

Contresens. La perception chez Jacques Dupin

CONCEPCIÓN HERMOSILLA. U.E.

"Tout écrivain est dessinateur. Ecrire, c'est d'abord dessiner parce que l'écriture est d'abord une image"¹, affirme récemment M. Melot. Compte tenu du rapport entre le verbal et le figural, il existe cependant certaines pratiques scripturales ou graphiques qui, s'écartant des chemins battus, se situent à la périphérie tant des arts plastiques que de la littérature. Comme un rappel de ces confins et de ce monde des irréguliers, aujourd'hui encore, au Centre Pompidou, des artistes explorent le lieu où l'écrit se fait oeuvre plastique et où celle-ci se revêt des traits de l'écriture².

Nous laisserons cette fois-ci de côté ce type d'activité créatrice qui a retenu notre attention en d'autres circonstances, et c'est autrement que nous aborderons le problème de la perception dans l'oeuvre écrite. Dans cette communication nous tenterons de rappeler qu'au centre de l'écriture et dans le rapport même que nous entretenons avec le monde s'inscrit une marge, une béance, que nos vaines paroles ne combleront jamais, et où réside cette force magnétique qui appelle et le questionnement philosophique et le foisonnement incessant des réponses et des questions de l'activité poétique.

Dans les métadiscours structuralistes et formalistes qui se sont tenus sur la littérature deux termes furent marginalisés par le concept central d'auto-

¹ M. Melot, "Ecrire ou dessiner. Là est la question", *L'écrit, le signe. Autour de quelques dessins d'écrivains*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992, p. 6.

² *L'écrit, le signe ...*, op. cit.

télisme: le sujet et le référent. L'attention se portant aujourd'hui sur ces deux instances, c'est dans l'opération qui les relie et permet leur définition réciproque que nous situerons ce jeu d'ombre et de lumière qui donne sa forme et sa raison d'être à l'écriture. Nous faisons allusion bien évidemment à l'*intentionnalité*³ opérante et à l'indétermination subjectale et objectale qu'elle implique nécessairement. Cette indétermination fondatrice, Husserl la nomme *horizon*⁴.

Si nous retenons la démarche phénoménologique pour notre analyse c'est parce qu'elle met l'accent non sur des termes constitués -sujet et objet de l'objectivisme classique- mais sur l'opération de constitution du monde, c'est-à-dire de l'acte même de sa préhension perceptive et conceptuelle, et que l'écriture ne saurait être définie comme un être capturé mais bien comme un geste de capture. Ce cadre philosophique nous l'empruntons plus à Merleau-Ponty qu'à Husserl parce que, partant de la nécessité d'un retour aux choses mêmes entrevu par celui-ci⁵, celui-là parvient à réaliser ce projet qui est celui de la phénoménologie: rejeter tout autant l'extrême subjectivisme que l'extrême objectivisme.

C'est la lecture récente de *La poésie moderne et la structure d'horizon*⁶ de Michel Collot qui nous a poussée à reprendre le problème du lisible dans le visible et du visible dans le lisible, et de faire un pas de plus que dans notre thèse⁷.

Michel Collot met surtout l'accent sur les moments poétiques où affleure, parfois très explicitement, la notion d'horizon chez divers poètes contemporains. Pour notre part, ce concept husserlien nous le détecterons

³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, pp. XII-XIII. Voir aussi E. Husserl, *Ideas*, trad. esp. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 81 et ss.

⁴ E. Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología transcendental*, trad. esp. Barcelona: Crítica, 1991, p. 166.

⁵ *Ib.*, pp. 128-133.

⁶ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: P.U.F., 1989.

⁷ C. Hermosilla, *Ver y leer en la obra de Roland Topor*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991.

plutôt sous sa forme implicite et chez un poète que M. Collot curieusement n'aborde pas: Jacques Dupin. En outre, étudiant succinctement les diverses incidences scripturales du concept d'horizon, nous soulignerons ce qui rattache cette négativité constitutive de l'être au concept de Gestalt⁸. Ainsi donc nous situerons au centre de l'écriture ce qu'on a tendance, le plus souvent, à reléguer dans les marges: la perception, activité qui est pour Merleau-Ponty expérience cognitive originaire, parce que lieu de naissance de l'objet et du sujet, les formes de connaissance les plus complexes renvoyant toujours à cette couche primordiale⁹.

