écho des tragédies de l'époque, mais où surtout le

drame individuel rejoint celui de la condition humaine.¹¹⁴

On constate par exemple chez René Char, dont la poésie « résistante » n'a duré qu'un temps, une mise en adéquation du poème avec le désastre humain du milieu du siècle : la parole poétique est tendue, éclatée, brève, étroitement liée à l'expérience du conflit et à la nature – autant d'aspects que l'on retrouve dans la poésie de Jacques Dupin, dont René Char est dans un premier temps le modèle absolu. En témoignent ces lignes issues de la lettre que Jacques Dupin lui adresse en 1948, après qu'il a repéré son adresse sur un colis en librairie – l'audace du jeune poète portera ses fruits :

Vous seul, qui formulez comme par miracle tout ce que je ressens confusément, vous à qui je dois tant, pouvez m'aider encore. [...] Je m'adresse à vous, dont le pas est assuré, qui n'avez cessé de purifier les feux du diamant dont l'éclat est aujourd'hui presque insoutenable. [...] Tout mon espoir serait d'être de ceux à qui vous avez dit : Je crains d'avoir trop osé ; mais vous êtes responsable de ma démarche, m'ayant irrésistiblement attiré.¹¹⁵

Ainsi, les « monuments » de la poésie française restent, durant la guerre et dans son immédiat après, les références en matière de poésie. Mais la conscience aiguë de la dimension péremptoire de la poésie des années de guerre frappe bien vite les « jeunes poètes », assoiffés de renouveau, chez qui l'idée de « faire comme si » l'on pouvait continuer d'édifier sur les modèles traditionnels suscite la nausée. Cela étant, on notera que cette prise de distance n'est pas l'exclusivité de la nouvelle génération : Benjamin Péret fait paraître, en 1945, un texte intitulé *Le Déshonneur des poètes*, véritable

¹¹⁴ E. Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de l'an 1945 à l'an 2000*, coll. Espaces Littéraires, L'Harmattan, Paris, 2003, p.108.

¹¹⁵ *Discorde*, « Lettre à René Char », pp.15-16.

pamphlet en réponse à l'ouvrage de Pierre Seghers, où l'on peut prendre le pouls d'une mise à distance du Surréalisme – Benjamin Péret ayant été, pourtant, un grand ami d'André Breton. À propos de l'anthologie il écrit ceci :

[...] Pas un de ces « poèmes » ne dépasse le niveau lyrique de la publicité pharmaceutique et ce n'est pas un hasard si leurs auteurs ont cru devoir, en leur immense majorité, revenir à la rime et à l'alexandrin classiques. La forme et le contenu gardent nécessairement entre eux un rapport des plus étroits et, dans ces « vers », réagissent l'un sur l'autre dans une course éperdue à la pire réaction. [...] Le titre même de la brochure, *L'Honneur des poètes*, considéré en regard de son contenu, prend un sens étranger à toute poésie. En définitive, l'honneur de ces « poètes » consiste à cesser d'être des poètes pour devenir des agents de publicité.¹¹⁶

La critique est cinglante, et conforte sans doute l'approche poétique de la nouvelle génération, dont Jacques Dupin fait partie. Il lui faut rechercher le dépouillement de la langue, refuser l'excès métaphorique, le lyrisme : « Embellir le paysage pour l'éparpiller en bijoux, nous déclinons ce *déshonneur* » écrit Jacques Dupin en 1950¹¹⁷. Le trauma de la mort de la civilisation dispense ces nouveaux écrivains de superficialité au profit d'une quête de l'essentiel, mais non sans difficultés ; Jacques Dupin, à propos de la poésie de l'immédiat après-guerre, confie la difficulté d'écrire et de trouver une place en poésie :

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,

¹¹⁶ B. Péret, *Le Déshonneur des poètes*, extrait republié sur le site : <http://www.benjamin-peret.org/benjamin-peret/extraits-de-loeuvre/13-la-revolution/61-le-deshonneur-des-poetes.html>

¹¹⁷ *Cendrier du voyage*, p.37.

s'étiolaient, sonnaient 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... [...] pour nous, qui ouvrons les yeux, qui commençons d'écrire, les années cinquante étaient un désert.¹¹⁸

Cette nouvelle génération, et Jacques Dupin peut-être au premier plan, a une conscience extrême de la nécessité de retravailler la langue, d'ouvrir des possibles au lendemain de la guerre – et c'est là toute la complexité du travail de Jacques Dupin : édifier sur des ruines. Faire renaître la poésie massacrée par l'époque. Ce travail forcé de renaissance poétique sur une base ruinée, le poète le revendique très tôt, et l'affirme encore lors d'un entretien avec Valéry Hugotte :

On sortait de la guerre, de l'occupation par les armées nazies, des destructions massives, des camps d'extermination. La révélation d'Auschwitz, et le mot célèbre d'Adorno. Ma génération a grandi dans ce climat de désolation où les ruines ne manquaient pas. Matérielles, mais aussi spirituelles et métaphysiques. État des lieux : état des ruines. [...]¹¹⁹

C'est donc dans ce contexte qu'émerge la poésie particulière de Dupin : le constat de la nécessité de trouver une langue est alors fondamental, et s'inscrit, à l'échelle européenne, dans un débat bien connu autour du philosophe allemand Theodor Adorno.

¹¹⁸ *Éclisse*, op.cit., pp.14-15.

¹¹⁹ *Prétexte*, n°9, janvier 2004, republié sur le site remue.net, consultable en ligne : <https://remue.net/Edifier-sur-des-ruines>

II. POESIE ET BARBARIE : « COMMENT DIRE ? »

1. Adorno et la mort de la culture traditionnelle

En raison de la traduction tardive en français des écrits de T.W. Adorno, il est a priori impossible que Jacques Dupin ait eu un contact direct avec ses textes entre 1949 et 1950, date à laquelle il réfléchit à l'avenir de la poésie après la barbarie des camps. Cependant, il est très probable que la pensée polémique d'Adorno ait circulé dans le milieu intellectuel et artistique parisien : « écrire un poème après Auschwitz est barbare » a fait couler, très tôt, beaucoup d'encre. Ainsi, il nous semble qu'il y a quelque chose de fécond à mettre en corrélation la pensée philosophique d'Adorno et l'approche poétique de Jacques Dupin, qui remettent toutes les deux en question la culture traditionnelle et sa restauration dans un monde ruiné.

Voici le point de départ de cette réflexion. Ce sont les lignes sur lesquelles se termine « Critique de la culture et société »¹²⁰, rédigé par Adorno en 1949 et publié en allemand en 1955, puis en français en 1986 :

*Neutralisée et refaçonée, toute culture traditionnelle est aujourd'hui sans valeur [...] Même la conscience la plus radicale du désastre risque de dégénérer en bavardage. La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes.**
(p.31)

¹²⁰ T.W. Adorno, « Critique de la culture et société », in : *Prismes*, [1955], Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2018, pp.7-31.

* C'est moi qui souligne.

Ici, Adorno pointe du doigt une inadéquation irrémédiable entre la barbarie nazie et la création artistique au sens large – en effet, selon nous, « poème » est employé par Adorno au sens de « création artistique », directement affilié à la *poiesis*, la « création ». Lorsqu’il écrit que « toute culture traditionnelle est sans valeur », il met en évidence le néant culturel et métaphysique devant lequel se trouve l’homme au sortir de la guerre, l’inanité de la culture d’avant-la-barbarie, l’impossible restauration de la culture sur laquelle reposait jusqu’alors la civilisation occidentale. S’il s’agit effectivement pour lui de condamner la culture traditionnelle, ce n’est pas pour la blâmer en tant que telle et ignorer son existence, mais plutôt pour mettre en garde les artistes contre la tentation de réexploiter la culture de l’avant-Auschwitz – au sens large, avant le paroxysme de la barbarie : comment pourrait-on ressusciter une culture qui a elle-même motivé l’extermination de millions de personnes au nom d’une supériorité intellectuelle, cette même culture qui a nourri les régimes les plus totalitaires d’Occident ? Peut-on encore parler de culture lorsque le socle pluriséculaire sur laquelle elle reposait devient le terreau des pulsions génocidaires des hommes ? Est-il admissible de réutiliser les mêmes modèles ? À toutes ces questions, Adorno répond par la négative. Pourtant, la tentation est bien là, face à l’horreur, de maintenir le lien avec l’avant par la résurrection de cette culture.

En effet, Adorno remarque que le choc causé par la découverte des camps de concentration est si violent que la tentation de célébrer la paix et de retourner à la civilisation après la barbarie est grande ; c’est ce qu’il refuse explicitement, car une telle perspective viendrait du même coup jeter dans l’oubli l’extrême barbarie qui traverse le siècle, dont le paroxysme en Occident a été atteint avec la création et l’utilisation des camps d’extermination. Ainsi, il nous semble qu’Adorno, en condamnant la tradition poétique et en déclarant qu’

« écrire un poème après Auschwitz est barbare », met en évidence les conséquences sismiques de l'existence des camps au point de poser la question de *la possibilité ou non de continuer de créer*.

En 1965, il tente d'apporter une nuance dialectique à ce problème, et la présente durant un cours à l'université. L'allocution est ensuite publiée sous le titre *Métaphysique : concept et problèmes*¹²¹ :

Je suis prêt à concéder que, tout comme j'ai dit que, après Auschwitz, on ne pouvait plus écrire de poèmes — formule par laquelle *je voulais indiquer que la culture ressuscitée me semblait creuse* —, *on doit dire par ailleurs qu'il faut écrire des poèmes*, au sens où Hegel explique, dans l'*Esthétique*, que, *aussi longtemps qu'il existe une conscience de la souffrance parmi les hommes, il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience [...]*.¹²²

Ce retour réflexif sur son propos vient en rappeler la portée philosophique, et non en modifier le fond : il ne s'agit pas de formuler une interdiction de créer, mais bien de mettre en lumière l'impossibilité et, dans le même temps, la nécessité de l'art dans un monde qui a survécu à sa propre ruine – autrement dit, il apparaît que Theodor Adorno pose, à sa manière, la même question que Jacques Dupin : « comment dire ? ». Quelle langue, quelles modalités esthétiques mettre en œuvre pour écrire loin de la tradition et près du réel de l'Histoire ? Adorno écrit : « Il doit aussi exister de l'art comme forme objective de cette conscience » ; il nous semble judicieux de lier cette proposition philosophique à la proposition poétique de Dupin : « Tenter de bâtir sur un champ de ruines et de désastres. »¹²³, c'est-à-dire refuser la facilité, prendre ses responsabilités en tant que poète pour mettre des mots sur l'expérience, quelle qu'elle soit.

¹²¹ T.W. Adorno, « Métaphysique – concept et problèmes », notes de cours de 1965 [1998], Payot, Paris, 2006.

¹²² T.W. Adorno, « Métaphysique – concept et problèmes », op.cit., p.164.

¹²³ *The French Review*, op.cit., p.1009.

Dans son dernier ouvrage, Adorno réaffirme son pessimisme face à la culture. En effet, dans *Dialectique négative*, un ouvrage daté de 1966, traduit en français en 1978, il consacre la dernière section de l'ouvrage, intitulée « Méditations sur la métaphysique », à la réflexion sur la question de la création après les camps d'extermination. Adorno y insiste à nouveau sur l'impossibilité de la culture : « Toute culture consécutive à Auschwitz, y compris sa critique urgente, n'est qu'un tas d'ordures. »¹²⁴ Il prolonge cependant la réflexion, le problème n'étant alors plus tant la question de la possibilité ou non de créer que celle de vivre, d'assumer la barbarie, tout en reconnaissant à la souffrance individuelle et collective le droit, voire la nécessité, d'être exprimées – il fait l'association, intéressante, entre l'expression et le cri :

La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes. Par contre, la question moins culturelle n'est pas fautive qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre [...] ¹²⁵

Adorno rejette donc la possibilité d'une culture après les camps de concentration et d'extermination, tant l'horreur de l'humain a dépassé le seuil du dicible ; mais bien vite la problématique s'élargit au champ de l'existence même. Posant la question de *l'impossibilité de la culture*, le philosophe pose la question de *la possibilité ou non de continuer à vivre après la barbarie*. Ce lien entre création et existence nous paraît extrêmement fécond, et nous le retrouvons tant chez Jacques Dupin que chez Alberto Giacometti, qui nous

¹²⁴ T.W. Adorno, *Dialectique négative* [1966], « Métaphysique et culture » in : « Méditations sur la métaphysique », Payot, 1978, p.287.

¹²⁵ T.W. Adorno, *Dialectique négative*, op.cit., « Écrire après Auschwitz » in : « Méditations sur la métaphysique », p.284.

intéressent tous deux dans la suite de cette étude. Aussi la pensée d'Adorno nous semble-t-elle constituer un intéressant point de départ pour réfléchir aux enjeux de la création après la guerre.

2. Du « meilleur parti » au « parti pris »

Chez J. Dupin, il est intéressant de constater que l'écriture *et* la vie, la *vitalité* même, sont extrêmement liées : là où l'auteur déporté Jorge Semprun posait le problème de l'écriture *ou* la vie, le poète porte un autre regard sur la condition humaine, faisant de la page un lieu de vie, où l'énergie vitale afflue. Rejetant la culture traditionnelle, Jacques Dupin annonce le début d'une énergique quête poétique, loin des « magies fabriquées » par la culture d'avant-guerre. C'est ce que laisse entrevoir « Comment dire ? », prélude au recueil *Cendrier du voyage* :

On ne peut édifier que sur des ruines. Réduits à n'être que des prolongements, des simulacres, le meilleur parti était le silence. Cependant, la nécessité de parler, de gaspiller une énergie excédente*, ne s'imposait pas moins. [...] La nouvelle génération dont les premiers regards ne purent distinguer le monde en vie des frissons de mort qui le parcouraient, exclut d'elle-même de ses rangs ceux qui furent les véritables acteurs de la guerre, et par présomption les responsables. [...] Les tentatives qui s'efforcent obscurément de retrouver l'innocence primitive, la grâce perdue, par des recours de plus en plus forcenés aux recettes occultes, aux magies fabriquées, après les premières séductions, montrent sans équivoque leur pauvreté et leur vanité. [...] Notre désespoir n'est pas le leur, qui ne connaît que lui, qui n'épouse que son mouvement propre. Il est ironique et sûr de soi, parce que conscient de reposer sur la base vivifiante et vraie du vide. [...] Ce lieu désert est

le centre d'où bifurquent tous les chemins, qu'il est alors possible de prendre sans risquer de se perdre. [...] Sur ces bases, sur ce vide et ce silence, rien ne s'oppose à l'édification de nouvelles pyramides, rien ne peut contrarier l'essor de nouvelles voix éprises de plénitude. Perdre connaissance autorise à prendre conscience. La pauvreté n'est pas notre vice.¹²⁶

Ces quelques lignes sont significatives de l'approche du jeune poète. Après le drame du siècle, il est indispensable de renouveler la parole poétique et, de toute façon, rien ne peut s'y opposer : le monde est en ruines, la recherche de la vérité est légitime, le temps n'est plus à la rêverie – la barbarie n'a laissé sur son passage qu'un monde désolé. « Perdre connaissance » ici semble signifier « oublier volontairement » : « oublier » tout un pan de la poésie d'avant-guerre dont le sens même se trouve contredit par les événements. Oublier, oui, mais pas pour sombrer dans un vide intellectuel et idéologique, car Jacques Dupin refuse la « pauvreté » intellectuelle, poétique. Il s'agit donc de constituer une nouvelle richesse poétique, en repensant le langage et ses potentialités en adéquation avec un monde apocalyptique. Le travail des nouveaux poètes commence au lendemain de la guerre et se fonde sur une rupture à la fois forcée par l'histoire et assumée par eux, sorte de deuil revendiqué par « la génération des 50 » :

Nous avons poussé très vite, au hasard des intempéries, chardons parmi les ruines, herbes folles entre les tombes. Dans nos yeux orphelins, pour éveiller le risque et la lueur, un vent précoce se leva. On eût beau nous passer en guise de harnais les habits du dimanche, nous portions le noir avec tant d'élégance que l'agressive nudité traversait l'ordre des ténèbres. Nous n'avons pas triché, mais sous le deuil notre innocence a vu...

¹²⁶ « Comment dire ? », pp.20-24, extraits choisis.

* L'orthographe est de Dupin.

Tellement nous avons grandi, mes frères ! Et nos maîtres n'ont rien appris...¹²⁷

Les motifs du poème sont ici particulièrement évocateurs : plantes résistantes et hirsutes, dont le temps de floraison est long, les chardons poussent dans l'aride, entre les pierres, sur le sol nu ; ici les enfants-chardons, indisciplinés à l'instar des herbes folles, refusent d'entrer dans le moule de la tradition poétique, conscients de l'impossibilité d'une telle démarche. Leur croissance poétique fait éclater la pierre, refuse son poids, s'entête à croître au milieu de la mort qui jonche le sol : refusant l'immobilité de la pierre tombale et sa nudité, il s'agit pour eux de la dépasser, de pousser dessus. Comme l'a analysé Valéry Hugotte à propos d' « Enfants du glas »,

Naître au monde, naître à la poésie puisque ces vers ont valeur d'incipit pour l'œuvre tout entière, c'est surgir par une faille originelle et une contestation de la pierre que le mouvement de la vie à venir, et du poème futur, exigera de voir sans cesse réitérées. Le végétal sera donc toujours présent dans la poésie de Jacques Dupin comme l'affirmation d'une fécondité préservée sur les terres les plus arides, et comme une nouvelle contestation de la paroi rocheuse : en s'insinuant entre les pierres, les plantes, à la manière de l'embrasure, créent un espace de respiration vital [...] le végétal ressuscite un paysage marqué par la mort, étouffé sous le poids des pierres tombales – et mortifères.¹²⁸

Cependant souhaitons nuancer une partie du propos : « surgir par une faille originelle ». Selon notre lecture de Dupin, la faille n'est pas originelle, mais créée par le travail poétique. En effet, le chardon ne pousse pas dans une faille existante : il fissure la terre (que l'on peut associer dans les mots de Dupin à la gangue que constituent l'après-

¹²⁷ *Cendrier du voyage*, p.36.

¹²⁸ V. Hugotte, « Jacques Dupin, poète de l'ouvert vivifiant », p.129, in : *Horizons de la poésie moderne*, M. Collot (dir.), RITM, Paris, 1997.

Auschwitz et la tradition poétique) et prend racine en elle, avant de se déployer. Par ailleurs, l'idée d'une *résurrection* du paysage nous paraît réduire quelque peu la portée de la démarche de Jacques Dupin : nous voyons dans l'emploi du végétal une tentative de *renouvellement*, de *renaissance* davantage que de *résurrection* puisque « la matière première de l'opération poétique est le vide »¹²⁹. Il s'agit bien pour Jacques Dupin de rendre l'espace à nouveau vivant – craqueler la terre poétique pour y prendre racine, recouvrir les tombes, symboles de la barbarie, pour la dépasser : il nous semble que cela constitue la base d'une véritable poétique, que l'on retrouvera mise en œuvre dans l'ensemble de la production de Jacques Dupin.

De cette angoisse récemment née, de cette nouvelle opiniâtre naissance d'une écriture vivifiée par le vide et l'agonie d'une civilisation entière dont elle se détache sans sourciller, la nouvelle génération fait émerger une nouvelle dimension poétique. On pourrait résumer ainsi l'impact de la guerre sur J. Dupin, confronté aux cadavres et à la souffrance lors de ses missions de secourisme à vélo dans l'Ardèche occupée : prise de position contre la tradition, recherche de nouveaux modèles, revendication de rupture avec la génération précédente, échec des premières élaborations poétiques ; élan vers un travail acharné de retournement de la langue. Ainsi le titre même de l'essai, de type interrogatif, pose la question : quelles potentialités du langage après la guerre ? et fait le constat de l'inanité des poétiques existantes, ouvrant la voie à une nouvelle communication avec soi et avec autrui – premier pas vers l'altérité.

