

SEIJI MARUKAWA
Contre le dehors aveuglant
Jacques Dupin et le thème de Méduse

Ton œil, aussi aveugle que la pierre.
Paul Celan, *Fleur*

La perte de vue

Le rôle que l'image visuelle jouait pour les surréalistes était d'une importance considérable, surtout pour un poète comme Éluard qui écrivit par exemple dans *La Vie immédiate*: « Je t'appellerai Visuelle / Et multiplierai ton image¹ ». Le regard parcourt la distance qui sépare le sujet de son objet et assure une adéquation sans faille et instantanée du voir et du vu: pour lui, l'immédiateté pouvait consister essentiellement en la totalisation de sa vision. Or, on ne trouve rien de tel chez les poètes de la génération suivante: chez André Du Bouchet ou Jacques Dupin par exemple, on constate un refus violent de la représentation visuelle. Pour eux, rien n'est plus loin de l'immédiateté que la dépendance par rapport à la relation optique « totalisatrice » qui pourrait régir jusqu'au langage. Ils font au contraire le constat d'une zone d'ombre irréductible dans leur rapport avec le monde visible, qui affecte de fond en comble leur démarche poétique. Les caractères différents des artistes qui ont accompagné ces deux générations témoignent clairement de cette différence cruciale. Si les artistes qui bénéficièrent des privilèges des surréalistes furent Ernst, Dalí, Tanguy, etc., ce fut, on le sait, Alberto Giacometti joua le rôle de parrain spirituel pour les jeunes poètes voulant conserver une certaine distance avec les surréalistes et insister sur la pauvreté du réel plutôt que sur la profusion de l'imaginaire. Giacometti, se séparant du mouvement surréaliste, reprend inlassablement son interrogation sur l'objet réel qui lui fait face, objet irréductible à une image plane. On ne saurait trop souligner l'importance de cet artiste pour Du Bouchet, Dupin et même pour Bonnefoy, qui ont collaboré à la revue *L'Éphémère* dont la couverture était justement ornée par un de ses dessins². En fréquentant

1. *Œuvres complètes* t. 1, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1968, p. 293.

2. Cf. Yasmine Getz, « Au lieu de "L'Éphémère" », dans *L'Injonction silencieuse, Cahier Jacques Dupin*, Paris, La Table ronde, 1995.

son atelier, observant son travail et se proposant comme modèle, Du Bouchet et Dupin auront reconnu le geste qui veut se passer de « voir à distance », geste brutal qui remet en cause l'image perspective à laquelle nous sommes accoutumés, mais qui escamote toute distance réelle avec un objet dans le champ visuel.

« 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'y aller voir d'un peu plus près pour s'en convaincre³.

Giacometti voulait saisir et représenter l'objet dans sa réalité, c'est-à-dire non par une image bi-dimensionnelle, mais avec sa profondeur réelle et ses détails minutieux. Ce n'était cependant que mettre en lumière l'existence de la tache aveugle de la vision et s'approcher ainsi de la mort en tant que « sujet », compris comme unité corporelle et consciente. Il s'agissait de la quête de « la réalité impossible », comme dans le titre que Dupin donne à l'un de ses essais sur Giacometti.

Ainsi, on peut voir surgir une autre idée de l'immédiateté, inséparable de la prise de conscience de la mort de soi. C'est une idée mise en relief par un désir d'accès à autrui, à un non-moi, désir d'autant plus aggravé que cet accès en est définitivement interdit. Dans les œuvres de Dupin mais aussi dans celles de Du Bouchet, on peut retracer ce mouvement impatient vers le « dehors » impossible à intérioriser, vers la vérité intenable pour l'optique humaine : ces poètes, pour emprunter l'expression de Dupin, ne cessent d'écrire « contre le dehors aveuglant⁴ ». C'est un trait décisif de leurs œuvres que l'on classe maintenant dans « le tiroir fifties⁵ », comme celle de Giacometti devenu un personnage dans l'histoire de l'art. Le dernier Merleau-Ponty fut celui qui releva phénoménologiquement cette traversée de la mort dans le travail même de peintres tels que Giacometti, Cézanne, etc. : la peinture, cette médiation censée être visible par excellence, ne cesse ainsi de nous solliciter par la réactivation de l'invisible, c'est-à-dire la mort au fond de nous-mêmes que nous ignorons. Dupin, par une fine sensibilité à l'art contemporain, revient autrement à cette question, non seulement à travers l'étude de Giacometti, mais aussi d'Antoni Tàpies (dans l'accent sur la matière qui constitue le visible, mais dont nous oublions l'existence au profit de la représentation visuelle) ou encore de Francis Bacon (par la représentation viciée et corrompue du corps humain qui reste en deçà de la

3. Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, textes pour une approche* (1962), rééd. Fourbis, 1991, p. 22.

4. Jacques Dupin, *Les Mères*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 21.

5. Selon l'expression employée par Dupin dans « Entretien avec Jacques Dupin », *Prétexte* n° 9, 1996, p. 45.

conscience)⁶. On se rappellera avec profit, à ce propos, cet aphorisme célèbre de Char: « Si l'homme parfois ne fermait pas *souverainement* les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé⁷. »

La vieille figure d'Œdipe, emblématique de l'Occident, semble ici resurgir: la vérité est au-delà du voir qui peut être pris pour le savoir – Œdipe est celui qui ne connaît pas sa propre vérité, alors que son nom, *oïda*, veut dire « j'ai vu », « je sais »; il perd la vue en découvrant l'horreur.

Ainsi, dans l'œuvre poétique de Dupin, nous pouvons relever cette « passion du non-voir » ou cette condamnation de la clairvoyance que Jean-Pierre Richard avait très tôt rappelée comme une des trames de son univers⁸. Par exemple, dans la suite de textes en prose intitulée « Moraines » où il livre son propre art poétique, Dupin donne ainsi la parole au sujet de son poème:

Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. Comme si j'étais condamné à voir en marchant. [...] Donc à donner à voir ce que je ne vois pas, ce qu'il m'est interdit de voir. Et que le langage en se déployant heurte et découvre. La cécité signifie l'obligation d'inverser les termes et de poser la marche, la parole, avant le regard⁹.

Ou encore, dans un poème initialement intitulé « Art poétique » (devenu ultérieurement « Ce tison la distance »): « Et le paysage s'ordonne autour d'un mot lancé à la légère et qui reviendra chargé d'ombre¹⁰. » Dans ces textes écrits dans les années cinquante et soixante, on peut voir s'esquisser le mouvement auquel le poète a soumis ses mots: lancés dans l'ombre, ils heurtent et font éclater une dimension inconnaissable du dehors. Il ne doit pas y avoir de lumière, car en plus d'éclairer l'étendue à parcourir, elle dévoile en même temps quelque chose d'interdit au regard. « Ne pas voir » est récompensé par « ne pas être vu ». La passion du non-voir est ainsi convertie en l'interdiction même du voir. La scène du poème est « glauque », le poème est « romance aveugle »¹¹.