A la suite de Merleau-Ponty, au lieu de nous en tenir à l'inscription du visible au coeur du lisible et aux diverses symbioses du lire et du voir où s'activent les irréguliers du langage, dans ces pages nous serons attentive à ce qui unit indissociablement l'invisible au visible et donc le silence à la parole poétique. Nous n'aurons alors fait que rattacher à des outils conceptuels niant l'autotélisme de la poésie -phénoménologie et théorie de la Gestalt- cette intuition selon laquelle la poésie, aux marges du lisible et de l'ineffable, tente de saisir les profondeurs de l'être.

Percevoir un objet signifie être sensible à la face qu'il tourne vers nous mais aussi à celles qui se dérobent, et ainsi déjà donner *un sens*¹⁰ au monde en articulant l'objet en une partie présente et en d'autres qui sont "ap-présentées". Cette face cachée des choses Husserl l'appelle *horizon interne*. Mais percevoir c'est aussi savoir distinguer une chose des autres qui l'entourent, contexte visuel perçu mais avec une plus faible acuité qui caractérise notre vision périphérique. Ce fond sur lequel la figure de l'objet se détache, Husserl le nomme *horizon externe*, lequel ne se limite pas à mon champ visuel présent mais qui, par une suite d'emboîtements successifs embrasse l'infini du monde, dans ce qu'il a pour moi de connu, de supposé et d'avenir¹¹.

⁸ Pour un exposé d'ensemble des principes et du contenu de la Gestalttheorie: P. Guillaume, *La psychologie de la forme*. Paris: Flammarion, 1979.

⁹ M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 50

¹⁰ R. Arnheim, *El pensamiento visual*, trad. esp. Barcelona: Paidós, 1985, p. 27 et ss.

¹¹ E. Husserl, *La crisis...*, p. 171.

Cet "arrière-fond" sans cesse toujours là, fait de l'horizon un excédant de la chose visée sans l'existence duquel la chose ne pourrait pas être perçue. Percevoir est donc toujours un mixte de présence, de moindre présence et d'absence. "Le propre du visible -affirme Merleau-Ponty- est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence"¹².

Percevoir, c'est un effort, une tension de laquelle émergent les formes du sujet et de l'objet; tels des îlots incertains, ils sont aussi bien prêts à disparaître, hantés par le néant mais aussi par les configurations nouvelles qui peuvent en surgir.

Bien entendu, chez J. Dupin, comme chez tout poète, ces moments où l'horizon nous hante sont dits ouvertement, mais, cette manifestation étant la plus superficielle, nous ne nous y attarderons pas. Il faut toutefois faire remarquer que ces moments de prise de conscience nous font souvent transiter de l'horizon en tant qu'espace à l'horizon temporel, expérience que ce poème au titre significatif, "Oubli de soi", met en avant:

Paupières asservies au bleu incohérent du large,
Ailes paralysées au coeur du tourbillon de l'air
Vous ne vous lever désormais que pour un regard
Qui poignardera mes amours millénaires
Et ce sera comme au premier jour de ma vie¹³

Il ne pouvait pas en être autrement, "l'objet est vu de tous temps comme est vu de toutes parts et par le même moyen, qui est la structure d'horizon"¹⁴. L'immensité du ciel ou de la mer comme horizon du monde dans son homogénéité n'appelle-t-elle pas comme en écho cette autre indifférenciation fondatrice propre à l'état utérin? Tendue vers l'être du monde dans l'expérience de la perception peut-on saisir autre chose que cette première image sensible et, ce faisant, basculer de l'espace dans le temps et du dehors dans le dedans? Dans l'intime union du sujet et de l'objet, lesquels

¹² M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 1964, p. 85.