¹²⁹ *The French Review*, p.1008.

III. L'« ARRIERE-HISTOIRE » : AUSCHWITZ, L'ALGERIE, MAI 68, LE BLACK PANTHER PARTY

Si l'impact majeur de la guerre sur la prise de position esthétique et poétique de Jacques Dupin est indéniable, le poète ne semble pourtant pas opérer de transmutation poétique de l'événement en tant que tel. Et ce à juste titre : la poésie de la nouvelle génération se déprend littéralement de l'événement au profit d'une quête philosophique, axée sur la connaissance de l'homme et le renouvellement du langage, du rapport langage-monde. « C'est vers une poésie de la vérité que nous devons nous tourner », écrit Dupin. Cela passe, nécessairement, par l'incorporation du monde dans la langue : ainsi, nul événement historique en particulier n'est directement palpable dans le poème, mais le matériau poétique que constitue la confrontation entre la langue et le monde génère une matière réflexive sur ce dont le poète est témoin. On peut alors envisager cette démarche comme une véritable recherche de communauté par la langue, au sens où cette matière globalisante, qui refuse la spécificité de l'événement, permet l'agglomération poétique de l'expérience de l'humanité entière en lieu et place de celle de l'homme-individu. N'est-ce pas là une démarche profondément universalisante et ontologique ?

En ce sens, une section telle que « Sang » dans le recueil *Dehors* (1975), à propos de laquelle la critique indique qu'elle a été composée en réaction à l'assassinat du militant africain-américain membre du Black Panther Party (B.P.P.) George Jackson, abattu en prison par le FBI en 1971, peut aussi bien se lire comme une condamnation de toutes les formes de barbarie, des exactions nazies et de la guerre d'Espagne aux interventions françaises en Algérie, de la répression

des manifestants de 68 et des violences policières à l'encontre des personnes noires aux États-Unis au sentiment d'impuissance devant les cadavres dégagés des décombres en Ardèche par Jacques Dupin durant la guerre : pour le poète, « la poésie est irréductible à la chronologie, à la succession des années et des livres, au temps qui passe »¹³⁰. En somme, c'est un vaste champ de possibles et d'interprétations qui naît de la mise en mots de ces expériences collectives de l'avilissement de la civilisation, de la bassesse et de la propension à la destruction que l'homme porte en lui : le XX^{ème} siècle en a été l'illustration sanglante. Voici quelques extraits de la section « Sang » qui vont dans le sens d'un agglomérat de l'expérience collective comme matériau poétique :

Un aveugle vous le dirait
ce haut mur lisse est une partition
de saillies, d'anfractuosités
où l'insoutenable et l'inédit massivement se jettent...
et le rôle du violoncelle qui prélude,
jusqu'au nuage blanc
à l'aplomb de l'encrier –
la table ruisselle de sang
le mur transcrit l'exaspération
du bourreau
la dégradation de la douleur (*D*, 239)

Des doigts naïfs soutenaient
sa nuque de gisant au-dessus
de quelle fosse de sang
dont les a durcis l'horreur
au sortir d'une chambre grise
l'indestructible irréalité
du cri
demain lisible [...] (*D*, 241)

¹³⁰ *Poésie 1. Le magazine de la poésie*, n° 16, op.cit., p.14.

[...] les belles âmes se terminent
en crocs de boucher
et se vautrent dans la flaque
du sang qui ne sèche pas...
Contre ça, rien, nous, le soleil
et la dynamite du songe, en attendant... (D, 243)

Il ne s'agit pas ici pour nous de gloser l'engagement politique des poèmes, qui paraît évident bien que détaché de toute action politique, et apartisan, – la question politique étant, de toute façon « présente dans chaque mot que j'écris », répondait Jacques Dupin à Valéry Hugotte en 2004 –, mais bien de montrer la manière dont l'expérience – individuelle d'abord, puis collective ici – vient former un double magma génétique, dans lequel l'enchevêtrement des expériences collectives rend indéfinissable et incertaine la portée des poèmes, tout en laissant saillir des points d'accroche en lien avec l'Histoire. En effet, selon les mots de Jacques Dupin :

C'est la tâche, le devoir, la passion du poète, de moudre, dans le travail de la langue, les sensations et les pensées que prodigue le monde, le dehors, pour en extraire les fragments du réel inconnu et la lumière de la mort impossible.¹³¹

Une approche que l'on trouve initialement dans *Cendrier du voyage*, au sortir de la guerre – premier recueil placé sous le signe de l'expérience physique de la barbarie – où le « nous » appelle l'universel et le partage de l'expérience par le poème, rendant possible le dépassement du traumatisme collectif :

Enfants du glas, enfants du large, je dors afin que nous rêvions ensemble. Un glaive au flanc, le torrent remonte son cours pour aveugler la source absente. Le vide de nos mains frissonne dans l'air mort. La mesure est

¹³¹ *Ibid.*

perdue. C'est le temps du reniement, le point d'orgue du cœur aboli !¹³²

Ainsi, le poème semble constituer un « sauf conduit du survivant »¹³³ annonciateur de la « naissance illimité qui commence de naître »¹³⁴. Adieu les « vieilles énormités crevées »¹³⁵ de la poésie surréaliste : c'est pour survivre *avec* et *dans* un monde en ruines que le poète tente d'écrire pour dire l'expérience-matière commune. Ce que René Char qualifie « d'arrière-histoire de l'œuvre » devient alors le point d'appui d'un élan vers soi et le monde, placé sous le spectre de l'inextinguible violence. Car dire le réel, pour Jacques Dupin, implique une confrontation violente avec lui.

IV. UNE COLERE IRREPARABLE : POETIQUE DE LA CONTESTATION

Autant de matières, donc, qui constituent le socle brut d'une colère franche. L'origine de la voix se trouvant dans l'expérience du drame et de la vanité humaine face aux événements, il n'est pas surprenant qu'elle se fasse rauque, abrupte, contestataire. L'acte d'écriture consiste alors à

[e]ntendre, ou sentir... ce qui gronde dans le sous-sol, sous la feuille déchirée, sous nos pas. Et voudrait s'élever, – s'écrire. Et attire l'écriture, lui injecte son intensité, son incohérence... Ce qui crie et bat dans le sous-sol. Un harcèlement d'oiseaux.¹³⁶

¹³² *Cendrier du voyage*, p.38.

¹³³ *Ibid.*, p.46.

¹³⁴ *Ibid.*, p.40.

¹³⁵ A. Rimbaud, *Poésies 1870-1871* in *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, [1965], 1999, p.93.

¹³⁶ *Dehors.*, section « Le soleil substitué », p.224.

La poésie est ici une démarche à la fois introspective et ouverte sur l'altérité ravagée. Elle est *prêter attention* aux bruits du dehors, au bruit de la grande souffrance collective, et mettre à son service la langue-père thoracique, rauque, élaborée dans le silence, dans la solitude et la colère initiales pour signifier le refus, la contestation du monde par la langue. « La chair endurera ce que l'œil a souffert » écrit Dupin dans *Gravir* (25). C'est de cette inscription dans le corps, dans cette écriture physique de l'expérience que tonne la voix – transmutation dans la langue de l'horreur inscrite dans l'œil. Ainsi, il n'est pas étonnant que la « sauvagerie de la langue »¹³⁷ se livre au grand jour : « Les chiens qui dorment dans ma voix / Sont toujours des chiens enragés. »¹³⁸. Le dire vient servir la contestation, signifier le refus de sombrer dans une langue imagée : l'emploi du mot se fait à dessein, pour son pouvoir d'évocation et non pour générer d'abondantes métaphores. Mais la poésie est, aussi, le refus de la violence de l'homme comme norme d'existence, comme banalité :

Elle [la poésie] se situe, quel que soit le monde, dans la contestation, dans le contre-pouvoir, dans la négation de l'horreur qui se perpétue. Elle est, par son absence, sa blancheur, sa barre de fer chauffée à blanc, le seul horizon qui se pose radicalement contre : l'oppression, les massacres, le viol, la magouille, l'exclusion, le racisme, le trafic d'armes et d'organes, la prostitution des enfants, le génocide, etc... le catalogue est ouvert, est béant...¹³⁹

En ce sens, il apparaît intéressant de revenir sur les sections « Chapurlat » et « Sang », toutes deux tirées de *Dehors*, daté de quelques mois à peine après la publication de *Surveiller et punir* de Michel Foucault (février de la même année). On sait l'angoisse

¹³⁷ *Dehors*, p.281.

¹³⁸ *Gravir*, p.30.

¹³⁹ *Prétexte n°9*, op.cit.

infantile de Jacques Dupin face à l'enfermement, expérimenté à l'asile. Il nous semble que cette angoisse, au vu des événements du siècle et notamment de l'incarcération massive d'individus « gênants » pour la société sous l'Occupation, puis aux incarcérations massives d'africains-américains aux États-Unis, l'enfermement et la torture de prisonniers politiques en Algérie, etc., a évolué en refus catégorique et violent de cette oppression des *marginiaux* – ou, pour être plus exact, des *marginalisés* par une société aseptisée à grands renforts de normes, désireuse de « corps dociles »¹⁴⁰ sur tous les plans, désireuse aussi d'exercer un contrôle total sur celui dont le corps aura été ciblé par les désirs du pouvoir. Dénoncer cette norme, et en manifester le refus, c'est peut-être bel et bien l'objectif de ces lignes de « Sang » qui constituent, selon notre lecture de l'ensemble de l'œuvre de Jacques Dupin, un appel à la résistance face à un monde en crise :

Après la grille du nuage blanc,
l'eau refermée, le déplacement des signes –

et la science du filtrage

avant la liquidation...

Sur la plaie abrupte
rampe un cyclope carnassier –
il faudrait être sourd
le noyau du souffle résiste
une forêt clairsemée traverse la douleur [...]

Ce noyau du souffle, n'est-ce pas la parole poétique ? Résistance au contemporain, à l'horreur du monde, la poésie de Jacques Dupin invite à la contestation, celle même que constitue le simple fait de respirer – « le noyau du souffle résiste » – et donc de refuser

¹⁴⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Tel, Gallimard, Paris, 1975, p.159.

l'anéantissement de soi, l'écrasement politique et social de ceux que « la norme / la puanteur de la norme »¹⁴¹ tente d'invisibiliser. Le « cyclope carnassier » qui rôde autour de l'homme, qui dévore les marginaux, qu'est-ce d'autre que l'institution carcérale et, plus largement, toute forme d'enfermement visant à annihiler la différence, l'« anormalité » ? Cet enfermement qui tue dans l'ombre, qui tue impunément – l'assassinat de Georges Jackson étant particulièrement perceptible ici :

La prison
dans le plan de l'écliptique

il est le seul à s'échapper le sang
sous la porte d'une cellule...¹⁴²

« Une cellule », au fond, n'importe laquelle, « cellule » précédée de l'article indéfini peut bien être la cellule de n'importe qui, que l'on aura enfermé arbitrairement, mutilé ou exécuté pour perpétuer la norme, et dont seul le sang retrouvera le dehors – « il est le seul à s'échapper le sang ». C'est bien cela, que nous dit le poète dans le dernier tiers d'un siècle marqué par les crimes institutionnalisés :

À l'Institution, à ses crimes, l'écriture est liée malgré son exécration, par le double fil lâchement tressé, de sa dépendance et de sa dissidence. Indissociable de la société d'oppression, dont elle est l'otage et l'ornement, elle n'est lisible que dans le rayon de son agonie, dans le souffle anticipé de son explosion, – et comme soulevée par ce souffle...

Même puissance et nature du souffle, pourtant le poème n'est pas l'écriture de la révolution. Travaillé en son fond par les mêmes ferments, il la rejoint, la recoupe, s'en écarte, lui répond. Il incorpore son

¹⁴¹ *Dehors*, « Chapurlat », p.266.

¹⁴² *Dehors*, « Sang », p.245.

imminence, exaspère son injonction. Il recueille et réactive sa trace dans sa matérialité déchirée, sa répétition ouverte. Il répercute son éclat alentour.¹⁴³

L'engagement est donc poétique avant que d'être politique : l'écriture, cet « engagement cruel du corps et de l'esprit », n'a pas vocation à faire de la politique, mais il est intrinsèquement lié à la société dans laquelle il trouve sa naissance et son perpétuel recommencement. S'engage un combat sans merci du poète contre la langue, en quête d'un espace à conquérir dans sa propre nuit incessante. La poésie apparaît alors comme une quête de lumière :

En chacun se poursuit le combat d'un faux jour qui se succède avec la vraie nuit qui se fortifie. De fausse aurore en fausse aurore, et de leur successif démantèlement par la reconnaissance de leur illusoire clarté, s'approfondit la nuit, et s'ouvre la tranchée de notre chemin dans la nuit.¹⁴⁴

Cette quête, successivement mise en échec, est répétée par le poète, dans l'espoir d'une guérison des *maux* par les *mots*, ceux qui ont échoué et ceux qui s'entêtent à creuser toujours plus avant la langue. De nouveau, le motif du souffle est présent : ce n'est cette fois pas celui du poète mais celui que le poète recherche, le souffle du vent qui dépasse l'espace du poème et s'infiltré dans l'existence – une bouffée d'air au sens strict, rendue possible par le travail d'épuration extrême du langage :

De ce ramas de mots détruits
Entre les ais de la mort imprenable
Naîtra la plante vulnérable

Et le vent nouveau au-delà ¹⁴⁵

¹⁴³ *Dehors*, section « Le soleil substitué », p.229.

¹⁴⁴ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.184.

¹⁴⁵ *L'Embrasure*, section « Le corps clairvoyant », p.109.

Il s'agit bien d'édifier sur des ruines, avec acharnement, dans l'attente d'une guérison promise par le travail sur la langue. Le motif de la « plante vulnérable » est intéressant ici, qui pousse sur la ruine langagière, sans repousser la mort mais avec elle, au fil de l'élaboration poétique, en vue de dépasser la condition de l'homme par une prise de position radicale contre le monde. Une prise de position assumée et assurée par l'écriture poétique que Dupin présente ainsi :

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 et de fondation de la langue.¹⁴⁶

L'on peut alors affirmer que le rapport qu'entretient Jacques Dupin à la poésie est placé sous le signe de la violence et de la contestation. C'est-à-dire que la poésie est à la fois *lieu de contestation* et *objet de contestation* : si elle permet effectivement une certaine dicibilité de l'expérience individuelle et commune, si la société est bien le noyau bactérien autour duquel se fédère la contestation poétique, il y a pourtant quelque chose de l'insuffisance de la langue, qui doit être transgressée, refondée. En effet, au sein même de l'écriture de la contestation, Jacques Dupin pointe l'insuffisance de l'écriture pour exprimer le réel, la frustration inhérente à l'acte même d'écrire – la vanité et l'impossible réciprocité de la poésie :

Expérience sans mesure, excédante, inexpiable, la poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent. Et ce n'est pas pour qu'elle triomphe mais pour qu'elle s'abîme avec lui, avant de consommer un

¹⁴⁶ *Éclisse*, p.11.

divorce fécond, que le poète marche à sa perte entière,
d'un pied sûr.¹⁴⁷

Et pourtant... Le travail acharné avec et contre la langue ne fait que commencer, motivé par la mise en lumière du *nous* humain, du *nous* détruit par le siècle, qui fermente et se débat « dans la tentation de vivre » – l'écriture étant la seule issue, dérobée sans doute, à trouver :

Il faut écrire il faut rire

le poème est la trajectoire
de la vie vraie dans un corps mort¹⁴⁸

V. CONJURER LE FIGEMENT PAR UNE POÉTIQUE DU MOUVEMENT

1. Danser le désir de plénitude

C'est cette « tentation de vivre » qui constitue le point d'orgue de la naissance de l'écriture : Friedrich Nietzsche, à propos de l'homme, indique que le désir seul motive son action, quelle qu'elle soit. Ce désir, on le retrouve chez Jacques Dupin, dès *Cendrier du voyage* et dans tous les écrits suivants, qui vient motiver l'acte même d'écrire. Nous y voyons un espoir infime et persistant : dégager de l'obscurité un soupirail, même minuscule, pour soulager la soif, renouveler l'air par la parole poétique :

Reconquise sur le tumulte et le silence
Également hostiles,

¹⁴⁷ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.153.

¹⁴⁸ *Le Grésil*, p.119.

La parole mal équarrie mais assaillante
Brusquement se soulève
Et troue l'air assombri par un vol compact
De chimères.
Le tirant d'obscurité du poème
Redresse la route effacée.¹⁴⁹

La virulence de la parole poétique, née du désir, apparaît dans ce poème comme la condition *sine qua non* pour se frayer un chemin dans les ruines, « la route effacée » ne pouvant être « redressé[e] » que par le travail sur la langue, en acceptant son insondable obscurité. C'est pourquoi le poète se doit de gravir, coûte que coûte, malgré les échecs successifs de l'écriture, malgré le « pied du marcheur, pourrissant »¹⁵⁰. La nécessité de persévérer dans cet acharnement est aussi manifeste dans la « Suite basaltique », composée de vers assimilables à des roches magmatiques entrechoquées les unes contre les autres par le poète, telles des silex, en vue d'allumer l'étincelle créatrice et de donner sa pleine visibilité à une parole vive dans un monde mort :

Les fruits de l'orgueil, les fruits du basalte,
Mûriront sous les coups
Qui nous rendent visibles.¹⁵¹

Il nous semble que cette démarche va de pair avec l'affirmation d'une nécessité : celle d'un *mouvement perpétuel*, d'une nécessité de maintenir l'élan poétique engagé dès les premiers textes. En effet, il apparaît que la poésie de Jacques Dupin, à l'instar des sculptures d'Alberto Giacometti à compter des années 1940, se refuse au figement, à la fixité. Notons d'ailleurs que Dupin n'a cessé, toute sa vie durant, de revenir sur ses textes, de les biffer, de les remanier, avant d'en décider la publication sous telle ou telle forme (revues,

¹⁴⁹ *L'Embrasure*, p.90.

¹⁵⁰ *Gravir*, section « Les brisants », p.51.

¹⁵¹ *Gravir*, section « Suite basaltique », p.25.

recueils, tirages limités ou non), n'hésitant pas parfois à réemployer un même vers, un même fragment, pour composer un texte à l'attention d'un ami peintre ou poète, avant de laisser de côté les livres publiés. Ainsi certains recueils ont-ils beaucoup évolué au cours de la vie de leur auteur. D'un point de vue éditorial, on peut considérer ce fait comme anecdotique ; cependant, il est révélateur d'une démarche caractéristique de Jacques Dupin : reprendre ses textes, c'est quelque part refuser leur achèvement, leur forme finie et donc, dans une certaine mesure, le *figement*. Nous allons voir que cette *poétique du mouvement* se construit en partie par la violence, violence faite à l'époque et à la langue, et qui vient prolonger la réflexion sur la poésie comme appareil de contestation et comme objet de contestation – dans les deux cas, la finalité de la manœuvre est d'ouvrir le champ des possibles par l'écriture.