À la différence de Du Bouchet qui fait refléter ce thème du non-voir sur son langage au moyen de la destruction de l'image poétique, à savoir la métaphore, Dupin, comme nous pouvons l'entrevoir ici, fait plutôt appel à la construction d'une fiction, étayée par la représentation théâtrale. Elle consiste à rendre quelque chose qui, paradoxalement, s'expose sans jamais être vu. Brutale et spectaculaire, elle a pour seul effet de faire revivre cette expérience aux lecteurs et ainsi de les faire expulser ce mal invisible par un

6. Cf. « Devant Tâpies », dans *L'Espace autrement dit*, Galilée, 1982, p. 103-110, et « Fragments dans les marges d'un texte de Michel Leiris », *Repères, Cahiers d'art contemporain* n° 10, Paris, Maeght, 1984, p. 3-16.

7. René Char, *Feuillets d'Hypnos* 59, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1983, p. 189.

8. Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Points / Seuil, p. 350.

9. Jacques Dupin, *L'Embrasement* précédé de *Gravir*, Poésie / Gallimard, p. 139.

10. *Ibid.*, p. 67.

11. Titre de poèmes repris dans *Chansons troglodytes*, Fata Morgana, 1989.

simulacre: « En poésie, a écrit Dupin sur Char, des armes fictives crachent le feu réel¹². » « Moraines », qui emprunte la forme d'une série de récits fragmentaires – où il est chaque fois question de l'expérience inconcevable et impossible du sujet –, en est un exemple significatif. Parallèlement à l'introduction de la fiction, nous repérons quelques motifs insistants qui animent ces mises en scène et en arrivent à provoquer la déformation langagière dans le corps du poème. Ce sont notamment ceux de Méduse et du dédoublement du sujet, corrélatifs par le biais de l'aveuglement et que le genre de la fiction a le plus souvent mis en valeur depuis l'Antiquité. Ce n'est pas un hasard si Freud, dans son analyse des fictions littéraires, est également passé par les études de ces motifs (surtout dans des textes comme « La tête de Méduse » et « L'inquiétante étrangeté »¹³). Dupin est un lecteur de Freud. Même s'il n'use pas dans ses textes des termes psychanalytiques pour représenter l'inconscient, il y a toutefois un point définitivement obscur et incernable dans la représentation de son monde poétique, dont la logique, dégagée lentement par une pratique fictionnelle, se trouve en accord avec celle de l'inconscient freudien¹⁴. Comme une tache aveugle dans la vision, ce point, tout en restant irréprésentable et impossible à appréhender par le langage discursif, appelle à la représentation et à la répétition.

L'absence de sujet

Dans l'œuvre poétique de Dupin, on peut facilement observer la conjonction des motifs de la gorgone Méduse et ceux de la décapitation ou de l'absence de visage. Mais en dehors de la scène se remarque l'emprise que semblent exercer ces motifs symboliques sur le niveau syntaxique, notamment dans les formes verbales qui sont conjuguées sans sujet grammatical. Le simple rapport de prédication est congédié et ce sont des phrases, pour ainsi dire, « décapitées » qui se trouvent en marche. Avant d'aborder le motif même de Méduse et ses avatars, nous nous proposons de relever les traits syntaxiques qui semblent lui être associés.

Prenons un exemple révélateur dans un des recueils des années quatre-vingt, intitulé *De singes et de mouches*¹⁵. Deux fragments de même structure nous frappent par leur singularité:

Est morte est
outre et trèfle-
passée

12. « Dehors la nuit est gouvernée », dans *L'Arc* n° 22, 1963, p. 68.

13. Sigmund Freud, « La tête de Méduse », dans *Résultats, idées, problèmes*, vol. 2, PUF, 1985, p. 49-50.

14. « L'inquiétante étrangeté », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio essais / Gallimard, 1988, p. 211-263.

15. Cf. *Miró*, Flammarion, 1993, p. 120.

16. Jacques Dupin, *De singes et de mouches*, Fata Morgana, 1983 (n.p.).

est autre soudain – et bout

est autre – est force sans fin
dissuasion du seuil – ou du fil

Nous assistons ici à une série d'événements: la place sensément prioritaire du sujet est comme laissée vacante et les phrases sans ponctuation se succèdent avec des attributs seuls. La prédication est intentionnellement mise en échec et la juxtaposition la remplace, avec le jeu délibéré entre « est » qui ne détermine rien et « et » qui ajoute. Le protagoniste de cette séquence ne peut être pressenti que par les traces de ses mouvements répétitifs: « outre et trèfle-passée », « par la bouche outrepassée », etc. À côté de ces répétitions modulées, on peut noter les paronomases insistantes (*outre* et *autre*, etc.), voire même ailleurs le chiasme du sujet et du prédicat (« – et le cœur singe la mouche / et les singes // mouchent le cœur trépassé »); ces dispositifs paradigmatiques font également l'effet d'une barrière construite face à ce qui reste irréprésentable, c'est-à-dire ce dont tient lieu le sujet grammatical à la tête d'une phrase. Ces singes et ces mouches, entourés par des images ignobles et grotesques, seront les représentations verbales empruntées de ce sujet qui « est mort[e] », qui « est autre », ou qui est presque réduit au néant même s'il se laisse parfois indiquer à travers les pronoms: « *Ils dansent ils sont revenus* » (nous soulignons). Ils se conjuguent certes, mais presque à la manière du verbe impersonnel auquel on ne peut attribuer aucun sujet concret. Dupin avait écrit ainsi de façon lapidaire dans *Une apparence de soupirail*: « L'absence de sujet déchire le sommeil de tous¹⁶. » Ou même dans *Rien encore, tout déjà*: « une phrase décapitée pour que tu sois nue¹⁷ », qui laisse supposer la mise à nu d'un corps interdit au regard.

Si nous nous attardons un instant sur la fonction de ce « et » chez Dupin (notable surtout dans les textes des années soixante), nous sommes en mesure de dire que cette conjonction symbolise la fragmentation, la dispersion de son langage devant ce qui reste irréprésentable. L'énoncé bute d'emblée contre celui-ci car il désoriente le principe même de la prédication. Dans les textes des années cinquante, c'était plutôt la double exclusion introduite par des négations successives (« Ne... ne... », « Ni... ni... », etc.¹⁸) qui proposait le même effet. Il n'y a aucune fixation, ni hiérarchisation par le « est » copulatif, mais plutôt le morcellement et le glissement sans fin par le « et » conjonctif: « et toute la douleur de la terre [...] et surgit en une chaîne imprévisible [...] et ruisselante de vigueur¹⁹ ». Le titre d'un poème, « Bleu et sans nom²⁰ », en constitue un autre exemple: en

16. Jacques Dupin, *Une apparence de soupirail*, Gallimard, 1982, p. 14.

17. Jacques Dupin, *Rien encore, tout déjà*, Fata Morgana, 1991, p. 31.

18. Cf. « Lichens » et « La diluvienne » dans *L'Embrasure*, *op. cit.*, p. 57 et 58.

19. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 106.

