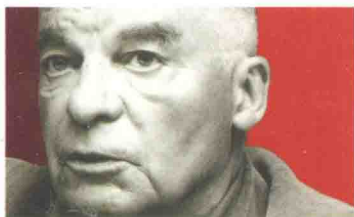


JACQUES DUPIN

Le corps clairvoyant

1963-1982

Préface de Jean-Christophe Bailly



nrf

Poésie / Gallimard

COLLECTION POÉSIE

JACQUES DUPIN

Le corps clairvoyant

1963-1982

Gravir. L'embrasure. Dehors.
Une apparence de soupirail

Préface de Jean-Christophe Bailly

nrf

GALLIMARD

© Éditions Gallimard,
1963, pour *Gravir*,
1969, pour *L'embrasure*,
1971, pour l'étude de Jean-Pierre Richard,
1975, pour *Dehors*,
1982, pour *Une apparence de soupirail*,
1999, pour la préface de Jean-Christophe Bailly
et l'annexe de Valéry Hugotte.

Le Corps clairvoyant regroupe en un seul volume les quatre premiers livres de poésie de Jacques Dupin : *Gravir* (1963), *L'embrasure* (1969), *Dehors* (1975) et *Une apparence de soupirail* (1982). Tandis que les trois premiers peuvent être considérés comme des recueils, non de pièces isolées, mais de suites de textes formant des sortes de cahiers ou de liasses à l'intérieur de chaque livre, le dernier, formé de très courtes proses se succédant en chapelet, est d'un seul élan ou d'un seul mode. Si, ainsi réunies, ces vingt années d'écriture, malgré différences et écarts, forment bloc, tout suggère de les lire pourtant de façon progressive, dans le sens même du temps qui les porta, c'est-à-dire en allant du début à la fin, en suivant pas à pas les sursauts, les disjonctions, les leitmotive qui les tressent, les nouent et qui ouvrent, à propos du poème, un unique et solitaire chantier, continué au-delà par d'autres livres, mais qui est demeuré identique en son fond.

Vu de plus près et palpé par la lecture, le bloc bien sûr se désagrège, mais pour se reformer à nouveau, comme un limon charriant extraits et débris, car nous sommes ici d'emblée, malgré le tour peut-être un peu

plus classique de Gravir, dans une logique de l'éclat. Chaque texte vient, survient comme le copeau d'un unique et forcené travail de rabotage de la langue. Et si apparemment les copeaux rassemblés font masse et si quelque chose, dans leur réunion, vient les serrer, ils demeurent pourtant des individus, comme les tuiles d'un toit que séparerait des jours, ce qui veut dire aussi qu'ils ne s'abritent de rien. Cette dialectique tendue de la différence et de la répétition permet de lire toute l'œuvre comme une reprise infinie, palimpseste ou somme inachevée de repentirs. À chaque fois, pour chaque geste, il y a remise entière de la donne et de l'enjeu : c'est le poème lui-même, son appel, son vide, qui est la circonstance du poème.

« Chaque pas visible est un monde perdu », dit Le chemin frugal, soit le poème qui ouvre Gravir et par conséquent ici, à nouveau, le livre. Sans doute, par la présence, autour, d'un paysage, s'agit-il d'abord de l'expérience dont le pas est le signe, mais le pas fait signe au-delà de la marche et de la promenade errante, le pas en lui-même, parce qu'il est à la fois accord et écart, est sans site, et dans le flux du temps, c'est le poème qui est le pas, la cassure, le rythme, le battement : le pas visible qui est monde, monde perdu, pas perdu. En se faisant, en passant au mode d'exister de la trace, le poème se perd, mais sans s'en aller : il demeure, monde perdu, et nous laisse seuls avec lui, avec la façon dont il a perdu le monde en le touchant. Toucher le monde, le toucher le temps d'un éclair, dans un battement, atteindre à une flexibilité du langage telle qu'en vérité le monde apparaisse sous le nom (c'est-à-dire effacer, éconduire du nommer l'arbitraire de l'intention), tel est le programme de la poésie de Jacques Dupin,

et c'est le plus exposé, le plus violent, le plus fragile. Quelque chose de calme et de souverain est rêvé, quelque chose de lisse est entrevu, désiré, mais le cheminement de l'écriture est tout autre, il est terrestre, il bute, renâcle, se défait. Sans fin le rabot heurte des nœuds et des veines dures et la montagne que l'on gravit reste muette, non pas avec le poème ou en lui, comme on l'aurait voulu, mais contre lui. La montagne (soit ici, plus qu'un terme récurrent, une entrée sonore du monde) met le poème hors de lui. Et c'est ce versement vers un dehors incommensurable qui recueille malgré tout tous les mots du poème.