À l'origine de cette considération il y a un poème d'« Enfants du glas », tiré de *Cendrier du voyage* (recueil inaugural à bien des égards), où Jacques Dupin associe, dès l'origine de ce nouveau souffle poétique, le *mouvement* à la *révolte*. Nous remarquons toutefois que cela était annoncé, dans une certaine mesure, dans « Comment dire ? », où Dupin émettait déjà l'idée d'une « fidélité absolue au mouvement »¹⁵² sans en développer plus avant les enjeux ; ainsi « Enfants du glas » apparaît complémentaire à l'essai du poète – là encore la variété des formes, associée à la continuité des idées, nous conforte dans cette dynamique d'œuvre ininterrompue, incessante. Voici le poème dans son entier :

Embellir le paysage pour l'éparpiller en bijoux, nous
déclinons ce déshonneur. Sur l'éboulis des remparts,
nous serons les danseurs à l'approche du soir, avec nos
femmes relevées. Rien ne passera vivant qu'à travers

¹⁵² « Comment dire ? », p.23.

nos corps. Craignez ce large afflux d'azur dans le sang du désir. Obliques, accusez-nous d'incarner la rigueur du miroir. Le plus haut regard de l'amour nous crie son nom : REVOLTE !¹⁵³

Le poème appelle plusieurs remarques. Nous avons déjà signifié le refus de la tradition poétique, explicite dans la première phrase. Si le reste du poème va également dans le sens du refus de la poésie d'avant-guerre, la réflexion du poète va plus loin ; en effet, Jacques Dupin déploie ici le motif du corps en mouvement, de l'*energeia* corporelle. Les corps debout, dressés, contrastent avec les ruines de la guerre. Cette chorégraphie poétique orchestrée à l'orée de la nuit peut se lire comme un refus de sa noirceur, un « refus de l'enténébrement »¹⁵⁴ dans un monde en crise. En effet, en faisant vivre la nuit par la danse, en animant les ruines de leurs corps, Jacques Dupin enjoint ses confrères poètes de prendre part au chaos au sens nietzschéen du terme, c'est-à-dire au flux de la vie. Michel Collot indique que l'œuvre de Jacques Dupin est, pour lui, « soutenue par une relation intime au chaos, dont elle tire son pouvoir d'ébranlement, et sa puissance de surgissement »¹⁵⁵ et en effet, dans ce poème apparaît une relation particulière, ambivalente, au chaos. Face au grand désordre du monde, le poète s'approprie la ruine et y plante des corps en mouvement, régénérant ainsi un espace mort – la démarche est assez similaire à celle menée par l'implantation du végétal dans son paysage poétique d'après-guerre, présenté dans « Comment dire ? ». Le poète donne alors naissance au *chaosmos* théorisé par Michel Collot, où l'ordre et le désordre apparaissent comme *le flux même de la vie*.

¹⁵³ *Cendrier du voyage*, p.37.

¹⁵⁴ Cette très belle expression est d'Henri Raynal, qui titre un de ses textes « Refus de l'enténébrement ».

¹⁵⁵ M. Collot, « L'écriture et le chaos », in *L'injonction silencieuse. Cahier Jacques Dupin*, (dir. D. Viart), La Table Ronde, Paris, 1995.

Par ailleurs, Dupin annonce et impose dès ce poème la dimension charnelle de son écriture, où le corps prendra au fil du temps de plus en plus de place. Il y a quelque chose de la transe dans ce poème, les corps faisant figure de bacchants et bacchantes dansant sur les ruines du monde ancien, animés d'un furieux désir de vivre. Le motif du corps traversé/corps traversant émerge alors, dans ce poème, et courra au fil des recueils – le corps s'ajourant au fil des poèmes pour laisser filtrer la lumière, avec violence : « flux de limaille dans le thorax », « corps ouvert, écartelé », les mots « ajourant le corps ». Poétique de la dislocation et du mouvement, de distension des fibres, de l'écartèlement de la chair, du dénuement de la langue « grattée jusqu'à la vertèbre », le mouvement est dès lors associé à la recherche d'espace. Ce qu'il nous dit est l'acceptation du contact, aussi violent soit-il, pour donner en partage *l'élan vital* constitué par la parole poétique. *Corps clairvoyant*, Jacques Dupin apostrophe l'altérité, ce « nous » qui fait communauté et dont on ne sait rien, imposant l'élan vital au monde, qu'il apostrophe dans le même temps : « Craignez le large afflux d'azur dans le sang du désir ». Le lecteur est ici témoin, pour la première fois, de ce que Georges Raillard explique en ces termes :

Étrange paradoxe d'une entreprise qui ne reconnaît son origine et sa fin que par le détour de l'autre, mais d'un autre dont on n'attend ni approbation, ni complicité – inimaginable –, moins encore présence, mais seulement une écoute [...] ¹⁵⁶

Le paradoxe est d'autant plus marqué que cet appel à l'altérité-corps-ajouré/corps-ajourant est placé sous le signe de l'amour, que Jacques Dupin associe, toujours, à une grande violence. Ici, cet appel amoureux interpelle par sa puissance d'évocation : « Le plus haut

¹⁵⁶ G. Raillard, *Jacques Dupin*, coll. Poètes d'aujourd'hui, Seghers, Paris, 1974, p.8.

regard de l'amour nous crie son nom : REVOLTE ! ». Mais le lyrisme est totalement absent, l'amour imposant l'acte de rébellion poétique et la mutilation du corps, et non l'agencement d'images abstraites et les effusions sentimentales ; le poème fait alors office d'appel aux poètes à prendre leurs responsabilités dans un monde éteint ou peut-être, plutôt, d'un appel lancé à qui voudra entendre le « désespoir de grégarité »¹⁵⁷ du poète. Oui, il y a quelque chose du *chant* dans ces premiers écrits, d'un chant nouveau qui émerge à peine, dont le grain est bien différent de celui de ces « maîtres » demeurés dans leur erreur, et qui annonce le travail incessant à venir. Une quête, un *désir* de communauté, s'élanche dans un chant qui n'a pas encore pleinement conscience de son intensité :

monte un chant qui s'ignore et qui peut croître sans déchoir, aujourd'hui que la fumée d'un brasier mort l'enserme et le rehausse comme un blâme. C'est la naissance illimitée qui commence de naître !...¹⁵⁸

Ce fragment a une valeur programmatique pour toute l'œuvre à venir, mais elle peut tout aussi bien parler de l'œuvre d'Alberto Giacometti.

2. Ressassement éternel, œuvre incessante

En effet, dans la série de textes que Jacques Dupin consacre à Alberto Giacometti, il y a matière à tisser des liens entre les deux œuvres : on trouve des similitudes entre la démarche de Giacometti et celle de Dupin au lendemain de la guerre.

¹⁵⁷ N. Pesquès, « Pour une tribu agrandie », in *L'injonction silencieuse*, op. cit., p.95.

¹⁵⁸ *Cendrier du voyage*, p.40.

Si Giacometti a connu plusieurs périodes en sculpture (surréalisme, quasi-cubisme, art égyptien, etc.), le travail qu'il engage durant les années de guerre et suivantes se caractérise par une recherche éperdue d'un résultat impossible : source d'éternelle insatisfaction, la création devient le lieu d'un travail acharné et incessant – c'est pourquoi la notion de « poétique du mouvement » nous paraît adéquate. Si Dupin rencontre d'abord Giacometti pour les besoins de la galerie Maeght, les deux hommes se lient bientôt d'amitié, et Dupin fréquente assidûment l'atelier de l'artiste. Cette relation est fondatrice pour le poète, car l'atelier d'artiste devient vite un espace complémentaire, le lieu d'un nouveau regard sur l'art :

Giacometti dans l'atelier. Ses mains saisissent une poignée de terre, la montent sur une armature, la pétrissent quelques courts instants. Une femme debout a surgi, irréductible et vivante, comblant mon attente, fortifiant mon attente. Mais à la seconde où je rêve de la prendre et de m'enfuir avec elle, le travail de Giacometti commence, le travail sans commencement de Giacometti se poursuit. Naissance abrupte et infinie, spectacle vertigineux devant lequel je me défends mal de l'étrange sensation d'être personnellement concerné.¹⁵⁹

Et en effet, Dupin travaille la langue comme un matériau solide, à l'instar d'un Giacometti malaxant l'argile : où les marques d'outils sur la statue signifient la permanence du travail, les mots de Dupin et les évocations qu'ils suscitent chez le lecteur disent la même chose – de mouvement en mouvement s'élabore l'objet poétique, dont le commencement est indéfinissable et la fin, impossible. La *Femme debout* dont il est question dans l'extrait pourrait tout aussi bien venir illustrer le travail de Jacques Dupin sur la matière-langue : dénudée, mouvante, en perpétuelle

¹⁵⁹ *Textes pour une approche*, p.17. Illustration : *Femme debout*, Giacometti, 1963.

construction jusqu'à l'obtention d'un résultat inacceptable qui porte les stigmates d'un travail de longue haleine.



À ce titre, la métaphore d'une élémentaire langue-sol est évocatrice, dont l'écho se répercute jusqu'au ciel, faisant foisonner l'activité poétique et la langue, « parole déchiquetée, fiente du feu perpétuel »¹⁶⁰ :

Langue de pain noir et d'eau pure,
Lorsqu'une bêche te retourne
Le ciel entre en activité ¹⁶¹

L'imaginaire des éléments naturels ici vient engendrer ce mouvement perpétuel ; le titre même du recueil vient associer la nature au mouvement : *Gravir*, corps en mouvement, création en mouvement, un mouvement laborieux, « engagement cruel du corps et de l'esprit », nous dit Dupin. On le comprend, la fin du poème n'existe pas, le poème n'existe que par la répétition d'une tentative de dire, de creuser malgré soi la langue-sol pour en récolter la semence nécessaire à la répétition obstinée, l'« incessante trituration » du matériau étant la seule chance pour l'artiste d'exprimer l'indicible :

Ficher en terre ferme un pieu, un second pieu, à l'infini
le même pieu, sans que se dresse la moindre palissade,
– à quoi se réduit et par quoi recommence toute
entreprise d'édifier.¹⁶²

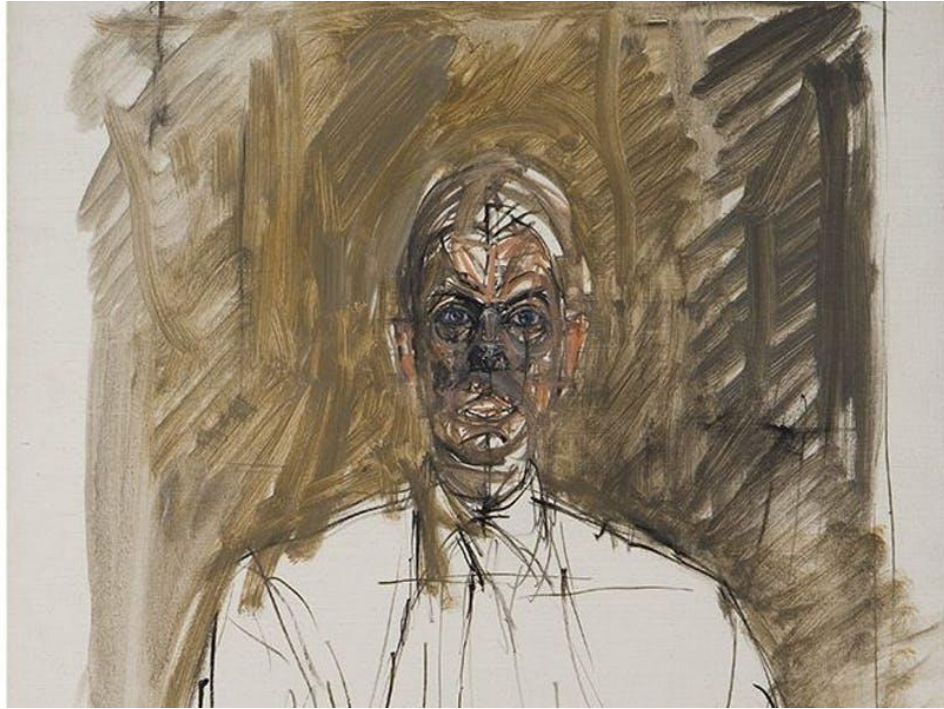
Le portrait que fait Giacometti de Dupin¹⁶³ est exemplaire de cette dimension in-finie de l'œuvre ; la multiplication des lignes y *est mouvement*, refus de la fixité, assaut lancé contre l'immobilité dans un élan énergétique :

¹⁶⁰ *Gravir*, p.96.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.85.

¹⁶² *L'Embrasure*, p. 162.

¹⁶³ Alberto Giacometti, *Portrait de Jacques Dupin*, huile sur toile, 1965.



Petit à petit, la filiation esthétique à Giacometti se fait jour, et elle ne se limite pas au travail de sculpture de l'artiste. En effet, Giacometti est avant tout un dessinateur frénétique, et son tracé, à l'instar de son travail de l'argile, est ininterrompu, refuse le figement. Parlant de l'écriture de Giacometti, Dupin parle du mouvement du crayon, et du mouvement de sa propre écriture :

Elle s'élanche, hésite, bifurque, s'efface, revient. Elle cherche un appui, un tremplin, pour les récuser, s'en affranchir. Elle progresse par bonds, cassures, retouches, avancées et reculs, saillies et effondrements. Son cours vif, rapide, est interrompu par le doute, le scrupule, le point de suspension au-dessus du vide.¹⁶⁴

Ne reconnaît-on pas ici la cadence, hésitante dans le même temps qu'effrénée, d'une section telle que « Le soleil substitué » dans *Dehors* (1975), où les blocs de prose se succèdent, se relancent tantôt par le point d'interrogation, tantôt par l'aposiopèse, le point final annonçant

¹⁶⁴ J. Dupin, préface aux *Écrits* d'Alberto Giacometti, coll. « Savoirs sur l'art », Hermann, Paris, 1990.

le renouvellement de la réflexion sur une base identique au bloc précédent, le blanc typographique matérialisant le « point de suspension au-dessus du vide » qui est encore la « blanche écriture tendue / au-dessus d'un abîme approximatif »¹⁶⁵ ? Définition qui s'applique tout autant à « Un récit », dans *Dehors* toujours, qu'à « Tiré de soie », dans *Échancré*, recueil plus tardif (1991), où l'aposiopèse relance la machine infinie – infernale ? – du ver(s) qui chemine sur la page. Écriture erratique, étymologiquement, qui va son chemin dans un mouvement perpétuel, constance du mouvement à travers le matériau, à travers le temps.

VI. *GRAVIR*, GRAVER : LE MINERAL, UN SOCLE POETIQUE A FECONDER

En 1950 il y a déjà, incontestablement, de la géologie dans l'écriture de Dupin. Si l'on associe l'idée de retournement de la langue-sol évoquée *supra* à la minéralité de l'écriture, se dessine alors une ligne poétique – ligne de crête, ou de faille ? – confirmée dans *Gravir* et qui inscrit pleinement Jacques Dupin dans la poésie de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Comme Anne Gourio l'a mis en exergue, la pierre y tient une place particulière après l'expérience de la guerre :

Caillou, roc, rocaille : anonyme et dépouillée, figée dans un mutisme réfractaire à tout épanchement lyrique, la pierre brute envahit brusquement le paysage poétique de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et suspend à sa force

¹⁶⁵ *Gravir*, « Le chemin frugal », p.35.

de questionnement ce qui pourrait bien être une nouvelle ère de l'écriture. [...] la pierre des poètes, aux confins de la nature et de l'antinature, du lyrisme a-personnel et de l' « écriture blanche », interroge à la racine de l'expression la possibilité même d'une présence au monde. [...] Miroir opaque d'une époque, la poésie de la pierre répond sans pouvoir s'y réduire au conflit mondial qui en est, plus encore que la toile de fond lacérée, la véritable impulsion et l'impérieuse injonction.¹⁶⁶

La pierre *questionne*, chez René Char d'abord, puis chez Yves Bonnefoy et Jacques Dupin. Que peut-elle bien nous dire dans l'espace poétique de Dupin ?

D'après notre lecture s'entrecroisent deux valeurs du minéral chez le poète. Une première valeur, rattachée à l'expérience et à la terre natale – « argile des tablettes »¹⁶⁷ dans laquelle s'inscrit l'origine, « basalte » devenu le « legs d'un feu antérieur définitivement durci en mémoire repliée »¹⁶⁸. Ce qui en reste, ce sont des « éclats de la pierre des tables »¹⁶⁹, éclats de l'origine marquant le point de bascule entre le minéral originel et une véritable « poésie de la pierre ». La seconde valeur du minéral naît donc de la recherche du « surgissement » de la poésie sur les ruines d'une époque – faire parler la pierre signifiant alors établir un bilan des ruines pour y ficher un poème. Véritable carrier, le poète fait et défait la pierre en vue d'édifier un univers textuel qui se caractérise par son dénuement, et que l'élan vital seul motive. Le poète est ainsi, d'une certaine manière, un « bagnard consentant »¹⁷⁰, qui travaille à buriner la pierre, s'arc-boutant dans le geste, pour en faire émerger du sens.

¹⁶⁶ A. Gourio, « Chants de pierre » in *Les Temps modernes*, 2004/1, n°626, pp.5-22.

¹⁶⁷ *Les Mères*, p.9.

¹⁶⁸ G. Raillard, *op.cit.*, p.23.

¹⁶⁹ *Gravir*, p.96, dernier poème du recueil.

¹⁷⁰ L'expression est de Rimbaud.

Gravir, particulièrement riche en minéralité, coïncide avec la fréquentation de Giacometti. À propos de l'atelier du sculpteur, Jacques Dupin écrit :

Dans l'atelier les gravats des plâtres brisés, les armatures décharnées, les sculptures abandonnées ou mutilées sont là comme les vestiges de ces massacres, de ces fêtes de la fureur exaspérée.¹⁷¹

L'image rappelle la désolation du siècle. Chez Dupin, ces « gravats », « éboulis » du *Cendrier du voyage*, sont les ruines laissées par la guerre, et le lieu d'une édification progressive. Les occurrences minérales, surtout à partir de *Gravir*, fondent en partie l'identité poétique de Jacques Dupin dont les poèmes titrés mentionnent régulièrement telle ou telle matière pierreuse : « Suite basaltique », la section qui ouvre le recueil ; « Le règne minéral » ; « Parmi les pierres éclatées » ; « Obsidienne ». Si les allusions aux matières issues des volcans inscrivent l'œuvre de Dupin dans sa terre natale, âpre et volcanique, il semble cependant que la pierre brute nous dise quelque chose d'autre, ouvre un autre espace poétique.

La pierre brute, qui « répond sans pouvoir s'y réduire au conflit mondial », prend petit à petit le pas sur le basalte – l'expérience – et devient le lieu d'une nouvelle naissance au langage. Le motif de l'insémination du minéral par la foudre confirme cette approche – s'il a été question dans cette étude de l'émergence du végétal parmi les vestiges de la guerre comme manière d'engendrer une renaissance au monde, il est désormais question de faire parler la pierre elle-même, donnant une portée nouvelle aux vestiges de la guerre, témoins d'un monde sans dieu. « Le règne minéral », poème tiré de *Gravir*, impose à la vue cette fécondation du minéral :

¹⁷¹ *Textes pour une approche*, p.24.

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.

Point de départ du poème, socle stérile à l'image des ruines de l'Histoire, la pierre se voit fertilisée par la foudre, cette colère poétique solidement ancrée dans le travail de la langue que Dupin entreprend. Du choc de l'insémination du matériau brut naît un poème entier, chargé de tensions : c'est un paysage désolé que le poème offre aux yeux du lecteur – un paysage sans doute en adéquation avec le « chaos extérieur [accordé] à la discorde du cœur »¹⁷². Les tours ruinées s'inscrivent dans un paysage abrupt, apocalyptique, à la fois tableau de guerre et affirmation des ruines métaphysiques que les poètes doivent affronter – manière, quelque part, de *faire communauté*. Présence humaine vouée à un éternel recommencement, le « carrier » face aux ruines figure le poète face au monde : impuissant mais volontaire, acceptant le « ressassement éternel »¹⁷³, il est habité par une force supérieure qui est chez Dupin, non pas divine mais poétique. Minuscule face à l'immensité, le poète affronte un paysage saturé de minéral, profondément inscrit dans la matérialité du siècle, qui désormais conditionne la possibilité d'écrire. Devenue « condition de l'homme moderne »¹⁷⁴, la

¹⁷² « Comment dire ? », p.19.