20. Repris dans *Contumace*, P.O.L., 1986.

nous laissant aussi entendre « Bleu *est* sans nom », cette formule se donne dans sa duplicité, et brouille la relation entre un nom de couleur et une entité inarticulée, innommée, nous révélant ainsi le hiatus qui se creuse entre les réalités verbale et non-verbale, entre les mondes symbolique et non-symbolique. Dupin reprendra ce motif du bleu dans un texte ultérieur : « le bleu de ce qui n'est pas encore / le non-dit, le non-respiré²¹ ». Ce qui se trouve ici en jeu, c'est un excès irréductible à un rapport copulatif et qui, de ce fait, ne peut que provoquer une carence syntaxique; on suppose volontiers que c'est cette carence qui en appelle aux inclusions ou exclusions interminables. Le titre « Rien encore, tout déjà » résume lui aussi cette réversibilité de l'excès et du manque, du tout et du rien, voire de l'origine et de la fin²²: la virgule entre les deux syntagmes tient lieu de cette simultanéité impossible, de cette identité paradoxale qui refuse la prédication et introduit l'indécidable absolu au sein de l'énoncé poétique.

On sait que l'écriture de Dupin est hantée par des paradoxes déchirants. Les paradoxes de Dupin vont précisément à l'encontre de la *doxa*²³: son écriture ne cherche nullement à réconcilier les termes antithétiques (ce qui serait l'optimisme pour Nietzsche), mais plutôt à les porter à leur paroxysme et à les abolir en même temps, à produire en elle-même un effet déroutant, une sorte de vide intenable et intense, ou encore, une « transe verbale²⁴ ». Dupin avait déjà écrit ceci dans son premier texte publié, « Comment dire? »: « Le paroxysme s'annulait par son excès même²⁵. » Il s'y produit un vide proprement intraduisible par l'appareil discursif, un vide que le poète ne peut que faire surgir dans le corps de son expression avec ce moyen hyperbolique ou « paroxystique », c'est-à-dire l'affrontement et l'annulation des contraires portés à leur extrême limite²⁶. Prenons quelques exemples où s'opère le retournement interne de valeurs conventionnellement antagonistes, celles de l'actif et du passif: « Tout nous est donné, mais pour être [...] détruit, – et nous détruire²⁷ », celles de l'affirmation et de la négation: « Ne rien dire, ne rien taire²⁸ », celles du masculin et du féminin: « Le poète – il

21. « Chanfrein », dans *Échancré*, P.O.L, 1991, p. 81.

22. Rappelons le poème « L'Égyptienne »: « Où tu sombres, la profondeur n'est plus. [...] Tout est venu d'un coup dont il ne reste rien » (*L'Embrasure*, *op. cit.*, p. 17).

23. Sur le rôle des paradoxes, cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 93 surtout. Selon Deleuze, « Le paradoxe est d'abord ce qui détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite ce qui détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes » (*ibid.*, p. 12).

24. Expression de Jean-Pierre Richard dans sa préface à *L'Embrasure*, *op. cit.*, p. 8.

25. *Empédocle* n° 2, mai 1949, p. 95.

26. Dans le poème « Malévitch », « le rouge et le blanc s'affrontent / et s'annulent »; il s'agit de « la couleur surgie qui se fortifie de se détruire » (Jacques Dupin, *Dehors*, Gallimard, 1975, p. 189).

27. *L'Embrasure*, *op. cit.*, p. 146.

28. *Une apparence de soupirail*, *op. cit.*, p. 19.

n'existe pas – / est celui qui change / de sexe comme de chemise²⁹ », enfin celles de l'excès et du défaut de sens: « le chiasme du sens et du non-sens³⁰ ».

Ce vide est désormais le synonyme du noyau conflictuel qui reste impossible à intégrer dans le système des différences linguistiques. Et pour Dupin, l'acte d'écrire consiste à se confronter à cette lacune de la représentation, à indiquer ce lieu infigurable qui se désigne aussi par des préfixes privatifs (qu'on peut rapprocher du thème de la décapitation): le « nul-lieu », le « non-lieu ». Au sens juridique, cette dernière expression sous-entend surtout le « manque à sa place », tout comme le titre même du recueil *Contumace* (titre qui nous renvoie aussi à Kafka). « Écrire, en violation d'un lieu qui se retire: quadrature du texte, visage désencercle, non-lieu... La rapacité du vide, le calme, – étonne ses proies³¹... » Ici le vide est marqué par l'insistance phonique de la syllabe /vi/, et s'associe avec l'intensité, l'irréductibilité du visage, impossible à cadrer dans une page. Le poète, devenant comme sa proie, écrit dans une terreur. Car écrire, c'est aussi se confronter à l'absence de soi et se laisser transgresser par ce vide sans visage, ce néant qui échappe à toute prise. Dans le texte intitulé « Le soleil substitué », l'écriture est aimantée par ce vide: « Lui, sa place est vide, [...] et ce vide écrit encore... » Le pronom est placé en tête de phrase, il est le substitut provisoire de ce vide irréprésentable, interdit d'accès, dont un synonyme est ici le soleil:

Cela qui se dessine, et s'élève, à peine, sur le trait d'une illisibilité éphémère,
et sa place, vide, gardée, dans le texte substitué du soleil. La tête...

se détache lentement³².

L'espace vide coupe précisément « la tête » de la phrase comme pour évoquer le détachement de la tête de Méduse. « Tête » et « texte », phoniquement proches, résultent tous deux de l'infraction. Il nous est maintenant permis de penser à une sorte de castration symbolique.

Méduse: visage et regard

Dans les recueils des années quatre-vingt comme *De singes et de mouches* ou *Les Mères* dont les premières lignes sont marquées par le caractère agrammatical, c'est-à-dire l'absence ou le déplacement du sujet, les références à la figure de la gorgone Méduse sont explicites. Par exemple dans *Les Mères*, l'homonymie associe celle-ci aux images aquatiques, et surtout à

29. Jacques Dupin, « Orties », dans *Le Grésil*, P.O.L., 1996, p. 69.

30. Jacques Dupin, *Matériau du souffle*, Fourbis, 1994, p. 36.

31. *Une apparence de soupinail*, op. cit., p. 94.

32. *Dehors*, op. cit., p. 28, p. 29-30.

celle de l'acéphale³³: «Mère méduse, mère épave...» Dans *De singes et de mouches*, nous la retrouvons dans une même juxtaposition des syntagmes: «fleur gorgone mouche / indigo singe icare». Les figures de l'Arachné ou du Cyclope sont également présentes dans d'autres poèmes, mais à l'évidence c'est la Gorgone, ce monstre absolu, qui sert de figure directrice à Dupin³⁴. On pourrait dire que c'est une sorte de figure «tragique» au sens nietzschéen: réfractaire à toute pensée dialectisante, elle ne cesse de revenir comme un mal irrémédiable.