« Gravir » — puisque cet infinitif vient au commencement, je crois qu'il faut s'en approcher, pour éviter aussi tout malentendu. S'il y a bien dans toute l'œuvre — non comme thème ou présence, mais en tant que terrain, territoire — un chemin de montagne, qui revient, qui repart, et s'il y a en elle, mais sans référence explicite à Cézanne, une sorte de « Sainte-Victoire » du poème, cet infinitif, « gravir », à la fois descriptif et programmatique, ne confirme aucune lecture qui y verrait une tension vers un sommet, celui-ci étant donné comme un accomplissement. C'est d'ailleurs précisé en toutes lettres dans l'un des textes de Lichens : gravir, c'est gravir encore et toujours, et c'est aussi dévaler, descendre, rouler au bas des pentes. La cime est « gisement », terre retournée venue du fond et montée dans la lumière, elle n'est ni point d'arrêt ni point de vue (« Il m'est interdit de m'arrêter pour voir. Comme si j'étais condamné à voir en marchant », L'embrasement, p. 157). La « randonnée » qui travaille tout le versement de l'œuvre sur les versants de la montagne n'habite ni le climat de la simple promenade ni celui de l'exploit symbolique, elle

est tout entière travail. « Dans la forêt nous sommes plus près du bûcheron que du promeneur solitaire », est-il dit dans L'embrasure. Et même si l'on peut, si l'on doit lire aussi les poèmes de Jacques Dupin comme des relevés (ou comme les pages d'un journal de bord déchiqueté), c'est-à-dire comme les fruits d'une attention extrême portée au monde des choses muettes dont la montagne est le nom générique, cette attention est comme suscitée par une instance ou une astreinte qui dissolvent par avance le motif et l'impression. Un taon a piqué le poème, et le corps (« car je travaille sur un corps », Dehors, p. 294) est le nom de cette instance nerveuse qui se porte hors de soi. L'exposition au poème, à la venue que serait le poème, est tout sauf la mise en place d'un dispositif d'attente patiente et savante, elle s'enroule, se déporte, s'accroche, se blesse, elle ne court pas toute lisse et évocatoire au-dessus du réel : du réel elle a la fringale mais, ne pouvant, ne sachant s'en repaître, elle le blesse, l'érafle, en brandit des lambeaux.

Ainsi, plus que celui d'une quelconque ascension, « gravir » me paraît être le verbe qui désigne ce travail, et aussi parce qu'il emporte avec lui, dans sa consonance, toute une série de vocables qui lui font écho : gravir, ce serait aussi rendre grave, aggraver, graver, sonder la terre gravis — ce serait, enfin et surtout, un mot, un verbe moins léger qu'écrire, mais qui dirait, dans la langue du corps, dans une langue incorporée, ce vers quoi écrire cherche à se tendre.

Une conception si compacte et si dense de l'écriture induit plusieurs effets immédiats. Quant au genre, quant au mode, quant au temps.

Quant au genre, elle suppose et soutient qu'il n'y aura que des états de forme divers mais dérivant tous

d'une même souche absente : le poème. Non que la poésie doive être considérée comme un genre, parmi d'autres possibles. Elle occupe une position dans le langage, elle est le lieu où écrire se dit gravir, le lieu où ne peut s'écrire que ce qui répond à une demande ou à une injonction intégrale, intransitive, non formulée et, d'ailleurs, non formulable : simplement, on lui répond, il faut lui répondre. Cette position est tenable parce qu'elle est mobile, ce lieu est vivant parce qu'il est vaste : peuvent y figurer la prose et même la prose réflexive, le vers libre, le retour prosodique, le vers pulvérisé, le quasi-aphorisme. Mais si divers que puissent être les résultats, tous relèvent d'une unique expérience, nue et désarmée. C'est comme s'il n'y avait jamais rien avant le poème, comme si l'acte était sans mémoire, comme si toute instrumentalisation de la langue devait être niée par l'action même qui développe le langage au long des feuillets, des copeaux. Dans Une apparence de soupirail, Jacques Dupin le dira autrement, en trois préceptes ou trois impératifs qui jaillissent en trois points du livre, mais que je réunis ici pour en faire un programme, ce programme d'un toucher dont j'ai parlé plus haut : « Écrire comme si je n'étais pas né » / « Mériter que chaque mot s'efface à l'instant de son émission » / « Écrire sans casser le silence ».