¹⁷³ L'expression est de Maurice Blanchot.

¹⁷⁴ Référence au titre d'un essai d'Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*.

confrontation à la pierre génère toute une « rêverie élémentaire » chez Dupin, offrant la possibilité d'inscrire – de graver ? – le poème dans l'espace-monde.

Ainsi la pierre constitue-t-elle, chez Jacques Dupin, un double-objet poétique : à la fois ruines de l'ancien monde et ressource permettant d'engager le travail de refondation de la langue tant espérée, elle se voit *gravée* et *gravie* par le poète, du pas sûr de celui qui ne compte plus sur une quelconque intervention divine – « Dieu est mort », avait annoncé Nietzsche, et cela ne fait plus aucun doute chez le poète, pour qui la Genèse est désormais minérale. Comme l'écrit Philippe Jaccottet,

Il n'y a de vraie vie, de vraie parole possible que là, précisément dans cette aridité, contre ces obstacles minéraux, dans un mouvement toujours repris d'ascension.¹⁷⁵

Manière-matière pour le poète de s'ancrer dans une génération soucieuse d'aller toujours en avant de soi et en avant du monde, la pierre c'est, enfin :

« cette pierre de lune, ce flacon de vent, – le très petit trident qui féconde la parole. 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.¹⁷⁶

Ce chapitre retrace donc l'itinéraire poétique de Dupin dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, marqué par la guerre et les questionnements existentiels autour de la possibilité ou non de créer. C'est dans ce contexte qu'émerge tout un pan de l'identité poétique

¹⁷⁵ P. Jaccottet, « Jacques Dupin », in : *L'Entretien des Muses*, Paris, Gallimard, 1968, p.276.

¹⁷⁶ *Gravir*, « L'Aconit », p.43.

de Jacques Dupin, dépassant l'expérience individuelle pour nous dire quelque chose de l'expérience collective. Mais écrire est aussi une manière pour ce jeune poète qui n'a connu que l'*après* de se délester d'un vain héritage poétique pour proposer, à sa manière et selon sa lecture du réel, un nouvel élan poétique, vital. Bien entendu, son travail poétique ne se limite pas à une création générée sur le magma de l'expérience ; il y a quelque chose de moins immédiatement intelligible chez le poète ardéchois, dont le conflit avec la langue nous dit quelque chose de la difficulté d'être au monde. Ainsi allons-nous maintenant aborder la violence poétique sous l'angle de la recherche de dicibilité du réel et d'un nouveau rapport au monde.

TROISIEME PARTIE

VERS L'AVEU POETIQUE :

FINALITE ONTOLOGIQUE DE LA VIOLENCE

« J'attaque ton corps, et ma mémoire
cerclée... »

Jacques Dupin, *Les Mères*

CHAPITRE 1

La violence, une obligation poétique

I. UNE « ENCRE IRREPARABLE » : LE POEME, UN COMBAT AVEC LA LANGUE

À propos de l'écriture de Jacques Dupin, Bernard Noël évoque une « nouvelle dimension poétique toute de colère et d'irréparable »¹⁷⁷. En effet caractérisée par une esthétique de la rupture, de la blessure, de l'écartèlement, la poésie de Jacques Dupin passe par un véritable massacre des mots et des thèmes pour laisser surgir la langue, et elle seule. Cela traverse l'œuvre de Dupin, à l'instar de l'éclair foudroyant la pierre, évoqué dans *Gravir*. Véritable *plaie* purulente dont le bord est sans cesse ravivé par le mot, l'écriture de Dupin n'arrête jamais de s'ouvrir, *plaie demeurée plaie qui ne cicatrise pas*, incessamment triturée: « la plaie dont elle est le bord » et « le sang bu dans la morsure », « le sang répandu » et « l'amputation », « corps rêvé, dépecé, triomphant » et « corps outrepassé » ; mot « planté entre l'ongle et la chair »¹⁷⁸ – l'analogie est aisée entre l'approche de Dupin et la métaphore d'Artaud, pour qui la langue est une

Viande à saigner sous le marteau
Qu'on extirpe à coups de couteau¹⁷⁹

¹⁷⁷ B. Noël, *Strates*, op.cit., p.90.

¹⁷⁸ Toutes les occurrences sont tirées des *Mères*.

¹⁷⁹ Cité par Alain Jouffroy, préface à *L'Ombilic des Limbes*, op.cit., p.9.

Nul répit dans le déchiquètement acharné, il faut bien enfoncer la lame dans la plaie, la faire suinter, pour ne pas perdre le fil, le « jus de la plaie, qui est la goutte de sens à la fin suée par n'importe quel morceau humain »¹⁸⁰. Cette langue impose sa violence, encre écarlate, « instruments sanglants sur la blancheur clinique de la page » pour « détruire la poésie qui se satisfait de ses mots et de ses images, qui ronronne dans cette terrible absence de pensée à laquelle elle se borne »¹⁸¹.

C'est en mutilant le corps de la langue que le poète atteint le sens ; son travail apparaît donc comme une tentative de surmonter l'indicible par le massacre poétique, quitte à trancher la langue, la mordre, la langue de la bouche et la langue de mots. Écrire est une opération paradoxale, une douleur plaisante – il y a quelque chose du masochisme dans ce rapport conflictuel au plaisir, dans cette quête de plaisir dans la douleur de la langue :

À se mordre la langue. [...] Dans la proximité du frisson des mots... À se trancher la langue pour le plaisir. De se retrancher de la mienne. De se retrancher du plaisir...¹⁸²

La langue est un espace de « conflit résolu qui se maintient conflit »¹⁸³, à l'instar des sculptures de Giacometti, dont la matière porte les traces de la relation conflictuelle que l'artiste entretient avec elle :

Et puis. Toujours. On fait la guerre avec la langue. On fait le monstre avec l'amour. Et ça s'enraye... et ça repart... Rien ne se récrit jamais.¹⁸⁴

¹⁸⁰ B. Noël, « Une encre irréparable », *op.cit.*, p.91.

¹⁸¹ A. Jouffroy, *op.cit.*, pp.12-13.

¹⁸² *Les Mères*, p.22.

¹⁸³ *Textes pour une approche*, p.19.

¹⁸⁴ *Les Mères*, p.30.

Rien d'étonnant alors à ce que la phrase soit hachée, à ce qu'elle tombe comme un couperet, faisant jaillir le sens (sang ?) d'une langue remâchée, rebattue, défoncée à coups de poings – le boxeur de banlieue que fut Dupin pointe son nez, et se débarrasse prestement du « bâillon de sang gluant sur [sa] bouche »¹⁸⁵ :

Écarlate sera la séquence exclue, dont la conséquence implose. Le trait bifurqué. La phrase illisible. Qui nous casse la nuque et les reins. Tout ce que je tais.¹⁸⁶

La phrase se fait lapidaire, comme autant de coups portés à la langue, dans une écriture intransigeante qui fait durer à l'infini le combat : la violence apparaît alors comme une partie intégrante de l'écriture de Dupin, « poète à la face de boxeur » selon les mots de Francis Bacon, qui a peint son portrait. Car chez Jacques Dupin, il y a bien une rhétorique du combat réciproque entre le corps et la langue :

J'observe jusque dans mon corps les attaques et les accalmies d'un mal innommable [...] Assauts minuscules, persévérants, détachés comme des grains de catastrophe absolue. [...] Il est des luttes qui fortifient, celles qui supposent une réciprocité des coups [...] une entente implicite même dans la destruction pour qu'un doute persiste, qu'une dernière chance reste offerte au vaincu, que le fond d'un retournement inespéré soit maintenu, c'est-à-dire que le combat secrète jusqu'au bout son espace.¹⁸⁷

C'est un combat vital, pour que « [l]a lumière s'ouvre, comme une figue mûre, une plaie noire »¹⁸⁸ – la contradiction est toujours à l'œuvre, et la lumière même demeure associée à la plaie, condition nécessaire à la pérennité du travail sur la langue. Car en artiste du mouvement – sur le ring ou sur la page – Dupin considère que

¹⁸⁵ *Les Mères*, p.18.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.31.

¹⁸⁷ *L'Embrasure*, p.159.

¹⁸⁸ *Gravir*, p.383.

boxer n'est pas donner et recevoir des coups mais se livrer à un combat assorti de règles sévères et d'un rituel contraignant [...] La violence n'est pas une fin mais un moyen d'assurer la loyauté de l'assaut et de la riposte, de l'esquive et de l'endurance

et il conclut :

Je n'ai jamais entendu l'appel de la poésie sans qu'il émane d'un noyau de violence et de nuit, sans qu'il ne lance une invitation à un obscur combat avec la langue.¹⁸⁹

La poésie est donc un combat avec la langue, qui se travaille dans la nuit, dans l'obscurité de soi et du monde pour appréhender un peu mieux ce monde, générer son propre espace. La langue est alors la maîtresse du poète, elle lui apprend et le domine le temps de l'insomnie – véritable amante qui épuise l'écrivain :

Une nuit. Avec elle. Absente, envolée, souveraine. Pour apprendre à négocier les méandres, les démenes, les cailloux d'un rauque chemin.¹⁹⁰

Figure féminine, tutélaire, la langue soumet et instruit. C'est à ce titre que nous avons choisi d'exploiter *Les Mères* pour approcher l'idée d'une écriture-plaie, d'une écriture-combat. Cette même écriture est associée à la domination maternelle : « Nous sommes le souffredouleur de son matriarcat pervers » écrit Dupin dans *L'Embrasure* (149). Ainsi, la langue apparaît comme un combat originel, lancé dès la naissance, qui croît et s'épanouit dans le monde réel, permettant de s'endurcir et d'accéder au sens par son défrichement. À l'instar des mères, elle est vénéneuse, et son venin génère l'écriture en même temps qu'il infiltre le corps écrivain. Si le poète est privé de ce poison, alors le travail poétique ne peut s'enclencher : « dès lors le poison se

¹⁸⁹ *The French Review*, pp. 1010-1011.

¹⁹⁰ *Les Mères*, p.35.

tait / sans lequel / on ne voit goutte, sans lequel / je ne puis / rien commencer ni détruire [...] »¹⁹¹.

Le combat est rude, mais il constitue un exutoire, un espace conquis dans l'espace-langue. En boxe, on parle de victoire par K.O. : « Je ne suis plus à vos pieds. Avec ma langue. »¹⁹² Sa langue, travaillée, lentement incorporée à la chair par les coups qu'elle a portés, est peu à peu apprivoisée dans son retranchement par le poète, le renouvelant, l'appauvrissant, insatisfaisante toujours – éternel paradoxe de l'écriture de Jacques Dupin :

Sans doute me nourrit-elle, entretient-elle mes forces, ou plutôt m'oblige-t-elle à tout instant à une nouvelle opiniâtre naissance. Je l'entame avec chaque mot dont je m'appauvris, elle s'accroît, se fortifie, tire plus de douceur et de persuasion. Je la creuse avec chaque mot et j'ai le désir de l'épuiser avec une telle persévérance, – et un tel enjouement quand je suis lucide –, que dans la parole ressassante* que je lui adresse, confiance ou imprécation, mots sans ombre de l'habitude que chacun a dans l'oreille et que personne n'entend plus, je vois poindre sa défaillance [...]»¹⁹³.

II. METAPHORE DU POÈTE-VER-A-SOIE : SE *DES-ECRIRE*

Ce combat avec la langue est intrinsèquement lié à un travail contre soi, contre le biographique, cette ombre, « qu'il convient de rendre aussi légère que possible ». La tâche est ardue, mais indispensable, puisqu'il est

¹⁹¹ *Dehors*, section « Pour cassure de fond », p.345.

¹⁹² *Les Mères*, p.33.

¹⁹³ *L'Embrasure*, pp.155-156.

* L'orthographe est de Dupin.

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.¹⁹⁴

Le poète se fait alors violence pour dégager du « moi intime » une matière de poème en avant du « je », où « je » ne serait plus « moi ». Comme l'écrit Francis Ponge à propos de l'homme du XX^{ème} siècle, réduit à sa condition d'homme appauvri par la déchéance :

l'homme non seulement n'a plus rien ; mais il n'est plus rien ; que ce JE. Ça n'a plus de nom... Qu'un pronom !¹⁹⁵

Ce pronom, dénué de valeur personnelle qui prend corps dans l'art de Giacometti – « apparition mince et floue, qui figure en tête de la plupart de nos phrases »¹⁹⁶ – perd, au fil de l'écriture de Jacques Dupin, sa tonalité biographique :

JE – dont la configuration se déplace et disparaît, au-dessus de nous, – ultime ou fumée...

je, trahi, chassé, reconduit à la frontière, absorbé par le récit ou dissous dans son propre espace...¹⁹⁷

Au cours d'un entretien, le poète explique la nécessité de cet effacement de soi, pour rendre possible la venue de l'écriture :

Le jaillir d'un inconnu justifie les pertes et les sacrifices. [...] *L'effacement de la personne qui écrit est un gain sur le chaos, sur le magma initial**. Sa perte est un éparpillement de scories personnelles qui autorise l'élaboration du poème et sa prise de distance. Une rupture du cordon ombilical nécessaire à l'éventualité de l'écoute et de la rencontre.¹⁹⁸

¹⁹⁴ *Prétexte* n°9.

¹⁹⁵ Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, « Réflexions sur Alberto Giacometti » in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1977, p.581.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Dehors*, « Un récit », p.297.

¹⁹⁸ *The French Review*, p.1013.

S'effacer pour céder la place à la langue, à son impérieuse nécessité de « surgissement », c'est ce vers quoi tend Jacques Dupin.

Cependant, la *persona* du poète est souvent perceptible dans l'œuvre, notamment dans *Échancré*, section « Tiré de soie », où le rapport paradoxal qu'entretient le poète à l'oubli est particulièrement fécond, tout comme dans *Les Mères*, où les tentatives d'effacement de soi pour laisser jaillir la langue demeurent incertaines. Ainsi, il semble que le poète réussisse mieux sa propre *fragmentation* que sa complète *dissolution* dans la langue – en lieu et place de son absence, il donne à lire des scories, fragments éparpillés au fil des pages permettant de retracer une minutieuse opération poétique. Le motif du ver-à-soie/vers-à-soi apparaît alors extrêmement intéressant : Dupin fragmente le « je » par la manducation de celui-ci, faisant du *poème* le dévorateur du *poète* afin de réduire sa présence à l'extrême, au simple fil nu, le *vers* ininterrompu devenant déjection du *ver-poète*. Le jeu d'homophonie et de sémantique avec « soi/soie » met en place une véritable dynamique qui file dans toute la section, générant une métaphore de la mémoire intime comme *filaments* à prendre en compte, à prendre en charge.

L'enfance primitive, en ouverture de « Tiré de soie », donne rapidement lieu à une série effrénée dans laquelle le « ver-enfant », actant du poème, prend le dessus et entame une vorace entreprise de fabrication de la langue, dépeçant l'expérience pour l'éparpiller en scories :

le ver enfant secrète un embrouillamini de traces, une inquiète prolifération fragile, un nuage de filaments – que je m'époumonne à suivre, à croiser, à rompre, à renouer – à tenir...¹⁹⁹

¹⁹⁹ *Échancré*, « Tiré de soie », p.11.

Il faut faire émerger du « nuage de filaments » le sens, la langue, « par la métamorphose d'un corps enfant, ouvertement désarmé » : le combat « contre la parole, et selon, un acharnement qui s'ingénie à transformer, à sublimer / tout un arbre en un seul fil »²⁰⁰ montre bien la tension à l'œuvre dans cette quête d'effacement de soi. L'enjeu est de réduire à l'extrême cet « arbre » de mémoire en un simple fil, fragile, qui passe de scorie en scorie – *balises* sans aucun doute fondatrices – pour tisser la trame du poème :

Monstrueuse mémoire maternelle, nos mains
incestueuses, nos mains dociles en fin de compte, te
défigurent et te ravaudent

Et te prolongent comme par
une transfusion saccadée de lenteur et de nuit.²⁰¹

Aporie féconde de la destruction de soi devenue matériau pour l'édification du poème, l'écriture oblige à la manducation de soi :

une œuvre de manducation et de métamorphose
insatiable, qui n'opère, qui ne s'accomplit que dans la
solitude, l'obscurité, le silence, avec la chaleur des feux
d'angle, l'affection huguenote de ses vigiles, avec
l'ombre, avec la nostalgie du mûrier, vieillissant sous le
soleil, avec le trémblement de la peur...²⁰²

Affleure ici encore à la surface de la langue l'expérience personnelle, dont l'oubli est impossible – le motif du « mûrier, vieillissant sous le soleil » renvoyant à la prime enfance ardéchoise – mais sur laquelle le travail de la langue prend peu à peu le pas ; si « l'enfance [est] morte »²⁰³, les résurgences composent toujours en partie le poème, sa dynamique, même si le poème ne s'y résume plus :

²⁰⁰ *Ibid.*, p.14.

²⁰¹ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.169.

²⁰² *Échanuré*, section « Tiré de soie », p.17.

²⁰³ *Dehors*, section « Chapurlat », p.264.

– l'enfant mort n'est jamais un cadavre, la charogne qu'on pousse du pied, qu'un linceul de soie pourrait effacer – même s'il accueille en secret le bobinage de sa momie...²⁰⁴

C'est que le travail sur la langue, l'obscur combat avec elle, porte ses fruits. Cette langue toujours en avant de soi mais qui, dans le même temps, est insuffisante, est dévastatrice : « fil d'encre dont je meurs », écrit Dupin²⁰⁵.

L'écriture demeure une expérience marquée d'obscurité, lentement infusée en quête d'un équilibre impossible :

la nuit, qu'à défaut d'ouvrir le ciel, je tente de séduire et de corrompre, sur un clavier à la dérive, emmêlé dans les rubans de suie et de soie...²⁰⁶

Elle est un entrelacement de matières et de couleurs, « suie/soie », qui tresse le noir et le blanc, dans une quête d'impossible harmonie des contraires. On comprend alors que le poète a conscience de l'impossible harmonie avec la langue : « quand je serai tout à fait femme, à l'article indéfini de la mort, pour nous deux, ça ira de soie... »²⁰⁷, une phrase qui tient au délire verbal et révèle la permanence du conflit avec la langue et avec soi, véritable déchirement de matières et de substances, pour laisser passer le vers souverain : « je suivrai ce fil à condition / qu'il casse »²⁰⁸.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.14.

²⁰⁵ *Échancré*, section « Tiré de soie », p.20.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.21.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Dehors*, section « Pour cassure de fond », p.337.