Dans le recueil *Gravir* apparaît le motif de Méduse dans les titres de poèmes «La diluvienne» ou «La déesse par excellence» qui font écho à Rimbaud. Leur corps, «immense et léger comme un fleuve débordant ses rives» ou «d'une beauté inavouable»³⁵, est toujours porteur de la mort. Dupin retrouve cette figure dans les tableaux de Miró, sous les traits de la géante, énorme, hors norme et qui ne saurait être rendue que par une expression hyperbolique³⁶. Il s'agit de la conjonction de la beauté et de l'horreur, du «charme [qui va] jusqu'à la terreur»³⁷, évocations de l'un des avatars du *sublime* du pseudo-Longin – pensée décisive dans la rhétorique et l'esthétique classiques, proposant en quelque sorte la maîtrise de l'horreur à travers l'art³⁸.

Dans les poèmes de Dupin, une des séquences les plus effrayantes est inséparable du jeu avec le visage et le regard qui nous renvoie ici au thème de la décapitation. Comme pour souligner le rapprochement entre le vide et le visage, le visage chez Dupin est souvent présenté comme absent ou obscur. Désormais, c'est la vue du visage qui lui est défendue. Le sujet du poème ne saurait le regarder de face, car ses yeux sont menacés: «La source où nous baignions nos yeux / S'agrippait au lieu de tarir. [...] Au brusque tassement du corps, de la voix, / Répond, encore humide, l'herbe d'un visage / Dont l'obscurité se déchire»³⁹. Dans ce passage dense en évocations sensorielles, la cécité est évoquée en même temps que l'obscurcissement du visage. Dans une séquence de «Saccades», un objet obscur s'offre dans sa nudité totale, sans pour autant permettre une identification par le visage: «Son absence de visage et sa seule nudité»⁴⁰. Supposons que le poète figure

33. «L'acéphale, c'est l'homme décapité (= amputé) de sa raison» (Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, Gallimard, 1992, p. 722).

34. Thème souligné par Jean-Claude Mathieu («Donner sa langue aux mères», *L'Injonction*, op. cit., p. 47) et Dominique Viart (*L'Écriture seconde*, Galilée, 1982, p. 37-38).

35. *L'Embrasure*, op. cit., p. 58, p. 60.

36. *L'Espace autrement dit*, op. cit., p. 173-175.

37. «Fragments dans la marge d'un texte de Michel Leiris», op. cit., p. 6.

38. La citation par Yasmine Getz d'un passage de *La Naissance de la tragédie* est particulièrement éclairante pour repenser l'articulation entre le tragique et le sublime (cf. article cité, p. 197).

39. *L'Embrasure*, op. cit., p. 92.

40. *Ibid.*, p. 78.

« l'absence de visage » pour conjurer la perte de l'organe optique face à l'interdit. L'objet de l'interdiction pourrait alors être, bien plus que le visage lui-même, le croisement des regards. Le visage envoie en même temps son regard à celui qui regarde, et quand il prend la figure de l'autre définitivement inconnaissable, terrible (qui serait éventuellement la face cachée de celui qui regarde), peut lui donner la mort. La Gorgone meurt en regardant son propre visage, tout en étant regardée par son propre regard dans le miroir⁴¹. Dans le cache-cache des visages et le jeu des regards, on peut voir surgir le motif du double. Par exemple, dans une séquence de « Lichens », le sujet du poème, se présentant comme s'il était sur le point d'être aliéné, avertit l'allocutaire et nous, lecteurs, de ce danger: « Si par mégarde cette nuit je heurte votre porte, n'ouvrez pas. N'ouvrez pas encore. Votre absence de visage est ma seule obscurité⁴². » Le sujet, s'il jouait le rôle de la Gorgone, aurait plutôt dit: « mon absence de visage est votre seule obscurité⁴³ ». Sans doute pouvons-nous voir dans ce quasi-dialogue un échange brusque des rôles, des masques entre le sujet et son double, entre l'un, qui prend garde, et l'autre, qui ose lever l'interdit: c'est là le glissement continu de la position du sujet qui nous surprend toujours chez Dupin. Dans un poème qui précède « Lichens », nous pouvons encore entendre cette voix d'un sujet qui nous avertit du danger: « Je marche pour altérer quelque chose de pur, / Cet oiseau aveugle à mon poing / Ou ce trop clair visage entrevu, / À distance d'un jet de pierres. // J'écris pour enfouir mon or, / Pour fermer tes yeux⁴⁴. » Cette fois, le visage irradiant comme le soleil semble avoir déjà rendu l'oiseau aveugle. « Mon or », impliquant la tache aveugle du sujet (« mon or » se rapproche de « mort » par la similitude sonore), fait partie du réseau des signes de ce visage interdit, contre lequel il faut protéger les yeux de l'aimée ou même les siens. Le sujet *je* prévient et inscrit sa propre altération ou aliénation par rapport à lui-même.

Dupin introduit également le motif du gisant pétrifié qui ne possède plus de regard. Dans un poème de *L'Embrasure*, le sujet interpelle en une scène cauchemardesque ses doubles qui semblent le suivre et le menacer de dos; ce dos que nous ne pouvons jamais regarder directement: « Mes gisants vont sans escorte / Et luisent de rancune. [...] M'ont-ils vu rire de dos, Et trembler, / Toute une nuit, sans la tarir, // Moi, le jeûne soudé à la face / De peur de leur ressembler [...] »⁴⁵. Tout se passe comme si le sujet tournait le dos au miroir pour éviter de croiser le regard de ses doubles, « de peur de leur ressembler ».

41. « Voir la Gorgone, c'est la regarder dans les yeux et, par le croisement des regards, cesser d'être soi-même, d'être vivant pour devenir, comme elle, Puissance de mort » (Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette, 1985, p. 80).

42. *L'Embrasure*, op. cit., p. 56.

43. « Je t'aimais. En mon absence de visage et mon vide de bonheur » (René Char, *La Fontaine narrative*, op. cit., p. 273).

44. *L'Embrasure*, op. cit., p. 47.

45. *Ibid.*, p. 91.

Ce n'est pas un hasard si dans un poème intitulé « Le désœuvrement » Dupin cite le titre de la dernière œuvre de Marcel Duchamp: « Étant donné 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage », une œuvre singulière dans une boîte optique, à savoir la reproduction d'une femme nue, dépourvue de tête, qui exhibe son sexe. Jean Clair rapproche la structure de cette œuvre de la figure de Méduse: « La vision de cette "chose" n'est enfin rendue possible que parce que l'être féminin qui l'exhibe à nos yeux n'a plus de visage visible⁴⁶. » Nous ne pourrions la regarder si elle avait un visage, ni même si nous étions regardés par d'autres regards. En plus de l'absence de visage, on peut y relever le croisement mortel des regards qui ne manque pas d'intéresser Dupin. Dans *Une apparence de soupirail*, un passage semble faire allusion à la passante baudelairienne qui possédait elle aussi un pouvoir *médusant*: « Par un éclair. Un simulacre de l'éclair. J'ai fini par te perdre de vue⁴⁷. » Et à la fin du poème « Le désœuvrement », le poète évoque la cécité et la *médusation*: « ce n'est plus / le monde, dans sa mort, suspendu, / sagittaire décomposé... // ... mais dérivant du fond de l'œil / et aggravant sa cécité ». Ce poème entérine également l'apparition du double par le biais de la paronomase: « le double au regard de soie // se coupe / et crépite et se noie »⁴⁸. Il s'agit sans doute du regard de soi qui s'y noie.