¹³ J. Dupin, *L'embrasure. Précédé de Gravier*. Paris: Gallimard, 1971, p. 23.

¹⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 83.

n'ont d'existence que dans l'acte perceptif, "les choses et mon corps sont faits de la même étoffe" -dit Merleau-Ponty¹⁵.

Etant donné la très fragile frontière qui sépare le dehors du dedans-"c'est la peau du dehors qui se retourne et nous absorbe", écrit J. Dupin¹⁶; ce qui n'est pas atteint du côté de l'inaccessible objet se rabat aisément sur une image primordiale du moi. Le moi actuel se dépossédant au profit du moi habituel, "anonyme"¹⁷, le caractère originaire de toute perception arrive alors à se faire entendre par ce retour aux origines "prépersonnelles"¹⁸.

Ce retour incestueux au vide, à l'horizon, pensé comme matrice, est souvent plus direct et brutal. Dupin parvient mieux à s'affranchir des interdits quand il retrouve ce geste chez d'autres que lui-même. Chez Riopelle, c'est "l'évulsion" d'une naissance qui est associée à un "hoquet de stupeur", à "une excavation imprévisible", à "une saccade de sang vomi": [...] *le même redescend au fond de la blessure qu'il s'inflige, incestueuse, - obsessionnelle*¹⁹

Chez Capdeville, c'est la "déchirure liminaire", la "cruauté d'un rythme iniciatique", la "défloration déchirante" qui se donne comme image sensible en deçà du dire, "béance prélogique" pour reprendre un terme de Jean-Michel Reynard:²⁰

Le jaillissement du vide par les lèvres de la coupure demande en effet réparation²¹.

¹⁵ M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, op. cit., p. 21.

¹⁶ J. Dupin, *Dehors*. Paris: Gallimard, 1975, p.9.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.98.

¹⁸ *Ib.*, p. 293.

¹⁹ J. Dupin, *L'espace autrement dit*. Paris: Galilée, 1982, p. 245.

²⁰ J-M. Reynard, "Preface" in J. Dupin, *ib.*, p. 28.

²¹ J. Dupin, *L'espace...*, op. cit, p. 254.

Chez Dupin lui-même cette structure d'horizon de l'acte perceptif provoque une écriture violente et régressive qui prend forme dans l'inscription du corps incarné pour répondre au mutisme du monde:

L'exode généalogique: ombres errantes des mères dépecées dans leur urine fabuleuse²².

Ecrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs, écroulés, aspirés par le gouffre. Ecrire sans les mots, comme si je naissais²³.

Si on se fonde sur la théorie de la Gestalt et les développements phénoménologiques que lui a donnés Merleau-Ponty, l'inconscient freudien dans son rapport avec le conscient est à mettre en parallèle avec la structure d'horizon, approfondissement philosophique de ce qu'est le fond par rapport à la figure. Inconscient, horizon, fond, autant de négativités productrices d'une zone étroite que la pensée rationaliste nomme objet et qui est de l'ordre du nombrable. Ce parallèle n'a pas échappé à Collot; il constitue un chapitre de son livre²⁴.

La négativité de la structure d'horizon peut être tenue pour responsable des diverses stratifications de la négativité scripturale. Ce serait ainsi, paradoxalement, la configuration même de la perception de l'espace qui donnerait ses articulations fondamentales à l'un des arts verbaux: la poésie, non dans son attachement à la spatialité²⁵, mais dans cela même qui en fait un art du temps²⁶.

La forme vraisemblablement la plus prégnante de cette négativité de l'écriture poétique se manifeste dans ce qui est convenu d'appeler une métaphore. Déjà même quand on se borne au principe de substitution pour expliquer ce métasémème, la négation en est constitutive puisque dans

²² J. Dupin, *Dehors*, *op. cit.*, p. 25.

²³ Texte inédit cité par J-M. Reynard, "Préface", J. Dupin, *L'espace...*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ M. Collot, *op. cit.*, pp. 107-153.

²⁵ J. Goody, *La raison graphique*, trad. fr. Paris: Minuit, 1979, p. 260.