III. LE POEME, LIEU DE TENSION : DESIR DE REALITE, REFUS DE CONNAISSANCE

1. La réalité impossible

Ce qui pointe derrière cet effacement nécessaire du *moi* n'est autre qu'un désir d'atteindre l'essentiel, la réalité par le langage – c'est-à-dire la justesse de l'expression. En effet, on remarque chez Jacques Dupin le refus d'un langage indépendant du réel, et un refus de l'arbitraire du signe. Il s'agit pour lui d'ancrer le poème dans une matérialité palpable, tangible, en adéquation avec la vérité des impressions, des ressentis – d'où un usage abondant de l'élémentaire – eau, terre, air, feu, et la pierre de surcroît : à *l'arbitraire* du signe vient répondre *l'élémentaire* du signe, qui dit mieux la distance à l'œuvre entre soi et le monde. Si pour Mallarmé la poésie avait vocation à compenser le « défaut des langues », la langue chez Dupin est directement liée à une quête de dicibilité du réel et construit un rapport objectif, sur le plan syntaxique et sémantique, avec sa perception et son expérience de la réalité. Refusant la fonction poétique du langage héritée de Jakobson, c'est en construisant une poétique de l'élémentaire que Dupin touche du doigt la vérité qui l'entoure. A l'instar de Giacometti, le poète exprime sa lecture du réel de manière brute :

Pour fixer *la réalité telle qu'enfin il la voit*, dans son *surgissement*, son *éloignement* brûlant, tout ce que peut *tenter* le sculpteur, *paradoxalement*, c'est de *l'emprisonner dans les mailles serrées d'une durée vécue* et de *s'en approcher graduellement* par une *effrayante et fastidieuse succession de progrès et de reculs*, avec la *conscience douloureuse* que son travail n'est qu'une *approche* et l'œuvre faite une *approximation*. [...] Les caractères des œuvres qui semblent s'éloigner du

réalisme ne sont que les manifestations d'un *réalisme supérieur*, à la fois plus large et plus précis, *qui n'a plus pour objet l'homme ou le monde tels qu'ils sont mais tels que l'œil de Giacometti les voit.* ^{209*}

Que fait Dupin sinon « emprisonner [la poésie] dans les mailles serrées d'une durée vécue », celle du poème bien sûr, tout comme Giacometti emprisonne l'impression dans la sculpture ? La *Femme debout*, qu'est-ce d'autre qu'une impression de femme éprouvée durant la réalité de l'instant où Giacometti l'a sculptée ? *Éphémère* est un mot familier à Dupin, qui se retrouve dans sa poésie, impression surgie et imprimée par la langue, imprimée dans le livre, enserrée dans les pages pour dire le *réalisme supérieur*, c'est-à-dire cette *vérité du réel* qui n'est qu'impression éphémère et subjective. Un exemple avec un extrait de la section « Le soleil substitué » dans *Dehors* – il est question, justement, de l'impression du poème sur le poète :

Poème. Le vent s'aiguise sur le grain de sa pierre. À travers lui, le vent s'accroît. Invisible, intarissable. Et comme se levant, toujours, au-dessus de n'importe quelle poignée de poussière, quels éclats de réalité, il attise le feu de l'intensité de leur différence. Mobilité du poème qui ne cesse d'entrecroiser les fils tendus et d'en déchirer le tissage pour ouvrir le corps à un afflux d'obscurité. (230)

Resserré dans l'espace-phrase, lui-même resserré dans l'espace-page, le poème est bien prisonnier dans la durée de l'expérience de l'événement. Mais c'est un emprisonnement qui a vocation à générer de plus en plus d'espace : poème emprisonné qui est en même temps espace de parole, « large afflux d'azur », table de pierre à conquérir. Le poème apparaît alors chez Jacques Dupin comme

²⁰⁹ *Textes pour une approche*, pp.27-28. *C'est moi qui souligne.

la substance et la vérité d'un corps en crise, fraternel et dévasté, au paroxysme de sa tension et de son ouverture²¹⁰

qui serait, dans le temps de sa réalisation, sa négation même : « Des parcelles de vérité / Criblent ma voix sans l'ensemencer »²¹¹.

2. Ce que c'est qu'une tête...

'On sait ce que c'est qu'une tête', s'écria un jour André Breton, déçu et irrité de voir Giacometti préférer le réel à l'imaginaire. On sait ce que c'est qu'une tête. Mais ce savoir, justement, c'est contre lui que s'acharne Giacometti. Ce savoir abusif, cet héritage invérifié que notre paresse accepte et transmet, ce savoir prétendu qui est le contraire de la connaissance et le véritable obstacle à la vue. La représentation mentale de la réalité a chassé sa perception vraie, vivante. On ignore ce que c'est qu'une tête, il suffit d'aller y voir de plus près pour s'en convaincre.²¹²

L'anecdote que relate Jacques Dupin dans l'un de ses textes consacrés à Giacometti, si elle prête à sourire, est pourtant révélatrice des tensions à l'œuvre dans le domaine artistique à l'époque : il y est question de réalité et, plus précisément, de connaissance. Si la réalité est difficilement accessible, mais demeure recherchée dans le travail poétique, la connaissance en est, elle, complètement exclue. L'énergie que dépense Giacometti à recommencer incessamment ses sculptures de tête interpelle Jacques Dupin jusque dans sa poésie, où le motif de la tête justement est associé au refus de la connaissance :

²¹⁰ J. Dupin, Catalogue pour une exposition de Francis Bacon, cité par N. Pesquès, in *Balises*, p.22.

²¹¹ *Gravir*, section « Saccades », p.84.

²¹² *Textes pour une approche*, p.27.

Une pierre roule, puis une autre, parmi les têtes, dans l'éboulement du rempart. Ce n'est pas par la distorsion d'une pratique ancienne que le glissement, la dérive, la migration se poursuivent et s'amplifient... Dans le livre et hors du livre. Où le soleil s'obstine à demeurer la métaphore enjouée du soleil, le spectre éblouissant de sa substitution. Il s'avance au-devant du texte comme sa pierre d'achoppement, de rupture, et la brèche où se rafraîchit le rayon d'une tête absente.²¹³

L' « éboulement du rempart », motif exploité dans *Cendrier du voyage*, se réitère ici dans la même veine, celle d'un refus – ici celui de la connaissance, que l'art ne permet pas d'atteindre, que l'art se refuse à atteindre. Là où le réel s'obstine à être « métaphore » du réel, l'art peut émerger – la réalité impossible étant la motivation même de l'art, sa « pierre d'achoppement » et sa « brèche ». La tête est alors l'allégorie d'une respiration, d'une ignorance désirée, instigatrice d'une recherche infinie.

Le rapport de Jacques Dupin à la connaissance est étroitement lié à René Char, dont l'influence resurgit souvent chez Dupin malgré la dissolution brutale d'une amitié de longue date. En effet, le refus de la connaissance chez Char est nourri du *désir de ne pas savoir* et de chercher, par l'écriture poétique, à atteindre une substance impossible :

elle [la connaissance] désenchante le monde en avilissant son objet de recherche et en ôtant aux choses leur hasard d'auréole, dont vit la poésie ; la vanité de son mobile (savoir pour savoir) détourne de faims qui seraient moins étrangères à l'essentiel.²¹⁴

La recherche poétique ne peut donc s'épanouir que dans la non-connaissance, le maintien d'un sens ouvert du mot et de l'œuvre – le

²¹³ *Dehors*, section « Le soleil substitué », p.232.

²¹⁴ Cité par Paul Veyne, *René Char en ses poèmes*, [1990] Tel/Gallimard, Paris, 1995, p.312.

langage apparaît alors chez Jacques Dupin comme un matériau à détruire, à fendre sans cesse, pour le disperser en *scories* de sens, en « éclats » sémantiques : « Parole déchiquetée // Pour une seule gorgée d'eau / Retenue par le roc, // Parole déchiquetée, / Fiente du feu perpétuel, // Éclats de la pierre des tables. »²¹⁵

Le langage poétique et sa mise en œuvre fonctionnent alors de manière analogue au feu – celui du désir ? – théorisé par Héraclite comme assumant « la paternité de toutes choses ». Un feu à entretenir, à raviver sans cesse par la quête du sens et le refus de la connaissance : « le poète est vraiment voleur de feu »²¹⁶, en effet. Cela passe, chez Jacques Dupin, par un étonnant travail sur la langue : pour maintenir le sens ouvert, Jacques Dupin construit des syntagmes imprévisibles, qui viennent composer des poèmes au sens incertain, refusant au lecteur tout accès à une quelconque connaissance, dénudant la poésie de la connaissance au profit d'un sens à chercher :

Jette tes vêtements et tes vivres,
Sourcier de l'ordinaire éclat.

Le glissement de la colline
Comblera la profondeur fourbe,
L'excavation secrète sous le pas.

Le calme s'insinue avec l'air de la nuit
Par les pierres disjointes et le cœur criblé²¹⁷

Il s'agit bien pour lui de questionner en permanence *ce que l'on croit savoir* et qu'on ne sait que par un héritage abusif, face auquel l'esprit critique ne s'exerce que dans l'espace de la création ; la convergence esthétique avec Giacometti est, ici encore, fondamentale :

²¹⁵ *Gravir*, p.96.

²¹⁶ L'expression est de Rimbaud.

²¹⁷ *Ibid.*, p.94.

Il faut réitérer la tentative sans répit et soutenir sans fin un mouvement d'interrogation meurtrière et de contestation²¹⁸.

Ainsi la poétique du mouvement, qui vise de prime abord à conjurer le figement, a aussi vocation à renouveler l'interrogation, à perpétuer le questionnement. On perçoit dans cette approche de l'œuvre la pensée héraclitienne, selon laquelle « le conflit est père de toute chose, roi de toutes choses »²¹⁹ : le poème est un conflit avec la langue et toutes ses valeurs linguistiques, que Dupin s'entête à repenser. C'est de ce conflit, indispensable et fondateur, que naît la véritable création poétique. La poésie

tire son affirmation souveraine de l'espace interrogatif qu'elle rend visible, de son refus, de son calcul, de cette durée menaçante et nourricière qui la fait et qui la défait.²²⁰

C'est une idée largement développée dans *Textes pour une approche*, où Jacques Dupin semble proposer, en parlant de Giacometti, une analyse de son propre espace poétique. Face à la *Femme debout* lui vient une réflexion à propos de la difficulté de la parole poétique, pétrie de contradictions et d'élans contraires, là où la statue souveraine, elle, ne se contredit pas. Il écrit :

Trop proche de son objet, il* la** pétrifie et la consume ; trop éloignée, elle se perd et se désagrège dans le dédale d'une attente sans commencement. Embarrassée dans ses contradictions, ses lacunes, son ressassement, elle ne laisse que les traces emmêlées d'une approche, les fragments épars, les débris les moins signifiants,

²¹⁸ *Textes pour une approche*, p.23.

²¹⁹ Héraclite, *Fragments*, texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche, coll. Épiméthée, PUF, Paris, 1991.

²²⁰ *Textes pour une approche*, p.14.

épargnés par les flammes, d'un édifice imaginaire auquel il fallut renoncer.²²¹

Pour Dupin, la parole est lacunaire, et c'est le travail du poète de l'interroger dans ses modalités – d'où sans doute les variations de formes dans la poésie de Dupin, qui sont interrogation de la langue, de son sens. Cette langue, mise en échec dans son ambition d'atteindre le réel tout en se refusant à la connaissance, est le lieu de combats multiples qui n'aboutissent qu'à un « édifice » partiel, lacunaire, sans cesse renouvelé et toujours caduc. Dans cette matière poétique pétrie de contradictions, il faut que l'artiste « découvre des moyens et des instruments nouveaux, à chaque instant réinventés ».²²²

Cependant, si la poésie génère du tourment par son exigence et l'insatisfaction qu'elle suscite, il y a quelque chose de la jouissance dans ce conflit fondamental entre écriture, réalité et connaissance : « Il est impossible de rendre, donc de connaître, la réalité ; mais cet impossible est fascinant et sa tentation irrésistible. »²²³ Et le poète de reconnaître la nécessité du tourment poétique : « Hors de la tempête, je dors mal »²²⁴. Paradoxe fondateur d'un « chant qui est à soi-même sa faux »²²⁵.

²²¹ *Ibid.*, p.12. / * « il » : l'objet ; ** « la » : la parole.

²²² *Ibid.*, p.27.

²²³ *Ibid.*, p.14.

²²⁴ *Gravir*, p.80.

²²⁵ *Ibid.*, p.60.

CHAPITRE 2

« Écrire met en péril un autre que soi » : dualité du rapport à l'altérité

I. TRAVERSEE DU CORPS : POETIQUE DU VIOL

Pour Jacques Dupin, l'acte écrire est donc étroitement lié à celui de s'exposer au danger de la lutte avec la langue. Mais, si le fondement de l'écriture réside, comme nous l'avons vu, dans une violente dissolution de « je » dans l'espace poétique, le déploiement de cette écriture se caractérise aussi par la violence faite à l'autre. En ce sens, il apparaît que Dupin élabore une véritable poétique de l'effraction physique s'apparentant au viol : le motif du corps pénétrant/corps pénétré – écartelé par un objet, souvent – se réitère en effet dans certains de ces poèmes, questionnant la fonction de la violence : il y a quelque chose de la sauvagerie chez Jacques Dupin, liée sans doute à cette incapacité d'entrer en contact avec le monde ; cependant il semble que cette poétique de l'effraction veuille nous entraîner plus loin dans la réflexion.

C'est un rapport ambigu que le poète entretient au corps de la femme : en le déchirant, en le harcelant de coups de poignard, il en avoue en même temps le mystère. Mais la sauvagerie prime, aussi factice soit-elle. Le rapport que Dupin entretient au corps féminin apparaît alors étroitement lié à celui que Giacometti entretient avec sa *Femme debout* : « il ne tourne pas autour des apparences, mais il les déchire, les pénètre par effraction »²²⁶. Si nous ne pouvons pas

²²⁶ *Textes pour une approche*, p.23.

affirmer qu'il y a, chez Dupin, « un instinct de cruauté, un besoin de destruction qui conditionnent étroitement son activité créatrice »²²⁷, il ressort toutefois du poème qu'un « besoin de destruction » s'y fait sentir, conditionnant – rendant possible ? – le rapport au féminin après l'expérience des Mères. En outre, il n'est pas question ici, pour nous, de parler de « haine » du féminin – quelques lignes d'*Échancré* suffiront à écarter une telle considération :

chaque rupture du courant d'eau, chaque éclat de rire des filles, me délivraient de la fabrique des nuages, et du fourreau de l'iris, et du four enfant... un déracinement léger, une éclosion douce-amère [...] ²²⁸

ou cet autre extrait, dans *Gravir*, où une femme tire de sa vaine rêverie le poète pour que le fantasme d'amour se mue en amour :

Un rayon dans l'eau m'offrait le ciel changé en serpent.
Le cœur en eut raison. Le cœur, depuis le soir que tu m'es apparue. Depuis le soir que la chimère à jeun s'ouvrit les veines dans la grâce.²²⁹

C'est donc ailleurs, et sans doute toujours du côté de cette quête poétique infinie qu'il nous faut chercher : quête du contact originel avec les choses, quête de l'altérité. Une quête qui se détruit en s'élaborant, « négativité pour toujours » dans laquelle s'enlise l'œuvre de Dupin et qui passe par l'altération de l'autre.

Le corps féminin apparaît dès *Cendrier du voyage* associé au désir : « Sur l'éboulis des remparts, nous serons les danseurs à l'approche du soir, *avec nos femmes relevées.* »^{230*} Il est déjà donné en partage dans une dynamique du mouvement, associé à un épisode de transe comme nous l'avons expliqué²³¹. Outre cet aspect il est, dès

²²⁷ *Ibid.*, p.21.

²²⁸ *Échancré*, « Tiré de soie », p.19.

²²⁹ *Gravir*, section « Les brisants », p.48.

²³⁰ *Cendrier du voyage*, « Enfants du glas », p.37. * C'est moi qui souligne.

²³¹ Partie II, 5. « Conjuré le figement » de la présente étude.

l'origine du poème, corps que l'on invite à *traverser* : « Rien ne passera vivant *qu'à travers nos corps.* »^{232*} Plus loin dans le recueil, Dupin consacre un poème entier à l'effraction de ce corps. Il écrit le viol ravageur d'un corps anonyme qui apparaît comme un acte désespéré face à « ce sexe // inintelligible »²³³, dans un poème au titre évocateur de cette impuissance, déjà avouée par une phrase telle que « [l]a terreur conduit sous terre ma semence ». C'est « La femme armée ». En voici des extraits :

J'aime l'accueil que réserve à l'orage la femme.
L'obsession de se prostituer la tyrannise. [...] Jamais elle n'a pu concevoir la hiérarchie féroce qui la rend vassale du poignard, qui la rive aux décrets obscurs de la pulsation du sang. [...] Le cristal artériel qui vibre en écartant les chairs que violent doucement des effluves de fleurs géantes, m'apporte l'écho étouffé des remuements, des girations, des heurts, qui ébranlent les fondations sans déraciner les secrets des dessous de la vie. [...] je sens trembler en elle le grand chaos primitif. La femme au corps sonore a trop de bouches pour parler. Qu'elle se hausse, émergeant du tumulte intérieur, c'est la rupture. Les dernières chevauchées la traversent, la délaissent et s'ennuagent, et sur sa lèvre expire une jaune écume où vient s'émerveiller le soleil.²³⁴

La métaphore de l'acte sexuel est explicite : la foudre dans *Gravir*, ici « l'orage » sont associés à l'organe reproducteur : « la foudre fait germer la pierre » / « l'accueil que réserve à l'orage la femme », cet orage qui la soumet au « poignard » phallique qui « écart[e] les chairs » de son corps, qu'enfin les « dernières chevauchées » traversent après l'orgasme incompris, « la rupture » qui suit le cri, la voix qui se « hausse ». Le poème s'achève sur une substance humide, épaisse, – « jaune écume » –, qui rappelle les substances rencontrées

²³² *Cendrier du voyage*, « Enfants du glas », p.37. * C'est moi qui souligne.

²³³ *Dehors*, section « L'onglée », p.254.

²³⁴ *Cendrier du voyage*, « La femme armée », pp.41-42.

dans *Les Mères*. Cela nous permet d'associer le poème à la crainte de ce corps féminin fascinant, dont les rouages sont assez terrifiants pour l'homme qui en vient, s'y perd, le veut et le rejette – ambiguïté sensible dans ce poème en prose qui évoque « les fondations sans déraciner les secrets des dessous de la vie », « le grand chaos primitif » qui ne sont autres, pour Dupin, que l'origine de la vie, la *chaosmie* dont la femme porte le secret depuis l'origine – « magnanerie fendue / au soubassement volatil » des *Mères*. Il nous semble donc qu'il y a quelque chose d'une curiosité inassouvie et impossible à assouvir dans la réitération du viol poétique qui renouvelle sans cesse le questionnement : « Le corps / cache-t-il ce qu'il cache / – ou le feu ? »²³⁵, face à ce corps féminin qui répond par la négative, l'insaisissable :

elle efface à grande eau matinale
le savoir que la nuit ravinée
avait imprimé sur ses reins²³⁶

II. AU LECTEUR, « COMPAGN[ON] DE FAMINE »

A l'instar de sa relation à la femme, Jacques Dupin entretient une relation conflictuelle avec son lecteur. À la fois désiré et repoussé, inévitablement, par l'hermétisme volontaire des poèmes, le lecteur se retrouve aux prises avec une « langue rocheuse »²³⁷ qui lui impose un effort maximum pour dégager du sens de ce « ramas de mots détruits »²³⁸ auxquels Dupin ne cesse de mettre le feu, de page en

²³⁵ *Dehors*, section « Trait pour trait », p.290.

²³⁶ *Dehors*, section « Le lacet », p.278.

²³⁷ *L'Embrasure*, section « Saccades », p.109.

²³⁸ *Ibid.*

page, obscurcissant au fil des années le sens du texte. Comme l'écrit Nicolas Pesquès :

La poésie de Jacques Dupin n'est pas liante. Elle ne visite pas celui qui se repose, ni n'accompagne le veilleur dans sa songerie ; elle ne vient pas sertir le ciel calme ou dévasté de l'heure oisive, de l'heure anxieuse...

Ni formules d'amarre, ni compagne de chevet ; mais son lecteur sait qu'elle est là, à portée de main, dans quelques livres tourmentants, dans quelques minces hantises.²³⁹

Et en effet, placée sous le signe de la rupture et du chaos, la poésie de Dupin est mouvante et cassante, sur la page et lorsque le lecteur la reçoit, de plein fouet. Mais le combat obscur avec la langue, lui, est donné en partage au lecteur, par « éclats », véritables « cailloux à mâcher »²⁴⁰ contre lesquels la dent s'esquinte, cherchant à en mordre la *substantifique moelle* – à comprendre ce que Dupin veut lui dire.