Le dédoublement

*Tes yeux aveugles sont les miens*⁴⁹

Dans cette série de citations, le sujet du poème affronte son autre lui-même, parfois devenu un être presque momifié, décapité de sa raison. Le double ou le revenant qui prend la place du *je* conscient est le plus souvent présenté comme une sorte de bestial au sein du domestique, quelque chose que celui-ci ne peut qu'ignorer, mais qui risque de causer un désastre au moment de son irruption accidentelle. C'est ce thème qui s'articule nettement dans quelques fragments de « Moraines » où la forme du récit permet d'en mieux dégager les mécanismes:

Une boue qui pénètre les yeux, les oreilles, les narines et la bouche, et laisse néanmoins le visage intact dans le demi-jour du miroir. Étrangère, sans hâte, venue du

46. Jean Clair, *Méduse*, Gallimard, 1989, p. 17. Jean Clair écrit aussi: « Nous mourons sous le regard de l'autre, que nous regardons. Nous sommes aveuglés, privés de raison, décapités. Le fantasme de pétrification, de minéralisation ou de végétalisation du corps redouble ainsi celui de la décapitation ou du démembrement, du dévisagement ou de la défiguration » (*ibid.*, p. 18-19).

47. *Une apparence de soupirail*, *op. cit.*, p. 86. Cf. Jean Starobinski, « Le regard des statues », *Nouvelle revue de psychanalyse* n° 50, 1994, p. 60-61.

48. *Contumace*, *op. cit.*, p. 58, p. 49.

49. Jacques Dupin, *Les Mères*, *op. cit.*, p. 26.

dehors, du plus loin, et parlant au plus près, à voix basse, de ce qui est le plus proche et qui n'a pas de nom. Cette lie et ce lien, comme l'épaississement de notre ombre, nous saisissant, nous étouffant, nous inoculant son absence d'identité telle une araignée le venin⁵⁰.

S'y déroulent ainsi les attaques que son double fait subir au sujet du poème; le double est figuré ici comme une matière abjecte qui envahit tous ses sens, à commencer par les yeux. La division entre le sujet et son double est figurée comme « Les deux parties d'une ammonite ». Le sujet du poème, défini par sa propre division, se présente comme « enfant et père nourricier de ce couple anachronique⁵¹ ». Le processus de la division ignore toute spatialité et toute temporalité déjà connues et « Tout se termine, cette nage ou cette agonie, par un soleil jaloux de ma suffocation, un soleil qui charge et nous pétrifie ». On voit que la boue – autre motif rimbaldien – finit par se confondre avec le soleil aveuglant qui est lui aussi capable de paralyser et de pétrifier le sujet. C'est une « boue solaire⁵² », « l'irradiation dans le corps obscur⁵³ », une matière inerte et en même temps irradiante (Dupin fait fréquemment appel au motif de la lumière opacifiée ou matérialisée, comme pour nous ramener à la matière sensible livrée à la dégradation), mais aussi la matière qui se meut, comme chez Tàpies, au plus près et au plus loin. Il est interdit au sujet de regarder ou de toucher cette matière lourde d'une inquiétante étrangeté, car elle semble être une composante d'une partie éludée ou ignorée de lui-même, « comme l'épaississement de notre ombre ». Ailleurs dans « Moraines », nous verrons cette matière prendre la forme d'une géante: « Invisible, elle occupe tout l'espace et cependant elle marche à mes côtés. [...] Enchaînés et indifférents, nous travaillons ensemble, l'un pour l'autre, et nous nous éteindrons ensemble, sa journée achevée, car elle ne me survivra pas et nous ne nous rencontrerons jamais⁵⁴. »

Dans *Une apparence de soupirail* saillent les mêmes thèmes, mis en scène différemment; celui de la mort dans les yeux et celui du dédoublement du sujet: « Je m'introduis dans ta prison. Pour que danse la belladone. Exprimer tout le poison dans mes yeux ouverts. Pour ta distraction, ta profondeur... » Ici le sujet *je* s'adresse à *tu* comme à son double, entre dans une réciprocité, s'efforce d'ouvrir ses propres yeux remplis de poison. Le même sujet revient plus loin: « On me crève les yeux. C'est le jour. Je m'expose, en cette infirmité, écrivant: c'est *le jour*. Intouchable, désœuvré. Comme autant de bêtes, de têtes, de soleils. Mal dégrossis par la dénégation du JOUR »⁵⁵.

50. *L'Embrasure*, op. cit., p. 157.

51. *Ibid.*, p. 158.

52. *Dehors*, op. cit., p. 86.

53. Jacques Dupin, *Éclisse*, Marseille, Spectres familiers, 1992, p. 21.

54. *L'Embrasure*, op. cit., p. 137.

55. *Une apparence de soupirail*, op. cit., p. 23, p. 96.

Le dédoublement passe aussi par un jeu de miroir dans l'usage des pronoms réfléchis (« Je m'introduis » et « Je m'expose »), par la paronomase (« bêtes » et « têtes ») et par les signes typographiques (les lettres en majuscules JOUR sont comme une entreprise pour méduser les lecteurs). Rappelons que dans ce recueil, Dupin avait placé en exergue une phrase emblématique de Rousseau: « Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort. » Effectivement, c'est « La pensée du double » et celle de l'impossible expérience de la mort de soi qui sous-tendent ce recueil.

Le thème du double se trouve parsemé dans l'ensemble de ses textes. Ainsi, dans *De singes et de mouches*: « l'enfant de ta singerie // innocent du tatouage / de la folie – et de l'ombre // du double écarté de moi. » Dans ce texte, le dédoublement se multiplie, se déploie à tous les niveaux du langage: par le biais de la répétition des syntagmes (« d'un singe écarté de moi »), de la paronomase (« bouche » et « mouche ») et de l'anagramme (« de singe enfant / de signe pulvérisé »). Par ailleurs dans le poème « La double jarre », Dupin fait allusion à la réversibilité du Même et de l'Autre: « l'extrême / écriture la nudité / de la mort / étant son double / étant l'éclipse de la même // l'une s'écarte de l'autre / et de soi⁵⁶ ». Pas de domination du Même: il se double continuellement de l'Autre comme dans le monde du *muthos*. Entre le Même et l'Autre, nous retrouvons l'identité paradoxale, qui cette fois se pose entre le sujet et son ombre reproduite « trait pour trait ». Entre l'être et le paraître, une structure en miroir se découvre; la fin du texte « Le soleil substitué » en évoquera même son tain: « notre sang pour tain de ce miroir: *écrire*⁵⁷ ». Le tain, ce tenant-lieu du rien, ce « non-lieu » fonde pourtant notre image propre; l'accès à ce lieu manquant, symbolisé ailleurs par le croisement des regards, coûtera la vie au sujet.