« Écrire comme si je n'étais pas né » — il s'agit là évidemment du plus pur des « comme si », mais c'est aussi l'indication de la voie au bout de laquelle il n'y aurait plus de simulacre. Cette formulation, il faut, je crois, la rapprocher de la célèbre phrase de Jean-Jacques Rousseau qui est placée en exergue d'Une apparence de soupirail : « Je puis bien dire que je ne commençai de vivre que quand je me regardai comme un homme mort. » Du

côté de la mort comme de celui de la non-naissance se déploie, pour l'écriture, une idée du natif qui la dissocie de la filiation biographique et qui la déporte hors de la résidence du sujet, et ici la « vie » de Jacques Dupin se dissocie du commencement de Rousseau. Par ce recadrage hors du temps consenti, l'écriture accède à une « vitesse de monde qui dure sans nous », comme l'écrit Nicolas Pesquès dans ses *Balises pour Jacques Dupin*¹, et le terrain qui alors l'accueille est aussi celui, aride, du « bien suprême » des tragiques grecs, lequel eût été selon eux, pour l'homme, de ne pas naître, de ne pas être. Placer l'écriture (le poème) dans l'entrelacement du non-né et de ce qui survit à l'existence humaine, c'est tirer le scribe vers la plus grande évasion possible (« lui, le scribe accroupi (...), il s'évade par des liens d'herbe coupante d'impatience tressés », *Dehors*, p. 258), et c'est relier le plan d'inscription de la parole à un plan qui n'est pas le seul horizon humain. C'est à ce titre que, sans « états d'âme », il y a paysage et que vient jouer à plein, dans les ligaments et les nervures du poème, la tragédie du paysage : non telle ou telle coloration, mais le fait brut, mais l'existence continue, sonore et silencieuse de la « contrée », de la « montagne ».

Pourtant c'est un homme — un corps affecté, pensant — qui y passe, qui est jeté dedans et qui voit, qui voit en marchant mais n'imagine rien (« L'âme ne peut rien imaginer, et il ne lui souvient des choses passées que pendant la durée du corps » — cette citation de Spinoza sera, elle, plus tard, l'exergue d'*Échancré*²), et cet homme

1. Nicolas Pesquès, *Balises pour Jacques Dupin*, éd. Fourbis, Paris, 1994.

2. *Échancré*, éd. P.O.L., Paris, 1991.

qui passe ou qui va, qui s'est donné le pas du poème pour piège ou pour preuve, ce n'est pas « le poète », en tout cas pas sa figure altière et repue (telle qu'elle revient si souvent contaminer la poésie en la courbant dans l'enflure et la pose), c'est un sujet, oui, sans doute, mais un sujet parti, lacéré, troué, infortuné qui chemine en marchant comme marche l'homme de Giacometti, c'est-à-dire sans socle, incapable de déléguer son ombre ou d'effacer son poids et qui, parlant (écrivain, scribe), rétament avec des mots le bol étroit d'existence où il tient, avance, gravit : il est dans le lit du torrent et c'est là qu'il voudrait « mériter que chaque mot s'efface à l'instant de son émission », autrement dit atteindre à ce que le poème s'en aille (comme on dit d'une fusée qu'elle est partie) ou à ce que l'écriture, qui « ne nous rend rien » (L'embrasure, p. 151) soit du moins elle-même remise à ce qui nous l'a confiée, remise à la contrée qui l'imprime (comme on dit imprimer un mouvement). De telle sorte que l'effacement du mot soit maintien de « cette contrée de nuit où le chemin se perd » (L'embrasure, p. 134), maintien de la possibilité d'une « parole nue » qui, tout en s'effectuant, ne casserait pas le silence.

Ce qu'il faut remarquer, et c'est là l'effet de cette conception de l'écriture quant au temps, c'est que tout y est absolument actif, c'est que toute cette activité, parfois décrite en termes de machinerie, de rouages, n'habite aucun autre temps que le présent, que c'est le présent et lui seul — l'infinitif étant une sorte de sur-présent — qui constitue son aire de jeu : sans passé, sans futur, le temps d'exposition du poème, le temps des pas visibles et des mondes perdus que l'écriture révèle, traverse et abandonne, est celui d'un pur agir, ou d'une pure intensité — c'est le temps de l'immanence du

temps à lui-même dont le poème, via les pores du réel, est l'écoute.

En lisant ces poèmes, ces remarques, ces implosions, on éprouve d'être dans la contrée d'un perpétuel suspens, nous sommes comme au bord de la venue, dans la secousse sans détente d'un advenir qui se retient. C'est comme un paysage, mais vide, où il y aurait bien saint Sébastien mais où les flèches ne seraient pas encore tirées, mais où les archers ne seraient pas encore visibles : quelque chose de surtendu où, dans l'essence même du panique, chaque objet serait doué d'énergie.