Car l'obscurité du poème n'exclut pas le désir de communication, en témoigne le pronom personnel qui fédère une communauté autour du poème : « *[n]ous* sommes les souffre-douleur de son matriarcate pervers »²⁴¹ dans cette section qui porte un nom de débris de montagne – *Moraines* –, et que composent des fragments, encore, que Dupin nous adresse :

Il y a quelque part, pour un lecteur absent, mais impatientement attendu, un texte sans signataire, d'où procède nécessairement l'accident de cet autre ou de celui-ci, dans le calme, dans l'obscénité, dans le dédoublement de la nuit écarlate, silence

trait pour trait

²³⁹ N. Pesquès, *Balises*, p.30.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.149.

superposable à ce qui, du futur sans visage, déborde le texte et dénude sa foisonnante et meurtrière illisibilité.²⁴²

Jacques Dupin annonce une union lacunaire de l'écrivain et de son lecteur, une « tribu agrandie » face à l'exigence de la langue. Mais, par affection, sans aucun doute, pour son « lecteur absent mais impatiemment attendu », Dupin le met en garde contre l'impossible réciprocité du rapport à l'écriture :

Si je cesse alors d'être exclu, séparé par quelque rempart transparent, c'est pour bouleverser ce que j'aime, saccager ce qui m'est offert, nouer en fagots les branches mortes pour le feu de ceux-là et qui peut-être ne viendront pas. Car l'écriture ne nous rend rien. La consommation même est imparfaite.²⁴³

Le poète dit aussi sa vanité, au fond – écrire, à quoi bon ? – puisque les mots ne sont que « [p]oussière éparse au vent de la nuit d'hiver »²⁴⁴, ne rendant rien à celui qui travaille la langue, ne lui assurant rien d'autre qu'une nouvelle cage écrite, une cage d'encre et de papier dont il se retrouve prisonnier, pris dans la dynamique d'écriture. Et le lecteur se voit lui aussi pris dans cette « glu sur la langue du serpent »²⁴⁵ :

Tu ne m'échapperas pas, dit le livre. Tu m'ouvres et me refermes, et tu te crois dehors, mais tu es incapable de sortir car il n'y a pas de dedans. Tu es d'autant moins libre de t'échapper que le piège est ouvert. Est l'ouverture même. [...] tu es condamné à errer entre les lignes, à ne respirer que ta propre odeur, labyrinthique.²⁴⁶

²⁴² *Ibid.*, p.178.

²⁴³ *Ibid.*, p.151.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.156.

²⁴⁵ Motif tiré de *Gravir*, p.47 : « Serpent, sur la glu de ta langue... »

²⁴⁶ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.158.

Pourtant, *nous*, poète et son lecteur, restons là, mus par un élan inexplicable, à nous confronter à la langue, « à apprendre d'elle », malgré la violence dont elle se charge et qu'elle inflige, dans son rythme, sa syntaxe, ses mots qui tombent parfois comme des claques ou ses blancs typographiques, interstices qui nous laissent pantelants, incertains quant au sens de ce vide soudain : positif ou négatif ? Aporie, encore, dans laquelle l'influence de Nietzsche sur Dupin est perceptible :

Le positif ne peut pas se produire sans le négatif, parce que le positif ne peut être atteint que par le chemin de la négation²⁴⁷.

Travaillant dans la négativité de la langue qu'il laisse à disposition du lecteur – « Je ne parle qu'au singulier, / qu'au sanglier // à la première personne / au dernier venu // au lecteur / inconnu derrière le masque »²⁴⁸ –, Dupin s'inscrit fondamentalement dans la lignée de la philosophie nietzschéenne, qui considère la création comme un appauvrissement de soi et un acte d'amour suprême. « Étrange paradoxe d'une entreprise qui ne reconnaît sa fin que par le détour de l'autre »²⁴⁹ mais qui, dans le même temps, s'y refuse. Le poète donne en partage ce qu'il s'échine à édifier et à détruire, dans son ressassement éternel, se mettant en péril et mettant en péril « un autre que soi » : « Meurtrier de son objet, meurtrier de son amour, meurtrier de soi dans le même instant et avec la même innocence. »²⁵⁰

²⁴⁷ Karl Jaspers, *Nietzsche, Introduction à sa philosophie*, « L'Homme », Tel/Gallimard, Paris, 1950, 2015, p.159.

²⁴⁸ *Le Grésil*, section « Chien de fusil », p.110.

²⁴⁹ G. Raillard, p.8.

²⁵⁰ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.167.

CHAPITRE 3

L'écriture de Dupin : un « cœur mis à nu »

I. PROVOQUER LA RENCONTRE IMPOSSIBLE

1. Être au monde *par* et *dans* la langue

Nous avons dit dans les deux premières parties de cette étude que la violence à l'œuvre dans l'écriture de Jacques Dupin avait une origine profonde, immémoriale, liée à l'enfance sous l'emprise des Mères et à l'expérience, ensuite, des atrocités de son siècle. Les deux premiers chapitres de cette dernière partie du mémoire ont montré la portée de la violence, à la fois inhérente au travail sur la langue et à la recherche du dicible pour le poète aux prises avec sa mémoire et ses tourments, ainsi que le paradoxe qu'elle sous-tend, puisqu'elle est une manière d'approcher l'altérité.

Il apparaît encore que cette violence soit étroitement liée à la fonction même du poète, à sa condition d'homme écrivant aux prises avec la langue, et non à une identité de poète maudit, créée de toutes pièces, dont la dimension factice, fabriquée, jaillirait du texte, assurément. C'est quelque chose de plus profond, de plus intime qui appelle la violence :

Il y a trop de souffrance dans un corps en proie à la langue, à toute langue, pour ne pas en dénoncer les mensonges, sur soi, avec violence, pour autrui.²⁵¹

²⁵¹ N. Pesquès, « Pour une tribu agrandie », p.96.

Le combat qu'elle suscite oblige à se faire violence mais aussi à violenter, qui est la condition même de l'écriture pour Dupin :

c'est bien le même artiste, le même noyau éclaté depuis l'enfance qui ne peut qu'aller ailleurs pour tenter de rassembler sans y parvenir les fragments centrifuges de son incohérence.²⁵²

Non qu'il ait un goût particulier pour la violence – il s'est exprimé à ce sujet lors de l'entretien avec Michael Brophy en 2011 – mais elle est le lot de celui qui s'expose à la langue, car elle permet la transmutation, par le renversement poétique, de la matière intime en matière poétique :

Le poète n'est pas un homme moins minuscule, moins indigent et moins absurde que les autres hommes. Mais sa violence, sa faiblesse et son incohérence ont le pouvoir de s'inverser dans l'opération poétique et, par un retournement fondamental, qui le consume sans le grandir, de renouveler le pacte fragile qui maintient l'homme ouvert dans sa division, et lui rend le monde habitable.²⁵³

La violence est donc le médium entre le poète et le monde ; elle force et maintient ensuite ouvert l'espace qui s'affranchit de la distinction du dedans et du dehors pour que le poète puisse jouir de *l'être-là* dans le monde, « dont il cherche le seuil et non l'issue »²⁵⁴. Michel Jarrety écrit à propos de la démarche poétique de Dupin qu'elle est marquée par

[c]ertaine constance de la violence, liée sans doute à l'originelle blessure par quoi s'inaugure l'écriture propre à dissiper l'oppression – ouvrant à l'éclatement du réel et du livre [...]²⁵⁵

²⁵² *Prétexte* n°9.

²⁵³ *L'Embrasure*, section « Moraines », p.153.

²⁵⁴ *Dehors*, section « Pour cassure de fond », p.339.

²⁵⁵ M. Jarrety, *op.cit.*, « L'intégrité perdue », p.487.

Et effectivement, quelques lignes d'« Un récit » suffisent à acquiescer à cette idée de déblaiement, de dissipation, pour accéder au *dehors* :

Logique du récit, d'où s'élève une obscurité pendulaire, malgré la scansion explosée, malgré le silence – je tente de creuser une étroite galerie hagarde vers toi –²⁵⁶

Le motif du creusement interpelle, ici : creuser, c'est-à-dire à la fois générer de l'espace à la force de ses membres, pour accéder à quelque chose d'autre et déblayer les débris qui obstruent la vue ; ainsi la violence permet-elle, dans le même temps qu'elle ouvre l'espace, de laisser derrière – à l'instar d'un quelconque animal laissant derrière lui les mottes et les cailloux qu'il a dégagés pour creuser sa galerie – ce qui n'est pas ou plus utile à l'existence :

les rayons divergent ; l'écriture casse, se morcelle... trop d'images, à distance, et de figures, qu'il faut détruire avant qu'elles n'aient envahi l'espace –
altéré le corps...²⁵⁷

Une telle démarche semble trouver son élan dans le désir *d'être au monde* : Jacques Dupin indique, dans *Éclisse*, que le « travail de transgression et de fondation de la langue » est « une projection du désir et des mots de chaque jour dans le balbutiement du futur » qui vise à « s'approcher de la question. De l'autre question. De la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue ».

²⁵⁶ *Dehors*, section « Un récit », p.305.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.303.

2. Désir de communication

Le poète travaille donc à sa présence au monde. Mais nulle présence au monde n'est possible dans le travail obscur et solitaire de la langue : « Que reste-t-il que la main va toucher ? »²⁵⁸ une fois les mots écrits ? C'est l'impérieuse nécessité d'entrer en contact avec l'autre, l'altérité, qui perpétue alors le mouvement d'écriture, par-delà les jambages :

À l'origine le sentiment douloureux de la solitude, un désir de communication avec les autres, avec le monde, et l'angoisse devant l'impossibilité reconnue de cette communication. Si proche qu'il soit, si affectueux, si compréhensif, cet autre ne peut rien pour moi, je ne peux rien pour lui, nous parlons sans nous entendre, nous nous touchons sans nous connaître. Ou *presque*. »²⁵⁹

Le « désespoir de grégarité du poète » est avoué ici, motivant l'acte créateur chez Dupin comme chez Giacometti pour, une fois le seuil du monde atteint, parvenir à entrer en contact avec l'altérité, ne pas rester sur le pas de la porte. Mais cela se paie au prix fort de l'altération physique de cet autre : « Un coup de feu dans la nuit / approche l'autre de soi // et soi de l'infini de l'autre / et de l'inconnu que je suis »²⁶⁰ et encore : « Si la balle d'un mot te touche / Au moment voulu, / Toi, tu prends corps, / Surcroît des orages, / À la place où j'ai disparu »²⁶¹. Il apparaît clairement qu'il n'y a pas, chez Jacques Dupin, de violence pour le plaisir, de jouissance perverse à utiliser ce médium, mais bien une dimension ontologique de l'utilisation de la violence, qui pallie une *insuffisance* de l'homme désireux d'entrer en contact avec le monde – pour des raisons multiples et, dans le cas de

²⁵⁸ *Dehors*, section « Le soleil substitué », p.223.

²⁵⁹ *Textes pour une approche*, p.13.

²⁶⁰ *Le Grésil*, section « Tramontane », p.32.

²⁶¹ *Gravir*, « Le chemin frugal », p.35.

Jacques Dupin, on se doute que l'expérience de Sainte-Marie y a quelque influence. Ainsi :

Le recours à la violence n'est qu'un moyen extrême, désespéré, de provoquer la rencontre impossible [...] Ce n'est pas la compensation d'une défaite mais l'instrument conçu pour combattre la fatalité de l'échec, retourner la situation, entrer dans la forteresse.²⁶²

La violence n'est pas gratuite, elle n'est pas, non plus, un exutoire à la frustration suscitée par l'échec du travail d'écriture, mais bien un instrument qui participe à la reconquête du monde et de l'altérité par sa force de surgissement. Une violence qui vient, peut-être, répondre à la proposition du poète et ami Francis Ponge : « Voici le moment, je crois, d'interloquer notre génération en lui proposant une vérité saisissante [...] »²⁶³.

II. « PACIFIER LA MER »

Certains critiques qui se sont penchés sur l'œuvre de Jacques Dupin ont, au temps de leur lecture, émis l'hypothèse d'une *impossible catharsis* de l'auteur par la poésie. Notre lecture, à bien des années d'écart, voit cependant dans la démarche poétique de Dupin plusieurs ramifications, et parmi celles-ci, une dimension cathartique. L'aveu de l'impuissance du poète à résoudre le conflit avec la langue et de la difficulté qu'il rencontre à *faire communauté* par le poème ne signifie pas qu'il échoue à toutes ses tentatives.

²⁶² *Textes pour une approche*, pp.22-23.

²⁶³ F. Ponge, *L'Atelier contemporain*, op.cit., p.578.

En effet, la lecture des textes de Dupin laisse entrevoir une certaine purgation, et espérer une dimension cathartique de l'écriture, annoncée – ou, du moins espérée – tôt dans l'œuvre : on peut lire, dans *Cendrier du voyage*, quelques lignes qui nous semblent avoir une valeur programmatique pour l'œuvre à venir, annonçant l'une de ses nombreuses ramifications : la pacification de la mémoire. Dupin écrit, en 1950 :

... En allée, cette voix sans échos – les murs sont souvenirs – je suis le dernier à l'entendre, et de si loin que ce n'est plus ma voix.

Un écho de cette timide annonce se fait entendre dans *Gravir*, suivi d'une question rhétorique qui annonce un travail allant dans le sens d'une catharsis par l'annulation progressive, grâce à la violence, du poids de la mémoire sur l'écriture :

Le temps rectifiera la trace de nos luttes,
Donnant une raison, un toit, à mes poussées de fièvres.

Je l'ai débusqué, combattu pied à pied,
Étranglé dans chaque nœud,
Enfanté à chaque rupture.

Aujourd'hui nous faisons route ensemble
Comme le fleuve et le rideau de peupliers.

Les chiens qui dorment dans ma voix
Sont toujours des chiens enragés.²⁶⁴

En 1963, le conflit avec la « monstrueuse mémoire maternelle » est toujours bien actif, et Dupin pose la question : « Mais sera-t-il un astre / Pour sombrer à ma place, et pacifier la mer ? »²⁶⁵ avant l'aveu de *Dehors* : « Je ne songe, écrivant – depuis le premier souffle,

²⁶⁴ *Gravir*, p.31.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.33.

écrivain – / qu'à ce pouvoir d'allègement, d'ubiquité, de dédoublement, de survol, que m'apporterait le récit – »²⁶⁶. Le cheminement poétique se poursuit, abrupt toujours, violent, sanglant même. Mais au fil des recueils, l'âge faisant peut-être son œuvre mais l'écriture surtout œuvrant à l'allègement de la mémoire, on retrouve, *balises* presque imperceptibles tant elles se perdent au milieu des scories biographiques, des occurrences relatives à cette progressive catharsis de Jacques Dupin ; dans *Le Grésil*, les « chiens enragés » se font moins agressifs, cèdent la place à un peu d'espace : « Les chiens se sont éloignés / les marges grandissent »²⁶⁷.

Mais c'est dans *Les Mères* que cela se fait le plus saillant – peut-être en raison du contraste entre le recueil et ses pages de clôture. La violence des *Mères* étant des plus insoutenables, il semble envisageable de la considérer comme une catharsis : après avoir étalé sur la page le sang de la mémoire, formé d'une voix compacte des blocs excavant la mémoire des murs pour la balancer comme autant de pavés sur « la blancheur clinique de la page », Dupin clôt le recueil sur une étonnante douceur, laissant entrevoir un possible apaisement du poète :

et l'espace du récit
s'éclaire
la mémoire est emportée

et même si le bât blesse
même si la maille file

elles tournent dans le soleil

dans le soleil

²⁶⁶ *Dehors*, section « Un récit », p.302.

²⁶⁷ *Le Grésil*, section « Belladone », p.97.

au-delà du non-sens il y a
la mélancolie soudain
la non-prière la nonchalance
l'infini moutonnement
de la mer et des parfums

et le tirant de la voix
et les sous-entendus qui traînent
et le malentendu que
tranche

le scintillement
de la mort
à l'infini de ma vie

Oui, *Cendrier du voyage* annonçait bien l'apaisement tant désiré :
« Virant avec lenteur de l'orage au velours, il rentre dans le jeu. /
L'harmonie alors, à jamais ! »²⁶⁸

Il apparaît donc que le travail de Jacques Dupin sur la langue, ce don de soi et ce combat ininterrompu avec la matière poétique, est un conflit extrêmement violent où le poète, en apparence, ne gagne rien. Mais, si la violence extrême que requiert et génère cet affrontement donne lieu à un effacement de soi progressif, il apparaît surtout qu'elle permet de renouer un contact avec le monde dans une société en crise, de façon paradoxale puisque la violence faite à l'altérité et au lecteur a quelque chose de rebutant, d'inacceptable. Dans le même temps, une dimension cathartique de l'écriture se fait jour, presque imperceptible au début de l'œuvre, puis de plus en plus manifeste. Par-delà la raucité de la voix, un parfum de tendresse émerge, timidement mais sûrement. « Pacifier la mer », pardonner les Mères,

²⁶⁸ *Cendrier du voyage*, p.44.

et s'avouer homme écrivant, corps en souffrance : les textes de Jacques Dupin font quasiment office de thérapie ; ceci est sensible, surtout, dans *Discorde*, le recueil posthume édité par des amis qui l'ont accompagné jusqu'au bout.

CONCLUSION DE L'ETUDE

1. Retracer le cheminement...

L'objectif scientifique de cette étude était donc de mettre en lumière une potentielle ontologie de la violence ; en somme, pour le dire simplement, démontrer que cette violence permanente porte en elle une quête, une ambition étroitement liée à l'homme, à sa condition, à sa faiblesse. Quelque chose qui touche à l'Être profond, intime. Un cœur qui se mettrait à nu sans se l'avouer.

Il a donc fallu, en premier lieu (Partie I), « percer » le mystère de la violence originelle. À ce titre, la lecture des *Mères* a été un électrochoc : non, décidément, on ne peut pas écrire un texte pareil sans avoir vécu quelque chose d'atroce. Inutile d'aller chercher bien loin : la voix de Dupin, en 2010, évoque le souvenir de l'asile, des folles, de leur odeur âcre... Le pluriel donne le *la*, le singulier met en balance l'excès et l'absence. Ce sera donc le point de départ de l'étude, la *genèse* au sens propre. La réflexion génétique me renvoie au motif de l'enfermement, toujours associé aux mères. La mission archéologique commence, on se perd dans les méandres des textes qui s'interpénètrent, réitèrent subrepticement un motif, une évocation : les liens se tissent, inexorablement, mais rien n'est joué. De la

cohérence, il faut de la cohérence dans le propos, ce doit être du solide ! Le motif de la cage, du tatouage, font office de fil d'Ariane. S'ensuit le constat de la nécessité pour le poète de prendre la parole après ces expériences... Les sous-parties s'enchaînent, s'entraînent l'une l'autre dans un déploiement qui s'explique de lui-même au vu des motifs tirés des poèmes. Et puis le deuil du père, qui fonde le premier livre, entraîne le départ puis le retour et, enfin, le *Dehors*, l'accès à une langue-père capable de parler du monde et l'expression du désir de liberté. Jacques Dupin a eu une existence que l'on ne peut ignorer, il a bien fallu s'y résoudre, et la première partie de l'étude est le fruit de cette résolution. Mais elle n'explique pas tout, un mal d'enfance, un traumatisme, certes – mais qui justifierait soixante ans d'écriture ?