D'un recueil à l'autre, Dupin met en scène le devenir d'un sujet qui perd la vue, et qui finit par être remplacé par son ombre méconnue et écartée. Un simple effet d'optique fait se doubler la réalité perçue, en renversant le familier en étranger, en confondant le proche et le lointain. Rappelons que c'est un thème fréquemment utilisé dans le genre de la fiction, dont un exemple est précisément « L'homme au sable » de Hoffmann qu'a analysé Freud dans « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) ». Dans ce texte, Freud rapproche l'angoisse de perdre les yeux de l'angoisse de castration, supposant que les organes importants tels que les yeux ou le membre viril sont des termes interchangeables⁵⁸. Rappelons aussi que dans ce texte, Freud se référait à une autre source qui était celle du dictionnaire. C'est le mot *Unheimliche* même qui est porteur de paradoxe, car c'est *heimlich* (caché, secret) qui finit par coïncider avec son contraire *unheimlich* (caché

56. *Contumace*, op. cit., p. 79.

57. *Dehors*, op. cit., p. 34.

58. Il s'agit de la castration saisie en figures: Jean-Michel Rey rapproche la fonction de l'*Unheimliche* de celle de la tête de Méduse (cf. « De la bisexualité », dans *Parcours de Freud*, Galilée, 1974).

et manifeste⁵⁹). Ce mot *Unheimliche* est désormais inséparable de l'idée de l'événement qui se produit en se déniait, mot dont le préfixe négatif *un* peut être le témoin de ce processus.

Nous pourrions repenser le « non-lieu » chez Dupin: cet indécidable absolu au sein du discours, ce vide dans lequel bascule toute bipartition ou toute différenciation. Cette logique profonde ne saurait être mieux mise en scène que dans la fiction littéraire, comme l'a pensé Freud.

« Notre sang pour tain de ce miroir: *écrire*. » Il n'est pas étonnant que Dupin note ici une sorte de processus de division du sujet dans l'épreuve même de l'écriture: elle sert à former la pensée d'un sujet à laquelle il parvient à s'identifier par la suite; en effectuant un mouvement d'aller-retour entre la pensée articulée et son matériau brut et inexprimé, le sujet fait face à la composition et à la décomposition de son identité. Pour Dupin, l'écriture est toujours l'ultime moyen de passer à travers une certaine mort de soi, et accéder à cet autre informe qui est cependant à la base d'un *je* qui prend la parole. En écrivant, le poète donne la mort à son moi quotidien pour entrer en contact avec la partie de lui-même qui lui est interdite et inconnue, la région abyssale de son corps et de sa nature: « l'extrême / écriture la nudité / de la mort ». En faisant alterner le moi et l'autre, l'enchaînement et la rupture du discours, le sujet ne sait plus où se place son moi véritable. À l'instar de beaucoup d'autres poètes, Dupin évoque lui aussi la traversée du miroir par Orphée, comme pour marquer et réinscrire sa propre division. Il est lieu de citer ce passage d'« Un récit »:

l'aveugle aveuglante paroi se fend,
m'introduit dans la place, nuage et gibier, pour la réitération du
non-vu, du non-vécu, du non-frayé...

miroir-abîme d'une narration déjouée, miroir du simulacre,
abîme du scrupule⁶⁰...

D'une manière elliptique et fragmentaire, le sujet semble évoquer l'infraction de l'interdit qui entraîne la scission interne: il se découvre autre en rencontrant cette chose qui s'expose et se répète sans jamais être vue, vécue ou explorée, c'est-à-dire qui ne saurait être saisie qu'en négatif. On serait en droit de penser au double du sujet narrateur, car dans ce texte, on trouve constamment des indices sur la saisie réflexive du sujet par lui-même. « Miroir-abîme d'une narration déjouée »: le narrateur du récit, *je*, entérine une certaine distance à son énoncé, et brise le miroir qui se tient entre ce qui est à dire et ce qui est dit. C'est dans et par cette fiction de la production de ce qu'il appelle « un récit » qu'il montre sa tentative pour rejoindre son énoncé.

59. Définition de Schelling, citée par Freud, « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*, p. 222.

60. *Dehors*, *op. cit.*, p. 102.

Une suite de textes plus tardive, « Fragmes », inscrit encore ce thème de la réflexivité: « Écrire en se gardant du spéculaire, du simulacre . de la déflagration . du glissement... autour des yeux, au fond de l'œil, hors de portée du regard⁶¹... ». Le passage suggère par ailleurs que l'image que possède un sujet de lui-même ne serait plus qu'un simulacre. Pour accéder au vrai, il faut toujours passer par cette tache aveugle, par ce point de manque, et par conséquent verser « notre sang pour tain de ce miroir ».

Dans sa seule pièce de théâtre intitulée *L'Éboulement*, Dupin associe ce thème du double avec la liaison incestueuse et le meurtre. Un personnage nommé Otilia (évocation possible du nom d'Ophelia, Ophélie), qui est comme le « double » et l'« énigme » de son frère Thomas, dit: « Tu es toujours en chemin, / et si près de mon corps, en chemin... / Je ne te vois qu'à distance / si près de la tache aveugle / du coup de feu / du soleil... / qui t'oblige à ces méandres, à ces ratures / à ces retours vers moi⁶². »

À proximité de la tache aveugle ou de l'interdit se dessine un mouvement de zigzag inachevé. Plus aucune fixité, plus aucune perspective ne sont permises dans ce glissement perpétuel.

L'effondrement de la perspective

projection de la Délie, mâchefer,
– et les graminées du ballast, le corps lacunaire⁶³.

Dans un passage du poème intitulé « Ballast », Dupin fait allusion à la *Délie* de Maurice Scève, qui commençait par une évocation de l'œil, cet organe le plus apte à capter la beauté selon lui. Rappelons que Jean Tortel, pour qui la question de la visibilité était essentielle, a défini la poésie scévienne comme « le travail du voir », et son écriture comme « une certaine physique du regard⁶⁴ ».

À l'opposé du projet symbolique de Scève, et de ce « travail du voir », le poème de Dupin se déroule dans la désorganisation totale et, en premier lieu, dans celle de l'unité de la vision que peut avoir un sujet. Le rappel de la « projection » ou de la « nécromancie de toute écriture » ne tarde pas à susciter de nouveau la question de l'image spéculaire qui atteste la division du sujet:

la division qui nous porte, et nous dérègle,
nous approvisionne, à n'atteindre jamais le point

61. *Échancré*, op. cit., p. 36.

62. Jacques Dupin, *L'Éboulement*, Galilée, 1977, p. 25.

63. *Contumace*, op. cit., p. 37.

64. Jean Tortel, « L'amour unique de Maurice Scève », dans *Poésies de Maurice Scève*, Lausanne, Mermod, 1961, p. 10-12.

de rencontre avec qui l'absout,
et nous couvre de terre, de feuilles, de musique⁶⁵...

Nous trouvons une fois de plus la tache aveugle de la représentation, ce tenant-lieu du tain qui ne cesse de solliciter le poète de toute part.