²⁶ G. Lessing, *Laocoon*, trad. fr. Paris: Herman, 1964, pp. 106-110.

"César est un aigle", par exemple, le signifié "aigle" n'a pas pour référent un oiseau. A fortiori, quand on interprète la métaphore, à la lumière de l'analyse de Ricoeur²⁷ et du modèle de Toussaint²⁸, comme structure oscillatoire de l'ambiguïté²⁹, cette figure se détache sur un double fond de négativité. On sait que pour qu'il y ait métaphore, il faut qu'il y ait entre le métaphorisant et le métaphorisé une part de ressemblance qui constitue l'élément positif de cette figure qui fonctionne cependant non sur la base de cette partie commune mais sur celle d'une tension entre la ressemblance et la non-ressemblance. Dans un premier moment, la figure métaphorique saute aux yeux, c'est qu'elle est une *allotopie* sur le fond *isotope* du contexte. Dans le deuxième temps, celui de la réduction de la tension qui accompagne toujours tout phénomène perceptif, c'est la part de ressemblance qui rétablit l'homogénéité entre les deux topoi distincts. C'est alors l'intersection sémique qui est figure, les sèmes hétérogènes, donc à première vue incompatibles, étant rejetés à la périphérie, à l'état de fond. Mais dans un troisième temps ce sont eux qui font retour sur les deux termes de la métaphore et les altèrent profondément. Ce qui dans "aigle" *n'est pas* "homme" agit sur l'homme et ce qui dans "homme" *n'est pas* "aigle" agit sur l'aigle. Il s'ensuit qu'une interprétation de la métaphore s'appuyant sur une théorie de la perception s'oppose à une théorie de la réduction sémique et confirme une évidence, à savoir qu'une figure n'est pas une positivité mais le produit d'une négativité. C'est la thèse de l'im-pertinence. Au-delà de l'évidence, elle permet, semble-t-il, d'affirmer que nous sommes en présence de l'interaction de deux négativités réciproques et relatives.

Il n'en demeure pas moins qu'il faudrait creuser d'un regard critique l'assimilation que fait A. Henri³⁰ -et que nous impliquons également dans

²⁷ P. Ricoeur, *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975. Surtout pp. 269-271.

²⁸ M. Toussaint, "Du temps et de l'énonciation", *Langages*, 70, 1983, pp. 107-126 et "Un modèle néurosémantique pour l'enseignement et l'apprentissage de la grammaire", *Etudes de linguistique appliquée*, 74, 1989, pp. 37-50.

²⁹ Voir, à ce sujet, notre thèse de doctorat: *Ver y leer en la obra de R. Topor, op. cit.*, pp. 558-585.

³⁰ Cité par M. Collot, *op. cit.*, p. 234.

l'analyse ci dessus- entre "partie nette" (concept perceptuel) et "intersection" (concept de l'analyse sémique). Consciente qu'une partie de la théorie de l'horizon demeure dans l'horizon de la théorie, penchons-nous sur la grande métaphore de J. Dupin.

Un foisonnement de métaphores convergent sur un double ensemble métaphorique: l'écriture poétique, comparée rarement nommée, est un labeur titanique: il faut rompre des blocs de granit.

L'écriture poétique est douloureuse et violente. Elle s'incrit dans une chair lacérée; comme si l'être du poème ne pouvait être saisi que dans l'oscillation entre le sujet et l'objet, entre la dureté du monde tellurique et la vulnérabilité du corps. Oscillation de l'acte de perception et de l'acte d'écriture.

Dans un monde où la perception viendrait d'un sujet parfaitement défini embrassant la totalité de l'objet, sans manque, sans excédant, sans indétermination, sans cet horizon d'où il émerge, se fait, se défait, se refait; de ce monde-là, la métaphore serait rigoureusement exclue parce que totalement inutile, sans objet, son horizon à elle étant l'horizon de l'objet. Dans ce monde-là la poésie serait définissable sans reste, autant dire que dans ce monde-là la poésie n'existerait pas. Partant de l'incapacité de dire l'être fondamental de la poésie, l'être des choses en général -incapacité qui s'enracine dans les lois qui régissent notre perception- J. Dupin, par des brisures, des effractions, tente d'arracher à la zone d'ombre quelques éclats de lumière, quitte à retomber après l'éblouissement dans des ténèbres plus épaisses:

Tout nous est donné, mais pour être forcé, pour être entamé en quelque façon pour être détruit,- et nous détruire³¹.