« Mais l'énergie que je peux capter, produire, écrit Jacques Dupin, jaillit au contraire de la fragmentation, de la teneur de rapports fragmentaires — d'un déplacement presque immobile d'éclats. » Or il écrit cela dans Un récit, ce texte qui au sein de Dehors semble envisager, envier peut-être une autre voie, ou s'en souvenir. Il y a dans Un récit (qui est un texte capital, difficile, qui se déploie comme un ciel de mots, comme une masse de nuages en mouvement où les formes apparues s'en vont, se scindent, s'effilochent) des trouées d'enfance qui sont comme des abîmes, il y a des évocations lointaines, en partie seulement ramenées — un métier à tisser, un livre, un voyageur — et de telle sorte que le récit y est comme une forme passant sous le poème, que le poème convoite peut-être, mais qu'il perd en route, mais qu'il perd en se faisant, qu'il doit perdre pour exister. La fragmentation, Jacques Dupin ne la choisit pas, elle est sa contrainte, elle est son mode. Les textes encore relativement linéaires de certaines pages de Gravier se désagrègent, comme tels ils ne reviendront plus. « Entre la diane du poème et son tarissement » (L'embrasement, p. 145), quelque chose est venu, qui appartient au tarissement, sans doute, et qui

comporte un désarroi, mais qui n'est pas un deuil, pas plus qu'il n'y a dans Un récit de deuil du récit. Graver, cela voulait dire descendre de la forme pour atteindre à un mode de la formation et accoler l'écriture à son propre devenir. Le fragmentaire ici n'est pas un état de forme relativement stable et lancé comme une petite torpille (comme le fut jusqu'à un certain point le « fragment » des romantiques allemands), il est la conséquence inévitable et pas même désirée d'une dislocation, il résulte du mouvement dynamique qui a fendu le poème et qui n'en restitue que des éclats. Mais ces éclats, quel que soit le manque dont ils sont le signe, quel que soit le vide qu'ils entaillent, ne sont pas les restes d'un poème disparu ni les estafettes d'un poème à venir, ils sont ce qui vient, sans encore, sans déjà, ils sont ce qui pose le poème dans le lit de son impossibilité, qui est ce qui le rend possible, au jour le jour et fragilement.

(À quel point cette dislocation échappe à la mise en page — relativement peu de poèmes dispersent les vocables sur la page qui, moins qu'une étendue, demeure le support d'un chemin —, à quel point elle apparaît comme une contraction du phrasé lui-même, à quel point elle devient rythme, souffle et est d'elle-même diction, j'ai pu pour ainsi dire le vérifier sur pièces : L'embrasure me manquait pour travailler à cette préface et Jacques Dupin m'a passé un exemplaire dont il se trouve qu'il lui avait servi pour préparer une lecture publique de ses poèmes. Les textes travaillés en ce sens — et ce sont surtout ceux de La nuit grandissante et quelques-uns de Moraines — y sont littéralement hachés de coups de crayon, chacun d'entre eux présentant sa partition sonore comme une course d'obstacles, comme un jeu de pistes égaré indiquant en lui-même des

départs, des sursauts, des césures que la partition typographique dépose mais ne révèle pas forcément : seul le poème sur Malevitch, à la fin de Dehors, est écrit comme cela, écrit-respiré comme cela. Sous l'apparence de la ligne dort toujours une brisure, le fil de l'énonciation est une ligne brisée, haletante...).

«Expérience sans mesure, inexpiable, la poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent.» Jacques Dupin écrit cela dans *Moraines*, cette liasse de proses qui accompagne les poèmes de *L'embrasure* en en cherchant la définition, produisant à l'intérieur du recueil une sorte de pas de côté, mais qui réintègre le poème dans le droit de son attente. Des «moraines», il y en a en fait dans toute l'œuvre (par exemple, les *Fragmes d'Échancré* en sont la suite visible, évidente), c'est comme une série de paliers, l'escalier est sans peron mais ses marches sont plus ou moins longues. En tout cas le motif central de ce retour critique qui n'est jamais pause mais relance est toujours le manque, qui peut se dire aussi tourment, détresse et même, mais sans pathos, douleur.

Ce que dit Jacques Dupin, et ce qu'il dit, je crois, dans tous ses textes, c'est au fond que le manque est l'état natif du poème, c'est que la poésie est le genre même du manque, le genre même du tourment, mais que cette détresse qui la conduit est aussi ce qui la tient dans le langage comme une demande incessante de vérité. Il n'est pas là question, comme dans les vieux débats sur les qualités réciproques des arts ou des genres, d'une suprématie, il s'agit simplement d'une différence, qui comporte un retrait envers l'institution même de la lit-