Non, ce n'est pas possible, pas suffisant : on n'écrit pas soixante ans sur quelques années de sa vie, tout de même. Il y a autre chose : il faut approfondir la lecture. La guerre, les camps, la ruine. La mort de la civilisation occidentale, le choc et le constat de la fin d'un monde : il faut trouver un autre chemin et une langue. C'est une nouvelle matière poétique que l'on décortique, pas à pas (Partie II) : philosophie, place de l'art après Auschwitz, impossibilité de vivre « comme avant ». Jacques Dupin et sa génération font fi des convenances, balayaient d'un revers de main le surréalisme, la poésie résistante dont ils ne reçoivent que l'écho superficiel. Cela devient un peu politique, mais reste avant tout poétique : il faut parler du monde. La parole poétique se charge alors de tensions, étroitement liée qu'elle est au refus des crimes institutionnalisés et au désir de vie. La violence devient nécessaire pour redonner au monde un élan vital. Mais le réel, tel qu'il a lieu, n'est pas acceptable : la poésie s'érige contre, et « les chiens enragés » dans la voix de Jacques Dupin se font entendre. L'on constate alors à quel point cette poésie est

vivante, *intensément vivante*. Survient alors la rencontre avec Giacometti, qui vient nourrir la conception qu'à Dupin de la poésie : il faut du mouvement pour vivre et l'œuvre doit dire ce mouvement perpétuel, qui dit aussi l'impossible aboutissement de l'acte de création, son exigence. Tout cela va avec le dénuement du siècle, d'une manière ou d'une autre. C'est alors le motif minéral qui saute aux yeux, présent chez Char, chez Bonnefoy... Et chez Dupin, dans toute sa duplicité : pierre-tombale et pierre à graver, à inséminer même, pour faire naître un nouvel élan poétique. Il y a quelque chose de la provocation, peut-être, à tourner en dérision la pierre tombale et à multiplier les éclats avec ironie. Jacques Dupin est un peu insolent.

La genèse de la violence est alors partiellement établie. Il reste à aborder son déploiement au-delà de l'expérience pure et simple, dans ce qui est du domaine de l'impression, du très-personnel rapport à l'écriture (Partie III). Sous la violence, sous le sang, il y a soudain un aveu de faiblesse, timide d'abord puis de plus en plus assumé. Le poète n'est pas moins *minuscule* qu'un autre. C'est effectivement la fin du mythe du poète démiurge... Jacques Dupin n'est qu'homme écrivant, il n'écrit que parce qu'il a quelque chose à dire, à donner, mais il s'y refuse en même temps : la faiblesse n'est pas son fort. Mais, partant de l'aveu d'un conflit insoluble avec la langue, il nous guide petit à petit vers des enjeux poétiques plus profondément enfouis dans les poèmes, qu'il faut prendre le temps de dénicher – littéralement – et de mettre en corrélation. Jacques Dupin n'épargne personne, pas même sa personne, mais ce qu'il donne en retour est infiniment précieux : de l'humanité. Pour cela, il s'absente, se *dés-écrit*, pour céder la place à la langue qui a quelque chose à nous dire et permet au poète « un gain sur le chaos initial » – alléger sa mémoire, peut-être. Cette dissolution du « je » dans la langue permet

de toucher du doigt des choses plus universelles, de partager des craintes et des refus très-humains : la crainte d'être trop loin de la réalité et le refus de figer ce que l'on croit en vérité immuable – *connaissance* : une injure au poète. Cependant, Jacques Dupin ne saurait tolérer une confiance sur l'oreiller : c'est en giflant son lecteur avec ses mots, en déchirant le corps de ce qu'il veut éprouver, tester, qu'il laisse filtrer le son de sa voix, de sa vraie voix, celle d'homme écrivant, vieillissant, conscient de la fragilité de la relation à l'autre et de la facilité de l'homme à s'enfermer dans sa tour personnelle : refus encore. Il faut réitérer les assauts, attirer l'attention – « interloquer » pour reprendre le mot de Ponge. C'était peut-être là qu'il voulait en venir, au fond : entrer en contact avec le monde et avec l'altérité, dépasser l'expérience, accéder à une forme d'harmonie dans cette identité poétique ambivalente. Le poète s'autodétruit pour retrouver un accès simple au monde. On peut ne pas être d'accord. La lecture est ouverte, les textes sont là, offerts. Ils attendent qu'on vienne les triturer, les retourner, les lier – le sens n'est pas près d'en être épuisé.

2. Pour ne pas conclure...

Ces deux années de recherche sur la poésie de Jacques Dupin se sont révélées passionnantes, mais aussi très difficiles pour moi, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il y a le rapport affectif aux textes, qu'il a fallu modérer pour poser un regard « scientifique » sur l'œuvre. Le deuxième facteur de difficulté réside dans la teneur même des textes : tant les motifs que l'esthétique des poèmes leur confèrent un sens incertain, même si des points d'accroche sont saillants ; il a donc fallu fouiller le sens, mettre en corrélation des jalons

biographiques et textuels sans pour autant faire du mémoire une biographie de Jacques Dupin, et tisser des liens, à l'aide des « scories » éparpillées dans l'œuvre... Un travail délicat, au cours duquel le ressassement et la peur du contre-sens ne sont jamais bien loin, tapis quelques part près de la lampe du bureau, ou glissés dans l'oreille par tel ou tel poème. Enfin, l'écueil à éviter lorsqu'on se confronte à la poésie de Jacques Dupin est celui de la circularité du propos ; j'espère que l'étude proposée ouvre le champ de la réflexion, met en exergue plusieurs ramifications de la poésie de Dupin sans l'y réduire, et décloisonne les approches purement thématiques de tel ou tel recueil. Proposer une vue « d'ensemble », dans la mesure de ce qui est réalisable en deux années, était l'un des objectifs de ce travail. Il y avait aussi, avec beaucoup d'humilité, le désir de proposer une lecture renouvelée de l'œuvre de Dupin, largement commentée entre les années 1990 et les années 2000, mais dont l'analyse, me semble-t-il, est depuis restée un peu figée dans des thèmes de prédilection : la poétique de la rupture, notamment, ainsi que des études par thèmes ont été menées. En m'appuyant parfois dessus, j'ai souhaité proposer, à bien des années de distance et sans lien affectif avec l'homme que fut Dupin, un regard féminin et moderne sur ce poète désormais peu commenté et peu étudié en me cantonnant à ce qu'il fut possible de dégager des textes, et d'eux seuls : nulle discussion avec lui ou des proches, nulle recherche sur l'identité intime et sociale de Dupin. D'où le choix d'un fil d'ariane esthétique et thématique pour aborder plusieurs textes, au sein d'un corpus varié, l'idée étant de traverser les années de poésie de Jacques Dupin, de tisser des liens, de sonder des failles, de rendre visible l'extrême beauté de cette écriture brute, son attachement à la nature élémentaire en même temps que son ancrage profond dans le monde présent. Cela passait aussi par aborder le lien entre Dupin et Giacometti, si fécond en

termes d'écrits qui ne sont ni vraiment des poèmes, ni vraiment des textes « critiques », et éclairant l'approche de Jacques Dupin.

À vrai dire, le travail de deuxième année n'a plus grand-chose à voir avec celui de première année ; le biographique s'est peu à peu imposé, non comme justification des poèmes mais comme outil d'analyse, et seulement pour les éléments fondateurs. Par ailleurs, tout ce qui touche à la philosophie s'est largement développé et affiné durant cette année de master 2, même si je n'ai pas pu – parfois pas réussi – par manque de temps et de connaissances en la matière, exploiter des textes qu'il eût été intéressant de mettre en lien avec Dupin, du côté de Hegel et de Nietzsche. Mais après tout, ce n'est pas un travail de recherche en philosophie, et j'ai l'espoir que les maigres liens tissés entre poésie et philosophie soient tout de même assez explicites pour illustrer (presque) convenablement le propos. Si la problématique est restée la même, la focale s'est quelque peu déplacée, – ou élargie ? –, ce qui a donné lieu à de nouvelles lectures, de nouvelles impressions, de nouvelles découvertes, de recueil en recueil. « Mûri » est peut-être le bon mot. Là où j'ai proposé en première année un travail largement inspiré d'autres travaux critiques, il me semble que le travail de deuxième année est nettement plus personnel. La lecture des œuvres s'est affinée à la lumière d'autres lectures, philosophiques notamment, et d'une immersion sincère dans l'œuvre, au prix parfois de quelque crise existentielle ou d'incapacité à écrire ne serait-ce qu'une phrase sur cette poésie qui, parfois, fait l'effet d'une claque en pleine figure. Prendre des coups n'est jamais bien agréable, mais cela a le mérite de réveiller les sens. On y retourne donc, plus armé, plus solide, pour le round qui s'annonce.

Il y a, évidemment, quelque chose de frustrant à devoir « clore » une réflexion sur une œuvre aussi vaste, aussi ouverte, aux sens multiples, enfouis, que l'on désirerait exhumer, décortiquer. Tant de liens restent à tisser ! C'est le jeu, c'est la règle de la recherche : choisir une problématique, s'y tenir. Et proposer quelque chose qui tienne la mer. Qui ne peut être satisfaisant, qui ne peut être que lacunaire, peut-être parfois un peu obscur malgré les efforts redoublés pour transcrire clairement une pensée, une lecture. « Clarté » n'est pas un mot applicable à Jacques Dupin, mais j'espère que cette proposition de lecture de l'œuvre sera claire pour le lecteur.

3. Prolonger la réflexion...

Sur la fin de l'étude, une fois les textes vraiment ancrés, liés entre eux, « assimilés » (dans la mesure du possible), j'ai été interpellée par la place fondamentale du corps en tant qu'*espace poétique* à part entière. Des morceaux de cette étude traitent du corps comme espace, mais il nous semble qu'il y a matière à creuser plus avant cette idée de *corps-espace* qui travaille et est travaillé, écartelé, ajouré, pour générer plus d'espace encore. C'est peut-être qu'il est rassurant, qu'on peut s'y livrer, le fouiller, l'exploiter. C'est une notion qu'il me semble intéressant de mettre en corrélation avec d'autres poètes ; j'aimerais faire des recherches en ce sens, en tout cas, mais cela demanderait d'autres lectures de poètes : Jacques Dupin bien sûr, mais aussi Jean Tortel, André du Bouchet et Bernard Noël me paraissent, à ce stade, pertinents pour cheminer dans la question.

À suivre...

BIBLIOGRAPHIE

✚ I. CORPUS ETUDIE

DUPIN, Jacques, « Comment dire ? » [1949], in : *Discorde*, recueil posthume. Edition établie par Jean Frémon, Nicolas Pesquès et Dominique Viart, P.O.L, Paris, 2017, pp. 17-24.

DUPIN, Jacques, *Cendrier du voyage* [1950] in : *Discorde*, recueil posthume. Edition établie par Jean Frémon, Nicolas Pesquès et Dominique Viart, P.O.L, Paris, 2017, pp. 33-52.

DUPIN, Jacques, *Gravir* [1963] in : *Le corps clairvoyant. 1963-1982*, préface de Jean-Christophe Bailly, annexes de Jean-Pierre Richard et Valéry Hugotte, NRF Poésie/Gallimard, Paris, 1999, pp. 25-97.

DUPIN, Jacques, *L'Embrasure* [1969], section « Moraines », in : *Le corps clairvoyant. 1963-1982*, préface de Jean-Christophe Bailly, annexes de Jean-Pierre Richard et Valéry Hugotte, NRF Poésie/Gallimard, Paris, 1999, pp.147-186.

DUPIN, Jacques, *Dehors* [1975] in : *Le corps clairvoyant. 1963-1982*, préface de Jean-Christophe Bailly, annexes de Jean-Pierre Richard et Valéry Hugotte, NRF Poésie/Gallimard, Paris, 1999, pp.203-356.

DUPIN, Jacques, *Échanuré*, section « Tiré de soie », P.O.L, Paris, 1991, pp.11-21.

DUPIN, Jacques, *Éclisse*, Spectres Familiars, 1992. [1^{ère} parution : « Absence de la poésie ? », *Le Débat*, 1989].

DUPIN, Jacques, *Le Grésil*, section « Chien de fusil », P.O.L, Paris, 1996, pp. 109-121.

DUPIN, Jacques, *Textes pour une approche*, [1962] in *Alberto Giacometti*, PUF, Paris, 1999, pp.9-79.

DUPIN, Jacques, *Les Mères*, [1986], P.O.L, Paris, 2001.

✚ II. OUVRAGES CRITIQUES

COLLOT, Michel, « L'écriture et le chaos », in : *L'injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, sous la dir. de D. Viart, La Table Ronde, Paris, 1995, pp. 97-106.

JACCOTTET, Philippe, *L'Entretien des Muses*, « Par le versant abrupt », NRF Gallimard, Paris, 1968, pp. 275-279.

HUGOTTE, Valéry, « Poésie du désir, écriture du désastre » in *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*, sous la dir. de D. Viart, La Table Ronde, Paris, 1995, pp. 107-117.

MAULPOIX, Jean-Michel, « La voix brusque » in *Jacques Dupin. L'injonction silencieuse*, sous la dir. de D. Viart, La Table Ronde, Paris, date, pp. 33-34.

PESQUÈS, Nicolas, « Pour une tribu agrandie », in : *L'injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, sous la dir. de D. Viart, La Table Ronde, Paris, 1995, pp. 92-96.

RAILLARD, Georges, *Jacques Dupin*, Seghers, Paris, 1974.

RICHARD, Jean-Pierre, *Onze Études sur la poésie moderne*, « Jacques Dupin », Seuil, Paris, 1964, pp. 340-362.

VIART, Dominique, *L'écriture seconde. La pratique poétique de Jacques Dupin*, Galilée, Paris, 1982.

LAUGIER, Emmanuel (dir.), *Strates. Cahier Jacques Dupin*, Farrago, Tours, 2000.

✚ REVUES ET ARTICLES CRITIQUES

▪ Revue

Europe. Revue littéraire mensuelle, « Jacques Dupin », collectif, n°998-999, juin-juillet 2012.

Le Matricule des Anges. Le mensuel de la littérature contemporaine, n° 183, dossier « Jacques Dupin, la puissance au carré », pp. 14-27, mai 2017.

Poésie 1. Le magazine de la poésie, n° 16, « Jacques Dupin ou le poète campé « à l'extrême de l'écriture de la nuit » » & « Entretien avec Jacques Dupin », dossier de Bernard Mazo, décembre 1998, pp. 6-17.

▪ Articles

« **Édifier sur des ruines** », 2004, entretien entre J. Dupin et V. Hugotte, paru en ligne : <https://remue.net/Edifier-sur-des-ruines>

BISHOP, Michael, « Jacques Dupin : Art and Poetry », *Contemporary Literature*, Vol. 21, No. 4 (Autumn, 1980), pp. 611-631, published by University of Wisconsin Press, <http://www.jstor.org/stable/1207995>, consulté le 10/10/2017.

BROPHY, Michael et DUPIN, Jacques, « Entretien avec Jacques Dupin », *The French Review*, Vol. 84, No. 5 (April, 2011), pp. 1006-1015, published by American Association of Teachers of French, <http://www.jstor.org/stable/41151856>, consulté le 10/10/2017.

DEGUY, Michel et RAYBAUD, Antoine, « Jacques Dupin. (1927-2012). », *Po&sie* 2012/4 (n° 142), pp. 3-11. DOI 10.3917/poesi.142.0003.

FILLOUX, Janine, « Nietzsche et le Mal : du chaos à l'étoile dansante », *L'Esprit du temps*, « Imaginaire et inconscient », 2007/1 n° 19, pp. 69-83.

GOURIO, Anne, « Chants de pierres » in *Les Temps modernes*, 2004/1 n° 626, pp.5-22.

VIART, Dominique, « Avons-nous commencé d'écrire ? ». Penser l'art et l'écriture selon Jacques Dupin, *Littérature*, n° 104, 1996, pp. 3-19. DOI 10.3406/litt.1996.2417.

✚ IV. PHILOSOPHIE & ESTHETIQUE

ADORNO, Theodor W., « Critique de la culture et société » [1949], in : *Prismes*, [1955], Petite Bibliothèque Payot, 2008, pp. 7-31.

ADORNO, Theodor W., « Méditations sur la métaphysique », in : *Dialectique négative* [1966], Payot, 1978, pp. 283-317.

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes*, [1927], NRF Gallimard, Paris, 1968, préface d'Alain Jouffroy.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1975.

GIACOMETTI, Alberto, *Écrits*, coll. Savoirs/Sur l'art, Hermann, Paris, 1990. Préface de Jacques Dupin.

HERACLITE, *Fragments*, texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche, coll. Épiméthée, PUF, Paris, 1991 (1^{ère} édition, 1986), 494 p.

JASPERS, Karl, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, Gallimard, coll. Tel, 1950.

NANCY, Jean-Luc, *Résistance de la poésie*, William Blake & Co., 1997.

PONGE, Francis, « Réflexions sur les statuettes figures et peintures d'Alberto Giacometti », *L'Atelier contemporain* [1977], in : Œuvres complètes, t.2, Gallimard, Paris, 2002, pp. 578-581.

✚ HISTOIRE DE LA POESIE

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, coll. Écriture, PUF, Paris, 1989.

JARRETY, Michel (dir.), *Dictionnaire de la poésie de Baudelaire à nos jours*, « Jacques Dupin », PUF, Paris, 2001.

JARRETY, Michel, *La Poésie française du Moyen-Âge à nos jours*, PUF, 1987.

LECLAIR, Danièle (dir.), *Dictionnaire René Char*, « Jacques Dupin », Classiques Garnier, Paris, 2016.

SABATIER, Robert, *Histoire de la poésie française, La Poésie du XXème siècle*, T.3, « Métamorphoses et modernités », Albin Michel, Paris, 1988.

TONNET-LACROIX, Éliane, *La littérature française et francophone de l'an 1945 à l'an 2000*, L'Harmattan, coll. Espaces Littéraires, Paris, 2003.

ANNEXES

✚ Annexe 1 : Lettre à René Char, 22 janvier 1948, in *Discorde*.

Cher René Char,

Pardon de vous importuner. Vous seul, qui formulez comme par miracle tout ce que je ressens, vous à qui je dois tant, pouvez m'aider encore.

Je suis poète, j'ai vingt ans, je patauge dans une grisaille angoissée, je me débats dans les franges du rêve, balbutiant... Mais je pressens la source vive, l'éblouissant foyer central, haut lieu inexpugnable où s'abreuvent les flammes. J'ai soif, et mes efforts échouent.

Je ne sais si je dois m'acharner encore, où céder à l'abandon qui me sollicite. Je suis tiraillé en tous sens, déchiré... et je m'emporte, je pousse un cri que je voudrais graver sur tous les murs, sous chaque front...

Je m'adresse à vous, dont le pas est assuré, qui n'avez cessé de purifier les feux du diamant dont l'éclat est aujourd'hui presque insoutenable. Je vous demande de lire les poèmes que je vous envoie, et de me dire si ma voix vaut d'être entendue.

Je ne peux me taire. Je voudrais porter la vie totale à son plus haut degré d'incandescence, et pouvoir me hisser à la hauteur des espaces que vous hantez. Tout mon espoir serait d'être de ceux à qui vous avez dit : Je crains d'avoir trop osé ; mais vous êtes responsable de ma démarche, m'ayant irrésistiblement attiré. Il m'est insupportable de penser que je vis à quelques centaines de mètres de vous sans vous connaître. J'attends avec impatience votre réponse et votre rencontre. Avec toute ma reconnaissance.

✚ Annexe 2 : Prière d'insérer de *Gravir*, 1963, in *Discorde*, p.71

La dérision, la honte même d'être poète, nulle société plus que la nôtre ne l'a refoulée dans des déserts appropriés, à l'écart des techniques qui ont fait de l'homme cet être soulevé de terre, étranger à son souffle, séparé de sa vie. Niant la fatalité de ce glissement résigné, le poète n'a d'autre prétention que de *gravir*, de gravir coûte que coûte, même si l'âpre sentier ne conduit nulle part, ou à quelque éperon de granit battu de vent et d'infini. Épris du versant obscur de toute montagne ou d'aucune, il se soucie peu du sommet pourvu qu'il soit l'inaccessible.