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 divorce fécond, que le poète marche à sa perte entière, d'un pied sûr³².

³¹ J. Dupin, *L'embrasure...*, *op. cit.*, p. 146.

³² *Ib.*, p. 135.

L'écriture poétique va donc se dire nécessairement par ce qui n'est pas elle, par cette marge immense qui constitue son horizon et d'où, peut-être, on peut extraire des lambeaux. Première extraction, première articulation, Dupin tire de cette profondeur deux formes polaires: d'un côté, avons-nous dit, le roc dur de la montagne; de l'autre le corps. Deux pôles intimement reliés puisque le rocher est pour Dupin l'expérience visuelle et musculaire d'un corps "habituel", d'un homme qui se souvient d'avoir été un adolescent ardéchois. D'un côté le "chemin de crêtes" (p.15), le "basalte" (p.15), "les brisants" (p.27), "les pierres éclatées" (p.27), "les gouffres" (p.39), "le roc" (p.46), la "brèche dans l'horizon" (p.46), "l'éboulement" (p.47), "l'arrachement des pierres" (p.47), "le versant abrupt" (p.53), "l'excavation" (p.80), "le raclement des pelles" (p.87), "la brèche ouverte dans le flanc tigré de la montagne" (p.129), "les fissures" (p.131), "l'effondrement" (p.185)... et de l'autre côté du perçu, le corps percevant: "les flammes rentrent dans les os" (p.15), "la chair endurera ce que l'oeil a souffert" (p.15), "le basson de crasse et de crin" (p.38), le "corps muré" (p.50), "un corps de femme qui se fend" (p.97), des "membres séparés" (p.175), les "mains broyées" (p.181), "le corps traversé" (p.187)...³³

"Poème" n'est pas "roc", "écriture" n'est pas "pierre éclatée", "poète" n'est pas corps "muré", "fendu", "broyé". Mais à partir de ces deux masses lexicales et des expériences sensibles qu'elles ont capturées, de l'affrontement violent de ces deux forces inégales-"l'instinct de mort dans le sang du carrier"³⁴- naît quelque chose de l'être de la poésie. Non pas l'idée de poésie qu'un mot parviendrait à circonscrire dans la plénitude de sa dénomination, mais un être tiré du néant dans le surgissement d'une constellation figurale issue de la triade métaphorique, des trois instances de l'activité poétique- le roc, le corps, et leur choc brutal- dont le sème négatif du heurt, de la cassure vient renforcer la négativité fondatrice.

Sont également à mettre au compte de ce générateur textuel de nature perceptuelle qu'est la structure d'horizon les conjonctions de contraires et de propositions contradictoires: montagne-mer (p.15), dehors-dedans (p.176), "tellement j'ai tremblé que tu ne trembles plus (p.41), "je vivais

³³ Les pages citées dans ce paragraphe se rapportent à: J. Dupin, *L'embrasure...*, *op. cit.*

³⁴ *Ib.*, p. 18.

sans être né" (p.59), "le vent qui disperse, le vent qui rassemble" (p.66), "il n'y a qu'une femme qui me suive, et elle ne me suit pas" (p.68), "pour que s'impriment et s'effacent (p.31, "flamme obscure" (p.73), "les paupières battent et cessent de battre (p.141), "ombres transparentes" (p.142)³⁵ ainsi, bien sûr, que les ruptures syntaxiques³⁶ qui doublent les sèmes de la rupture; et d'autre part les blancs, ruptures pour l'oeil, à commencer par ceux qui ponctuent ce long poème appelé justement "La ligne de rupture"³⁷. Pages caractéristiques par le vide qu'elles donnent à voir, équivalent plastique de la structure d'horizon.