Quand Dupin évoque son image spéculaire comme son double et l'acte d'écrire comme déclencheur de leur division, il nous est difficile de ne pas penser qu'il s'apprête, à travers l'écriture, à franchir la limite du conscient, à faire un pas de plus vers l'*impensé*, autrement dit à se plonger dans une lacune de notre mémoire où se trouverait une phase qu'on peut appeler préhistorique, archaïque; c'est cet état primitif de la psyché qui doit précéder notre conscience tenant pour réelle notre image du moi et du corps. Pour emprunter une formule que l'on peut trouver dans « Ballast », ce serait quelque chose comme « la structure contradictoire du cristal en chacun⁶⁶ », une structure individuelle du reflet, essentiellement paradoxale. Dans ce texte se profile aussi une sorte de vision morcelée de son corps avec le rappel du « corps lacunaire », « mâchefer⁶⁷ » ou même du « cadavre ébruité⁶⁸ ». Dans le texte « Un récit » apparaissent également le « corps morcelé » et « têtes tranchées » immédiatement après l'apparition du « miroir-abîme⁶⁹ ». Le rappel du démembrement du corps est parallèle à celui de la dissociation de la pensée du sujet et de son corps, comme le sujet dans « Le soleil substitué » était en train de « changer de corps » (expression qui fait pendant à « l'absence de visage »).

L'homme, avant de se constituer la propre image de son corps, vit comme un corps démembré. Il n'y a pas encore de distinction entre le Même et l'Autre, entre le dedans et le dehors. Le nouveau-né s'arrache du monde inerte, s'en différencie et s'identifie, avec jubilation, à l'image spéculaire dans le miroir⁷⁰. Le passage en sens inverse devrait provoquer une égale terreur.

Dans la fiction poétique que forge Dupin, la traversée imaginaire du miroir entraîne la débâcle totale de la vision. Autrement dit, celui qui refuse d'être médusé par son image spéculaire est récompensé par un effroi et une instabilité sans fond. Une sorte de rétrogradation impossible à travers le miroir va lui « souffler une peur primitive⁷¹ », il lui est impossible de s'arrêter pour avoir une vue statique devant lui: « Il m'est interdit de m'arrêter pour

65. *Contumace*, op. cit., p. 30.

66. *Ibid.*, p. 29.

67. « Le mot signifierait qu'il revêt l'apparence d'un corps qu'on aurait mâché » (François Dagognet, *Des débris, des déchets, de l'objet*, Les empêcheurs de penser en rond, 1997, p. 63).

68. *Contumace*, op. cit., p. 30.

69. *Dehors*, op. cit., p. 28, p. 102.

70. Cf. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits*, Seuil, 1966, p. 93-100.

71. *Dehors*, op. cit., p. 100.

voir.» C'est toujours dans la suite «Moraines» que nous pouvons déceler quelques allusions successives à cet effondrement du champ visuel:

La peur nous donne l'allure légère, le détachement, le regard avide à proportion de l'espace infini qu'elle déploie devant nous. Mais à mesure que nous allons, nous écartant de son foyer, les obstacles anciens se dressent, le poids de la terre, [...] angle vif que la peur regagne, et illumine⁷².

L'espace devant lui n'est plus sans ombre ni sans faille; la perspective, on le sait, est réglée par une origine unique où est censé se placer le sujet par rapport à son objet. Mais cette relation causale simplifiée ne va plus de soi dans un pareil cas. Dans «Moraines», le sujet du poème est condamné à la marche aveugle et interminable; paradoxalement, il se trouve encore plus près de l'objet en s'en écartant. La peur l'obsède tant que cette représentation impossible de l'espace reste telle quelle. Il lui manque juste un pan de miroir qui lui donne un effet de trompe-l'œil et qui lui assure un monde présent à soi: c'est notre vision mentale, ordonnée et ménagée comme une perspective, qui est pourtant artificielle en réalité. Mais ce pan, qui fait concorder sur une ligne le point de vue et le point de fuite, qui fait coïncider le regard d'un sujet et celui de son image spéculaire, ne peut être obtenu que par le recel d'un point de manque, d'une sorte de trou⁷³. Le travail de Giacometti avait précisément pour effet de nous faire redécouvrir cette tache aveugle, cette mort ignorée; il tenait à éclairer, en face de l'être dont l'élément crucial pour lui était le regard qui le fixe, «le rapport entre deux êtres qui s'affrontent, la tension de deux solitudes qui se contemplent au-dessus du vide, ou jettent l'une vers l'autre la fragile passerelle de leur double regard confondu⁷⁴».

Dupin revient sur cette tache aveugle dans «Lichens»: «Vigiles sur le promontoire où je n'ai pas accès. Mais d'où, depuis toujours, mes regards plongent. Et tirent⁷⁵.» C'est ainsi que la formule «l'absence de visage» s'articule avec l'allusion secrète à ce point éludé par ce pan du miroir: nous ne pouvons jamais regarder nos visages sans miroir.

Dans ses poèmes, Dupin ne cesse d'évoquer cette tache aveugle par la mise en exil du sujet énonciateur qui est censé assurer son discours. Le sujet *je* n'a qu'une place mouvante, et il ne nous fournit aucun indice qui permette la focalisation spatiale ou temporelle de son discours. «Le seuil de la lisibilité se déplace⁷⁶»; la linéarité syntaxique est brisée, et ce qu'il nous présente, c'est la

72. *L'Embrasure*, op. cit., p. 156.

73. Cf. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Champs / Flammarion, 1993, p. 140-141.

74. *L'Espace autrement dit*, op. cit., p. 59. Cf. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Folio essais / Gallimard, 1988, p. 52.

75. *L'Embrasure*, op. cit., p. 57.

76. *Dehors*, op. cit., p. 30.

dispersion continuelle de fragments illisibles, composés par des images morcelées et flottantes. La fixation d'une image en perspective est toujours avortée: le véritable lieu du sujet *je*, où s'annule le soutien réciproque des regards entre son image spéculaire et lui-même, est donc désormais insituable dans un espace conçu géométriquement. Tutoyant son double et se confondant avec celui-ci en nous, la place du *je* n'est plus assignable au centre de son discours. Sa place n'est que dans le va-et-vient incessant que rendent des poèmes sous la forme quasi dialogique⁷⁷: *je* parle à *tu* et réciproquement, chacun supposant l'autre comme sur «la fragile passerelle de leur double regard confondu». Il y a aussi, dans l'énonciation, un point ignoré et implicite qui constituerait un sujet par rapport à l'autre: selon Benveniste, c'est un point unique et double qui sert d'une sorte de référence interne, et que chaque locuteur pose comme condition de son discours en s'adressant à l'autre⁷⁸.

Dans le discours poétique de Dupin, ce point de référence est comme «en perte pure⁷⁹», c'est-à-dire qu'il ne met son discours sous la tutelle de personne, et le fait dériver sans aucun terme assignable. Et quand *je* et *tu* ne s'adressent plus l'un à l'autre à travers un plan du miroir, c'est alors *nous*, indéfini, qui prend le relais, ce pronom qui confond le sujet et son autre et qui suggère désormais l'espace intersubjectif, voire intrasubjectif dans lequel sont fusionnés le poète, le sujet du poème, nous les lecteurs et tous nos autres. Ce *nous* – cette communauté – n'est plus inclusif, ni exclusif imaginativement, car il n'y a plus de limite qui institue «la morte distinction du dedans et du dehors⁸⁰», du Même et de l'Autre. Nous lisons comme en écho ce passage dans le poème «L'écoute»: «il n'y a pas de lieu propre à sauvegarder, à exclure, nous sommes tous les lieux, et aucun, nous sommes le passage d'un lieu à un autre lieu⁸¹».