Le poète n'est fidèle à la parole reçue qu'à la condition de l'accroître, puis de la perdre, avant d'être à son tour reconnu et rejeté par elle. La communication qui s'établit de l'un à l'autre, même si le second nommé s'ajoute à d'autres, n'est qu'un échange par défaut, par excès, un malentendu essentiel. Le poème ne poursuit d'autre fin que son partage incandescent, mais en l'absence du poète. Aussi ce qui engage celui-ci dans son devenir et son expérience, ce qui l'enchaîne, ce qu'il peut nommer, à la fin le chasse du lieu de son tourment, fait éclater son nom et parler avec sa voix.

✚ Annexe 3 : Réponse de Jacques Dupin à la question « Absence de la poésie ? », dans *Le Débat*, n°54, 1989/2, republié sous le titre *Éclisse*, 1992.

Pour parler simplement, je n'ai pas de réponse à vos questions. Ou d'exécrables réponses à une mauvaise question. À une question incongrue, inadéquate à la nature et au sens de la poésie. De la poésie qui n'existe, ne s'absente, ne surgit, que pour refuser la réponse. Et pour s'approcher de la question. De l'autre question. De la question de l'être dans le monde, et de l'autre dans la langue.

Et je m'étonne de votre étonnement, de votre enquête. Absente, la poésie l'a toujours été. L'absence est son lieu, son séjour, son lot. Platon l'a chassée 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 et de fondation de la langue.

Elle est dehors, elle est « l'absente de tout bouquet ». Insaisissable, en avant et en retrait, à l'état naissant, dans le tisonnement des foyers et des confins, elle ne répond pas aux questions, elle les pose, les déplace, les soulève, infiniment, plus loin... Elle s'enfonce dans les gisements de la terre, elle en extrait la force ascensionnelle. Elle ébranle, elle secoue les colonnes de la langue. Elle voyage dans l'électricité de l'air, et se poste au plus près du cœur, de son battement, de ses fruits pervers...

La poésie, si elle existe, si elle a jamais existé, n'a nul besoin de sortir de son labyrinthe souterrain, ni de s'écarter de son tracé volatil. Ni de se manifester ni d'être représentée. Vous le savez, vous qui lisez, vous qui oubliez de lire, qui vous hâtez d'oublier ce que vous n'avez pas lu – elle est ainsi faite, ainsi dérobée qu'elle échappe au panorama littéraire, au système éditorial, à l'inquisition des media, comme à la curiosité bienveillante d'esprits fins s'inquiétant de son « absence ».

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... De fortes personnalités, venues de loin, de l'avant-guerre, perçaient le brouillard et trouvaient une éparse notoriété. Char, retour du maquis, Artaud, retour de Rodez, Michaux émergeant du « Lointain intérieur », Ponge engagé dans son « Parti-pris ». Pour eux qui avaient pris le large, une belle poignée de lecteurs. Mais pour nous, qui ouvrons les yeux, qui commençons d'écrire, les années cinquante étaient un désert. Rarissimes étaient les revues, les petits éditeurs, qui nous accueillait. Seule peut-être l'anthologie de Jean Paris nous a, discrètement, sortis de l'obscurité. Pas d'autre « rayonnement public » qu'un écran vide, qu'une traversée brumeuse sur le rafiote de Jean Paris qui, tant bien que mal, a tenu la mer...

Nous n'avions pas de lecteurs. Les poètes de leur vivant n'en ont guère. Ils n'atteignent un large public, un retentissement, que sur un

malentendu. Malentendus, le populisme, la légende et l'exil de Victor Hugo ; l'officialité mondaine de Valéry ; la provocation et le brouhaha surréalistes ; l'engagement des poètes de la Résistance... Mais le travail poétique seul, le vrai défrichage de la langue, et la perte pure, le saccage qu'ils entraînent, ne sont entendus de personne, ou ne sont perçus que par quelques-uns.

Il n'y a jamais eu, en France, à ce jour, autant de poètes écrivant, publiant, lisant en public, autant d'éditeurs et de revues de poésie, autant de subsides de l'État pour les soutenir. Certes, ils ne sont pas lus. Mais qu'importe. Ils sont là, livres ouverts. Et malgré d'immenses scories, il n'y a jamais eu de poètes dont la présence, l'expérience et la pratique soient aussi singulières, instauratrices. La poésie française aujourd'hui est accidentée, contradictoire, intensément vivante. Elle brasse les eaux de multiples courants. Elle accueille et incorpore, comme des ferments qui la stimulent et la transforment, les voix venues d'autres lieux, d'autres langues, d'autres temps. Elle traduit, elle engrange à l'infini. Et dans le miroir de sa lecture innombrable, elle se réfléchit, se remet en question. Elle assouplit sa trace, élargit son horizon. S'ouvrant aux souffles du dehors, elle approfondit la découverte et le dénuement de soi. Son ouverture, sa porosité, deviennent son identité...

La poésie telle qu'elle est reçue, ou plutôt éconduite, égarée, perdue de vue, me suffit et me comble. Elle n'est pas, et refuse d'être, un genre littéraire, un produit culturel, une marchandise éditoriale. Elle est, par bonheur, déficitaire dans les calculs de marketing. Elle est irrécupérable par l'ordinateur de la diffusion et la herse médiatique. Elle n'a pas de rayonnement au sens où vous l'entendez car elle a renoncé, depuis le premier jour, à l'éclat public, pour l'irradiation dans le corps obscur, la déflagration invisible et les transmutations souterraines. Elle est écriture vivante, écorchée – ou non-écriture en activité dans le sous-sol de la langue – ou projection du désir et des mots de chaque jour dans le balbutiement du futur. Donc absente, donc absente du marché – et c'est là le vrai sens de votre question...

La poésie n'a besoin que de mots. Elle peut exister sans les mots. Elle peut se passer de table, de papier, de tremplin. Elle n'a aucun besoin d'être vendable, d'être lisible. Elle se contente de peu, et de moins encore. Elle vit de rien. Ou de l'air du temps. Du désir, et de la

mort. Et du vide qui la soulève... Pourtant elle s'adresse à quelqu'un. À un lecteur inconnu. À l'inconnu de tout lecteur. Elle ne s'accomplit pas sans un partenaire inavouable. Elle ne respire, elle ne se détend, que tendue par le désir de l'autre. L'autre étant l'inconnu, elle étant l'absence toujours...

Elle respire, elle n'est pas moins absente. Elle est le passage et le tourment du souffle de la langue-mère... L'absolu du manque, en chacun, de la plénitude qui l'entame et du vide qui la fascine, et de la mort qui s'entremet – une autre respiration à l'intérieur de chacun. Dont le poète connaît le rythme et le sens, le nombre et le mot – sans avoir recours à l'affichage et aux contorsions. Quand l'écriture poétique n'est plus assujettie au pouvoir – au pouvoir théologique, temporel – dès qu'elle s'en écarte pour jouer son jeu, ses jeux d'amour, de langue et de mort, il n'y a pas d'assemblée pour la recevoir et la reconnaître. Il n'y a personne. Elle va, elle creuse son trou, ou dérive à la surface, ou s'évade à la cime de l'air. Elle est absente, et respire, par le battement noir d'une solitude qui est confrontation avec la langue, avec la mort de la langue, avec sa résurgence éclatée...

✚ Annexe 4 : Lettre de Francis Cohen à Jacques Dupin, février 2010, in *Discorde*, p.211.

Contexte : « En février 2010, Jacques Dupin souffre de deux maux concomitants : une mobilité de plus en plus réduite et une incapacité d'écrire grandissante. Il demande à son ami Francis Cohen s'il ne serait pas pertinent d'engager une psychanalyse. »²⁶⁹

Cher Jacques,

J'ai senti le désespoir lorsque tu me demandais mon avis sur la pertinence qu'il pouvait y avoir à engager une psychanalyse pour

²⁶⁹ Note des éditeurs du recueil posthume : Jean Frémon, Nicolas Pesquès et Dominique Viart.

lever l'obstacle. J'étais touché et désarmé. Ai-je vraiment su répondre ? Sans doute non.

Pourrions-nous nous prêter au jeu ?

Voici la règle que je te propose. Tu t'engages à écrire cinq lignes (moins ou plus) selon une périodicité stricte, tu peux m'envoyer ces lignes ou pas. Si je les reçois, je m'abstiens de juger, tu n'écris pas pour être lu. Je garde ces lignes et je te les rends quand tu le souhaites. Ou bien tu ne veux rien me donner à lire mais tu respectes la règle. La première solution serait sans doute plus contraignante, mais plus efficace.

Au lieu d'aller trois fois par semaine chez le psy, tu écris sans souci d'écriture, sans intention, je pense même imaginer de ne jamais ouvrir tes enveloppes, bref je te propose de parier. Avec ce pari, tu n'as rien à perdre...

Voilà la réponse que je te propose à ta question de mercredi. Tu sais que tes livres comptent pour moi.

Je t'embrasse,

Francis

✚ Annexe 5 : Poème de Jacque Dupin adressé à Francis Cohen durant la période de leur jeu thérapeutique, 2010. Publié posthume in *Discorde*.

La poésie, pour quoi faire ? Rien.
Ne rien faire, mais l'écrire. Être
rien qui exclut le reste.
Une écriture mise à nu. Qui se
désencombre des choses, des êtres, du
décor, du temps, de la nuit...
L'ayant acceptée. Ayant accepté
qu'elle s'unisse à moi, qu'elle unisse
son corps à mon corps.
J'exclus, écrivant, la chambre, l'écho,
la fumée, le chat.

✚ Annexe 6 : Extraits d'un texte de Jean Frémon, « Brisées », paru dans *L'injonction silencieuse, cahier Jacques Dupin*, 1995.

Sainte-Marie était tout à la fois un hôpital, un couvent et une prison. Surtout une prison, un lieu de détention et de répression, l'enfermement, les barreaux, les grilles, les cours closes, et les cris, les hurlements de bêtes des fous et des folles, particulièrement sinistres par les soirs d'orage. [...] L'enfant circulait librement dans ce petit monde entre les médecins, les bonnes sœurs, les infirmiers et les détenus. Fréquemment, il était confié aux folles du quartier des femmes. Elles l'attiraient à elles, l'embrassaient, le cajolaient, il était le seul enfant que voyaient ces femmes le plus souvent frustrées de maternité. [...] Il garde l'image de l'une d'elles soulevant sa jupe pour pisser nue et hilare devant lui. [...]

Les parents de Jacques Dupin employaient à leur service un doux fou barbu du nom de Chapurlat. Une grande barbe noire et le crâne rasé. Il aidait aux tâches domestiques au domicile du Docteur Dupin, délicat et prévenant, on l'avait affecté à la garde et aux soins de l'enfant. C'était un fou pacifique, un bavard délirant, il se disait le Père du Père éternel, omniscient et tout-puissant bien que les entraves de cette société malfaisante l'empêchassent d'exercer ses pouvoirs et de communiquer son savoir. [...] Chapurlat aimait les animaux [...] Il était végétarien, un végétarien absolu [...] Il se nourrissait de fruits et de légumes et de toutes les espèces de champignons qu'il pouvait trouver. [...] Marius Chapurlat était l'ami, le confident, le protecteur. [...]

L'écriture se développe comme un espace de liberté clandestine, protégé du regard d'une mère qui ne lit pas et avec laquelle il communique peu (« Je n'ai eu ni père ni mère », dit-il) et sans doute en direction de l'image d'un père dont l'aura était grande.

✚ Annexe 7 : Choix de textes

À l'origine le sentiment douloureux de la solitude, un désir de communication avec les autres, avec le monde, et l'angoisse devant l'impossibilité reconnue de cette communication. Si proche qu'il soit, si affectueux, si compréhensif, cet autre ne peut rien pour moi, je ne peux rien pour lui, nous nous touchons sans nous connaître. Ou *presque*. Mais ce presque ne suffit pas, ne suffit qu'à rendre enragé un être exigeant. Un abîme nous sépare, un vide que nous sécrétons, une distance que tout effort pour la réduire et la lucidité rendent plus douloureuse. [...] L'épreuve affective s'identifie avec l'expérience de la perception qui objective le drame intérieur. [La démarche d'Alberto] devient la poursuite obstinée et furieuse d'une proie qui lui échappe ou d'une ombre qu'il rejette. Plus il s'approche de la vérité de l'objet, plus il approfondit le vide qui l'en sépare, plus il ressent et communique le sentiment aigu de sa différence et de sa séparation.

1962, *Textes pour une approche*, 2.

L'océan rendait ses noyés, les débris de ses barques...
J'interrogeais pour deux le délabrement emphatique du ciel au bout du promontoire. Les algues sur ton corps et le scintillement du sel te disaient complice du tumulte et sœur du silence qui s'édifiait au fond de lui. Mon amour, le vent n'était pas plus rapide au milieu de la mer qu'à la surface de ton ongle. Mais le vent s'est couché, les oiseaux ne sont plus. Et leurs ailes jonchent la mer. Leurs ailes, leurs griefs : nos impatiences déroutées... Je ne sais rien de nous, excepté peut-être ce rivage qui s'éloigne dans le matin, excepté cette barque qui n'a pas sombré.

1963, « La herse », *Gravir*.

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

Nos bras amoureux noircissent,
Nos bras ouvriers se nouent.

Juste la force
De basculer dans le ravin
Notre cadavre successif

Et ma bibliothèque de cailloux.

1963, *Gravir*.

Des colonnes d'odeurs sauvages
Me hissent jusqu'à toi,
Langue rocheuse révélée
Sous la transparence d'un lac de cratère.

Fronde rivale, lien errants
Une vie antérieure
Impatiente comme la houle,
Se presse et grandit contre moi

Et, goutte à goutte, injecte son venin
Aux feuillets d'un livre qui s'assombrit
Pour être mieux lu par la flamme.

De ce ramas de mots détruits
Entre les ais de la mort imprenable
Naîtra la plante vulnérable

Et le vent noueux au-delà.

1969, « Tremblement », *L'Embrasure*.

Il fait corps avec la distance qui le sépare de son objet. Il prend feu dans l'incendie de cette interdiction brusquement levée, dans cette mise à nu que le temps récuse, mais dont un espace jaillit comme l'explosion d'une graine. Meurtrier de son objet, meurtrier de son amour, meurtrier de soi dans le même instant et avec la même innocence. Avant de devenir tout à fait fou dans les méandres du retour, fou d'inconnu et fou de calme... Le chemin qu'il suivait les yeux fermés douloureusement se fractionne. Il enfante trois sentiers de chèvre qui se répondent à flanc de montagne avant de se volatiliser en parfums.

1969, *L'Embrasure* / « Moraines ».

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. Jeter sa mise entière sur le tapis, toutes ses armes et son souffle, et considérer ce don de soi comme un déplacement imperceptible et presque indifférent de l'équilibre universel. Rompre et ressaisir, et ainsi renouer. Dans la forêt nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire. Pas de contemplation innocente. Plus de hautes futaies traversées de rayons et de chants d'oiseau, 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.

Ibid.

Le spasme d'un éclair de chaleur illumine le ravin, le refus. Refus échafaudé sur un marécage, un récit d'ancêtre, une carcasse de chien. Refus des tâches de soleil et de leur diction oppressive. De l'arbre exfolié de justice, de l'espace quadrillé. Nous marchons sur le devers.

Nous mangeons la terre qui nous mange. Faire un pas n'est pas moins coûteux que mourir. Le dehors est entré par les mille entailles du corps. Terre et nuit emplissent la bouche. Écrire met en péril un autre que soi.

1975, *Dehors* / « Le soleil substitué ».

Imaginons
que s'écroule la prison

alors le souffle se dégage
et se perd, se plante en pleine terre
pour resurgir, s'égailler

se livrer au nuage blanc,
franchir son propre désert,
un nulle part matriciel asséchant –

il plonge à travers les orages
le souffle – à nouveau vivant

1975, *Dehors* / « Sang ».

La plaie dont elle est le bord. La ligne qui tient à distance le pullulement des fantômes. Et le craquement de la faim...

Elle est l'anagramme, et le fil. Vipère enfant, mescal, enfer. Un lait plus obscur et plus entêtant que le sang bu dans sa morsure.

De sa danse immobile, parmi le tournoiement des cailloux lunaires, notre monde s'éloigne à la fin. Notre fin nous rapproche d'elle...

1986, *Les Mères*.

Comme une phrase anciennement frappée. Et qu'il serait interdit de dire à voix haute. L'écho d'un chuchotement de citerne. Une chaîne ininterrompue d'implosions et de repentirs. Parmi le silence du corps...

Et la compacité d'une voix prisonnière de mes balafres. Un bâillon de sang gluant sur ma bouche...

Il était temps que tout s'éteignît dans la langue. Et que commence le temps. Le cycle pervers. Et cette parousie de laves et de percussions. Hors le livre...

La voie lactée se jette dans la chambre. Un volet tonne, se ferme. Se ferme à jamais. Contre le dehors aveuglant. La parole murée.

Ibid.

Avec la débroussailleuse. Avec la lampe à souder. Avec la barre à mine, et la masse. Avec ton rire. Avec la gouge dans le bois. Et l'herminette sous la langue... J'attaque ton corps, et ma mémoire cerclée...

Jusqu'à l'entre-deux des mères. La touffe. La torche. La spirale. La condensation des figures et de la nuit. Avec ton rire. Jusqu'à l'éclat de la falaise de craie. Le poudrier. La poudrière...

Entre deux mers. Tes yeux aveugles sont les miens. Ravaudant, acerbant la langue. Attisant, d'un bleu de proie, le souffle aride des grands fonds...

La profonde légèreté de la mort des mères. Affûtée pour la sécheresse, le voyage. Et la dilapidation infinie... le point de dentelle du deuil exercé – et leur rire...

Ibid.

J'ai cru que le quatre mars
était le dernier jour de l'hiver

– et vécu selon
je sais en quatre-vingt-treize

qu'il est le premier du printemps

et la mort au bout des doigts
les pruniers en fleurs la crue
du torrent

sanglière et marcassins
s'échelonnent sur la pente

désirant avec
les oiseaux d'avril
que le boitillement
du quatre
et du trois
fasse tourner la roue du sept

– et brûle la cage du roi

Ibid.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	4
 Première partie : « Ce fut l'enfer d'enfance ».....	 16
I. Les Mères, recueil symptomatique d'une origine chaotique.....	17
II. La gangue primitive : « la prison des fous, la passion des folles ».....	23
III. Contrer le mutisme par le passage à l'écriture	32
IV. Le cercueil du père, berceau d'un premier recueil	37
V. De l'amitié, de la nature : Chapurlat, l'Ardèche, le <i>Dehors</i>	43
VI. Fulgurance du désir de désincarcération	49
 Deuxième partie : « Édifier sur des ruines ». Genèse collective d'une poétique de la violence.....	 54
I. « État des lieux, état des ruines »	55
II. Poésie et barbarie : « Comment dire ? ».....	65
III. L' « arrière-histoire » : Auschwitz, l'Algérie, Mai 68, le Black Panther Party.....	73
IV. IV. Une colère irréparable : poétique de la contestation	76
V. V. Conjuré le figement par une poétique du mouvement	82
VI. <i>Gravir</i> , graver : le minéral, un socle poétique à féconder	93
 Troisième partie : Vers l'aveu poétique. Finalité ontologique de la violence..	 99
Chapitre 1 : La violence, une obligation poétique	100
I. Une « encre irréparable » : le poème, un combat avec la langue	100
II. Métaphore du poète-ver-à-soie : se <i>dés-écrire</i>	105
III. Le poème, lieu de tensions : désir de réalité, refus de connaissance.....	109
 Chapitre 2 : « Écrire met en péril un autre que soi » : dualité du rapport à l'altérité	 116
I. Traversée du corps : poétique du viol.....	116
II. Au lecteur, compagn[on] de famine	119

Chapitre 3 : L'écriture de Dupin, un « cœur mis à nu ».....	123
I. Provoquer la rencontre impossible.....	123
II. « Pacifier la mer »	127

CONCLUSION	131
BIBLIOGRAPHIE	138
ANNEXES	144
TABLE	158