Le blanc, qu'il ponctue le texte avec une régularité à peine troublée comme dans ce poème, ou qu'il le déchiquette comme dans "Trait pour trait"³⁸, ou qu'il sculpte les blocs scripturaux et pierreux de "Moraines"³⁹, fonde la présence de l'espace dans le poème. Il est cette matière première qui se "défend" d'exister et à qui il faut faire violence. Il est ce qui fixe les contours tabulaires du poème en tant que fond détachant une figure d'écriture. Mais il est en même temps ce que l'écrit cisèle, cet horizon vers lequel, indéfiniment, il s'ouvre. Avant d'être marge pour les yeux du lecteur, il est cette articulation perceptive primordiale d'où sort sans doute l'articulation du langage⁴⁰. Le poème, sensible à cette invisibilité du monde, y trouve sa source et l'objet de sa quête.

N'insistons pas davantage sur ce point. Il est devenu banal de reconnaître que le blanc -silence de l'écriture- fonde la présence de l'espace dans le poème. Cela est vrai de tout poème. Plus vrai encore de la poésie contemporaine. Cela revêt cependant un intérêt spécial dans l'oeuvre de J. Dupin, poète qui sans cesse appelle la plénitude du vide.

³⁵ Les pages entre parenthèse renvoient à *L'embrasure...*, *op. cit.*

³⁶ Voir, par exemple, "un récit", *Dehors*, *op. cit.*, pp. 95-112.

³⁷ *Ib.*, pp. 183-197. Repris dans *Dehors*, *op. cit.*, pp. 7-21.

³⁸ J. Dupin, *Dehors*, *op. cit.*, pp. 79-93.

³⁹ J. Dupin, *L'embrasure...*, *op. cit.*, pp. 131-166.

⁴⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, *op. cit.*, pp. 218 et 369.

Chaque pas visible
Est un monde perdu,
Un arbre brûlé.
Chaque pas aveugle
Reconstruit la ville
...
Si l'absence des dieux, leur fumée,
Ce fragment de quartz la contient toute,
Tu dois t'évader,
Mais dans le nombre et la ressemblance
Blanche écriture tendue
Au-dessus d'un abîme approximatif⁴¹

Contrairement à ce qui se passe dans la poésie spatiale, qui est une des marges de la création poétique quand celle-ci est en train de s'approcher des arts plastiques, ici l'objectif de la quête n'est pas l'espace de l'écriture mais une écriture de l'espace. J. Dupin n'est pas du tout insensible à l'épaisseur plastique de ses textes, nous l'avons brièvement noté à l'instant, mais ce n'est pas en manipulant et en raréfiant les formes graphiques du signifiant écrit qu'il cherche à capturer ce qu'il y a d'espace dans l'écriture. Cet aspect de l'espace l'intéresse moins. Le matériau qu'il travaille c'est le signifié; et bien qu'il ait un goût marqué pour les signifiants rocailleux disant le dur travail d'écrire:

Car sinon le cuir cramoisi du leurre⁴²
qui franchira le bruit rouillé du
torrent⁴³
Ivre, ayant renversé ta charrue, tu as pris le soc
pour un astre, et la terre t'a donné raison⁴⁴,

⁴¹ J. Dupin, *L'embrasure*, *op. cit.*, p. 25.

⁴² *Ib.*, p. 19.

⁴³ *Ib.*, p. 35.

⁴⁴ *Ib.*, p. 55.

c'est essentiellement par le signifié qu'il accède à l'espace, non pas tant à l'espace plastique que le poème produit et donne à voir, mais bien plutôt à l'espace premier qui, sans l'invisibilité qui le structure et le hante, n'engendrerait pas les structures du langage. Cérébrale et charnelle, violente et sensible, l'écriture de Dupin s'interroge sur ses conditions d'existence.