Soulignons ici le mouvement de l'écriture hors de tout centre, loin de tout contrôle. Le sujet *je* écrit, comme «allant et dérivant, subissant l'attraction de l'absence de centre⁸²». Ce centre du sujet unique est remplacé par ce *nous*, cette maille en mouvement qui pourrait éventuellement tenir lieu de l'«ubiquité» que Dupin emploie rarement⁸³: place réservée à Dieu qui

77. Cf. par exemple le poème «Le chemin frugal», dans *L'Embrasure*, *op. cit.*, p. 24-25.

78. Fait signalé par Damisch qui associe le «sujet de la perspective» – comme point unique et en partie double – à «un centre de référence interne» dans le réseau intersubjectif, que Benveniste articulait par rapport à «l'instance du discours» (cf. Damisch, *op. cit.*, p. 153-154).

79. *L'Embrasure*, *op. cit.*, p. 16.

80. *Dehors*, *op. cit.*, p. 26.

81. *Échancré*, *op. cit.*, p. 90.

82. *Dehors*, *op. cit.*, p. 26. «La voix narrative» de Blanchot est topologiquement représentée comme le centre absent de la «circularité» des récits, «comme si le cercle avait son centre hors du cercle, [...] comme si le *dehors* était précisément ce centre qui ne peut être que l'absence de tout centre» (Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 557).

83. *Contumace*, *op. cit.*, p. 47, *Dehors*, *op. cit.*, p. 102, et *De nul lieu et du Japon*, Fata Morgana, 1981 (n.p.).

assume cet infini – des points de vue simultanés et omniprésents (comme dans cette phrase de Baudelaire: « Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister⁸⁴ »). Mais chez Dupin, le terme d'« ubiquité » nous laisse entrevoir l'idée de l'Un-tout-seul de Parménide qu'il a lu, plutôt qu'un arrière-plan profondément théologique. C'est comme si l'absence de Dieu unique censée assumer la tâche aveugle de la représentation induisait le dédoublement, la dilatation infinie du discours sans aucun pivot central. Dupin écrit ainsi dans « Ballast »: « la neutralité d'un centre et de bords / qui nous déchiquent⁸⁵ ».

Reprenons, pour la dernière fois, le poème « Ballast » dans son début: « un sommeil migrateur sans argument, dalle / qui cède au levier, – je suis dehors [...] ». Comme dans « Un récit », le sujet *je* se retrouve, dès le début, déplacé et expulsé, renonce aux champs visible et lisible qui s'ordonnent à partir de lui-même, et cède sa place à ce *nous*: « la division qui nous porte, et nous dérègle » et comme en une fugue, « un sommeil migrateur sans argument, dalle / qui cède au levier, – et nous sommes dehors... ».

Le « ballast » pourrait être la métaphore du signe du centre de gravité du sujet sans lequel il chavire et ses cargaisons de mots et de mémoires dessinent les trajectoires circulaires ou « arachnéen[nes] », comme « dans le prisme des couleurs, décomposées... ». Nous retrouvons les mêmes mots en mouvement de rotation, vus chaque fois comme sous des angles différents, ce qui suscite notre attente d'« une perpétuelle foudre du gisement / vers l'élucidation du labyrinthe ». Mais il semble n'y avoir jamais d'issue à ce labyrinthe, ce dont nous avertit Dupin dans le même texte, car « tout agencement de mots est politique, / est vacant, glacé, / appelle une lecture politique, est vacant // ou prisonnier de la contradiction qu'il enferme »⁸⁶. Par l'absence de centre et l'appel à la multiplicité, on pourrait enfin entrevoir la dimension politique des œuvres de Dupin: le refus volontaire des formes figées, c'est la résistance à la domination du regard qui ordonne la vision unique, mais cela ne se fait qu'au prix de l'anarchie totale, de la dérive de tous les mots, avec toute « issue dérobée ». Ainsi dans un texte écrit en réaction aux événements de Mai 1968, Dupin s'exprimait en ces termes: « Les mots que j'écris: les mots insignifiants, parcelles détachées d'un continent à la dérive⁸⁷ ».

Le poète ne peut que lancer des mots insignifiants, « déchiétés ». Rappelons les grandes lignes de la fiction que Dupin a lui-même forgée: si, dans la scène du poème, le sujet est condamné à gravir la pente (et à graver les mots) dans un éboulement interminable, ou à marcher aveuglément dans une étendue pleine d'anfractuosités, c'est parce que s'arrêter une fois

84. « Fusées », dans *Œuvres complètes* t. 1, Gallimard, « La Pléiade », 1975, p. 649.

85. *Contumace*, *op. cit.*, p. 30.

86. *Ibid.*, p. 27, p. 30, p. 32-33, p. 39, p. 34.

87. « L'irréversible », *L'Éphémère* n° 6, 1968, p. 12.

pour toutes signifie être aveuglé, médusé par le regard mortel qui règne et qui nous habitue au « savoir abusif » :

nous marchons, nous écrivons – pour fuir, nous trouver, nous quitter – pour mordre, pour entamer le réel, pour rejoindre la passion forclosée d'une figure évidée par la peur, dont le regard brûlé pénètre le corps⁸⁸.

Écrire, pour Dupin, ne tient qu'à viser la tache aveugle qui défait toute idée d'optique, régie par le regard qui domine, qui embrasse en évacuant toute trace d'ombre :

Il est dans l'entendement une tache aveugle : qui rappelle la structure de l'œil. Dans l'entendement comme dans l'œil on ne peut que difficilement la déceler. Mais alors que la tache aveugle de l'œil est sans conséquence, la nature de l'entendement veut que la tache aveugle ait en lui plus de sens que l'entendement même⁸⁹.

Au-delà de la tache aveugle, il y aurait donc ce réel à entamer, « l'impossible et l'ineffaçable : le réel⁹⁰ », définitivement irréprésentable, synonyme de la mort, que le poète tente de vivre sur la scène même de ses poèmes.

Seiji Marukawa

Auteur d'articles critiques parus dans la revue japonaise *Alba*, Seiji Marukawa se consacre à l'étude de la poésie française contemporaine. Il vient de soutenir une thèse intitulée *La Saisie de la matière dans la poésie d'André Du Bouchet, Jacques Dupin et Philippe Jaccottet* (à paraître aux Presses Universitaires du Septentrion) et prépare actuellement, pour les éditions Fourbis, un essai destiné à un ouvrage collectif sur Jacques Dupin.

88. *L'Échancré*, *op. cit.*, p. 91.

89. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Tel / Gallimard, 1978, p. 129-130.

90. *Une apparence de soupirail*, *op. cit.*, p. 77.