Littéralement, en poète, J. Dupin a construit une phénoménologie de l'écriture fondée sur une phénoménologie de la perception. Fidèle à Merleau-Ponty, il y parvient à travers une expérience du corps, sans mysticisme, sans dualisme: "Il n'y a aucune différence entre penser et percevoir comme entre voir et entendre"⁴⁵, il n'a pas de milieu entre la présence et l'absence"⁴⁶ -dit M-Ponty.

Visible et invisible ne sont pas des réalités oppositives, elles s'installent au coeur même de l'être. En toute cohérence, J. Dupin cherche cet être dans la "perfectibilité du vide":⁴⁷

Vigiles sur le promontoire où je n'ai pas accès. Mais
d'où, depuis toujours, mes regards plongent. Et tirent.
Bonheur. Indestructible bonheur⁴⁸

Fasciné par ce vide qui est la racine du voir et du monde, sans lequel le désir ne serait pas puisque tout nous serait donné, l'écriture de Jacques Dupin touche au silence, au silence essentiel de la parole poétique qui se construit contre le langage quotidien et qui s'édifie au-delà des plates apparences du réel. Passant le langage au tri, purifiant "les mots de la tribu", il cherche, par le texte fragmentaire travaillant à la signification plurielle, la parole-éclat qui fait voir, tout en gardant le mystère, l'insaisissable profondeur de l'être:

⁴⁵ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, *op. cit.*, p. 246.

⁴⁶ *Ib.*, p. 96.

⁴⁷ J. Dupin, *L'embrasure...*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁸ *Ib.*, p. 57.

et l'écriture encore selon le brusque / éclaircissement
/ des angles les tracés obliques les récits tronqués
les scissions d'espace / la numération du fatal
exclu

s'ingénie
à rompre s'introduit en lui succombe à son
incessant flux / de météores

toute surface frappée selon l'angle dont il s'est
épris enfante en tel instant / ou telle conjonction
d'astres déroutés

un intervalle de blocs disjoints /
appareillés / les yeux ouverts / par sa basaltique
innocence

à la
vitesse
oblique d'un rayonnement qu'accélère amplifie / le
noir hanté de son sommeil / le blanc de l'espace
enfin / habité⁴⁹

Fasciné par l'expérience du regard, J. Dupin, qui fait parler le silence dans ses textes poétiques, se voit interrogé comme lecteur par la trace, par le volume lacunaires. Il était appelé à être l'introducteur d'artistes partageant avec lui la même soif de lumière, le même besoin d'interroger l'espace. En quarante ans, il aura été l'auteur d'une cinquantaine de textes, livres, articles, et surtout préfaces à des catalogues d'expositions dans les musées européens. On comprend qu'il ait été attiré par la peinture et la sculpture abstraites ou peu figuratives: Max Ernst, Braque, Calder, Adami, Kandinsky, Capdeville, Michaux, Pollock, Bram van Velde... Mais il consacre une attention fidèle et admirative à Malevitch, surtout à Giacometti, plus encore à Tàpies, à Miró, à Riopelle et à Eduardo Chillida. Les textes qu'il leur dédie sont des études, des poèmes, des études qui sont des poèmes, des incursions pénétrantes sur les territoires d'êtres hantés par l'espace et le sens de l'espace. De Giacometti, il dira:

⁴⁹ J. Dupin, *Dehors*, op. cit., p. 151.

L'objet vu et dessiné, qu'il soit femme, atelier ou fleur, n'est pas séparable du vide qui le baigne et le soustrait. Mais il doit encore déchirer le regard qui le scrute pour le pénétrer vivant, féconder le fond de l'oeil, plonger dans les racines enchevêtrées de l'être afin d'en resurgir vivant⁵⁰

Eduardo Chillida lui inspire des intentions, des jugements plus gestaltistes encore, très typiquement merleau-pontiens:

Le vide n'est pas le néant, mais la matrice de l'espace⁵¹

et ce passage qui dit aussi ce que lui, poète, aura cherché:

Chillida découvre et manifeste le caché, c'est à dire le non-vu encore, non par les voies d'un myticisme de l'obscur et de l'illumination, mais par l'action concrète de l'emprise et du desserrement de la forme, liée à une poétique de la clarté et du dehors. Le mouvement de capture et d'ouverture est nécessaire à son dévoilement, à sa manifestation tangible, à sa mise en oeuvre spatiale. Il n'y a pas un autre monde, mais le mystère de celui-ci, voilé par le vide, dévoilé par la forme qui le rend visible dans l'espace vivant, la simplicité flagrante de l'espace et son inépuisable rayonnement de forces⁵²

On pourrait être tenté devant les textes de J. Dupin de les présenter comme des exemples typiques de clôture. Leur thème central est l'écriture et, quand ils prennent pour objet les arts plastiques cela, ne les fait pas pour autant sortir de l'activité créatrice. Quant à leur densité métaphorique, quant aux métaphores lexicales et syntaxiques, elles en font des oeuvres souvent très hermétiques. Même, après en avoir trouvé les clés, certaines demeurent résolument fermées. Cela renforce leur caractère autotélique et permettrait d'affirmer, ici plus qu'ailleurs, que le texte poétique n'a pas de référent. Si on entend par "référence" une opération visant des objets donnés, parfaitement extérieurs au sujet et intégralement définis, aucun texte

⁵⁰ J. Dupin, *L'espace...*, *op. cit.*, p. 59.

⁵¹ *Ib.*, p. 260.

⁵² *Ib.*, p. 265.

n'est référentiel. Un référent est toujours construit, les textes poétiques les construisant plus que d'autres. Cette thèse adoptée, qui est celle de Barthes⁵³ ou de Baudrillard⁵⁴ quand ils soutiennent que la dénomination est la plus fallacieuse des connotations, il reste à rappeler quel est le référent principal des écrits de Dupin. D'un point de vue phénoménologique la tâche est facile. On reconnaît à l'oeuvre dans ces poèmes une expérience, un geste intentionnel qui consiste, conjointement, à définir un sujet et un objet phénoménologiques dans un acte de perception qui assure leur union comme celle de l'oeil et de l'esprit. Il y a bien un référent du texte, qu'il n'est peut-être pas besoin d'écrire avec un *a* comme le fait Michel Deguy⁵⁵; car tout objet, pourvu qu'on ne le pense pas de manière positiviste, pourvu qu'on soit attentif aux lois de sa perception, tout objet devient inconcevable sans son horizon, sans une zone d'indétermination qui l'ouvre vers d'autres possibles et qui garantit l'évolution de notre rapport au monde. C'est ce lieu d'attente que Dupin scrute inlassablement. Le poème nous situe bien à l'extériorité du texte structuraliste. C'est cette périphérie que le poète, qui la sait primordiale, situe au coeur de son oeuvre dans une écriture à contresens, en ce sens qu'elle remonte aux conditions de toute écriture scripturale ou plastique et aspire au silence.

On sait que les *indéterminations* de l'oeuvre d'art littéraire définies par Ingarden⁵⁶ sont directement reliées au concept husserlien d'horizon. C'est dire que, quelles que soient les modifications apportées par Jauss⁵⁷ et Iser⁵⁸ avec le concept d'*horizon d'expectative*, chez le premier, de *structure d'appel* chez le second, seule une théorie de la réception -aujourd'hui inachevée- constitue un métadiscours littéraire susceptible de répondre

⁵³ R. Barthes, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970, p. 16.

⁵⁴ J. Baudrillard, *Pour une économie politique du signe*. Paris: Gallimard, 1972, p. 193.

⁵⁵ Mentionné par M. Collot, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁶ R. Ingarden, *L'oeuvre d'art littéraire*, trad. fr. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983.

⁵⁷ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Paris: Gallimard, 1978.

⁵⁸ W. Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. fr. Bruxelles: Mardaga, 1985.

adéquatement aux exigences philosophiques et psychologiques de l'analyse phénoménologique, surtout quand les textes eux-mêmes sont une pratique poétique d'un moi et d'un monde se construisant l'un l'autre à contresens. Soit, par rapport à l'analyse immanentiste, une lecture à contresens cherchant à ne pas se laisser enfermer dans le contresens de l'autotélisme.