

« Faire d'une pierre deux coups » Anagrammes et poèmes de galets chez Jean Dupuy

Barbara BOURCHENIN
Université Bordeaux Montaigne
ARTES – UR 24141

Introduction

Jean Dupuy (1925-2021) n'est pas poète. Ou du moins, ne le classe-t-on pas initialement dans cette catégorie. Les historiens de l'art ont fait de lui un peintre, un performeur, un sculpteur. Pourtant, à la lumière de ses derniers travaux – les [anagrammes](#) qui l'occupent depuis 1973¹, et ce jusqu'à sa mort en 2021 –, il ne nous semble pas aberrant de faire de lui un *poète*, au regard de l'ampleur que cette pratique des anagrammes acquiert dans son parcours. L'édition de l'anthologie *Where* en 2013 par la galerie Loevenbruck marque un moment important dans le paysage critique de l'œuvre de l'artiste en donnant accès à une part encore confidentielle de son œuvre.

« Pierre angulaire de (son) œuvre² », la pratique anagrammatique de Jean Dupuy consiste en des « textes qui accompagnent pour la plupart des photos, des objets. Écrits, i.e., en 2 parties, ils composent des anagrammes → l'exigence linguistique / que je pratique depuis 30 ans est une contrainte comme l'est, en poésie, la rime (voire l'alexandrin) [...] »³. Si Jean Dupuy n'est pas poète, l'exigeante gymnastique lettriste à laquelle il s'adonne quotidiennement fait de l'anagramme une poétique à part entière. Tant et si bien que si les anagrammes, dans un premier temps, accompagnent de manière descriptive des pièces, elles finissent par s'autonomiser et exister indépendamment de toute pièce annexe ; l'anecdote et la vie sont les seuls moteurs de leur création.

Dans l'ouvrage *Le Champ des signes*, Roger Caillois dit qu'il lui est arrivé « de regarder les pierres comme des sortes de poèmes⁴ ». Il semble que c'est également ce qui motive l'intérêt de Jean Dupuy pour [les galets niçois](#). Ces pierres, banales et faciles d'accès lors de promenades, touchent l'artiste dans leur simplicité. Aussi pourrait-on dire qu'elles ne laissent pas l'artiste de marbre, et qu'il n'a pas un cœur de pierre. Car les expressions sont nombreuses qui disent l'inexpressivité des pierres et leur insensibilité notoire.

¹ « C'est avec ces quatre mots "American venus unique red" inscrits sur un crayon de marque "venus", que j'ai fait une anagramme pour la première fois, à New York, un jour de désœuvrement de 1973. », Jean Dupuy, *Semiose galerie (dir.), Jean Dupuy, À la bonne heure !*, Paris, Semiose éditions, 2008, p. 82.

² Christian Xatrec, « À propos du système anagrammatique de Jean Dupuy », <https://www.switchonpaper.com/portrait/artiste/a-propos-du-systeme-anagrammatique-de-jean-dupuy/>, page consultée le 29 janvier 2024.

³ Anagramme n° 3 « Malherbe ». Les numéros des anagrammes renvoient à la numérotation de l'anthologie *Where* (Jean Dupuy, *Where*, Paris, Loevenbruck, 2013).

⁴ Roger Caillois, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 1129.

Avec Jean Dupuy et les galets niçois, il s'agit de *penser avec*, de *rêver* et *poétiser* avec ces cailloux, de prime abord insignifiants et froids. On pourrait dire qu'il s'agit d'être en empathie avec, de parler le langage des pierres, d'*empathiser* avec les cailloux comme on sympathise avec quelqu'un. *Empathiser* (selon le dictionnaire de la langue française en ligne), c'est « faire preuve d'empathie avec autrui », « être en capacité de comprendre (le vécu d'autrui) », synonymes : comprendre, saisir, ne pas être de bois. Cette analyse des poèmes de galets et des anagrammes d'Ypudu est l'occasion de se demander non seulement comment « penser Dupuy » (quelle(s) méthode(s) est(sont) à l'œuvre dans sa pratique), mais aussi comment *pense* la lettre, comment *pense* l'anagramme ou le poème, ou encore, comment *pensent* les pierres.

Tant écologie de lecture qu'écologie de la langue, la pensée à l'œuvre dans les choses se trouve soumise à un processus d'anagrammatisation continu – ou *continuum* anagrammatique. Jean Dupuy est un traducteur et l'anagramme lui permet de penser sa pratique comme traduction perpétuelle de langage en langage, sans distinction des sémiotiques : le langage de pierre répond au langage de mot, tout comme celui-ci répondait au langage-sculpture, etc. Nous faisons l'hypothèse que ce processus d'anagrammatisation et de traduction est un processus d'individuation discursive.

Une métaphysique du galet ordinaire

Les galets sont des pierres plutôt insignifiantes. *A contrario* de la métaphysique de Roger Cailliois – qu'il imagine depuis l'observation de pierres exceptionnelles, ou qui ont une valeur esthétique particulière, la métaphysique des galets de Jean Dupuy est toute autre. Trouver sur la plage ou au gré d'une promenade un galet qui sédimente une lettre est une activité fortuite, enfantine. Elle nécessite pourtant une posture particulière : celle de l'arpentage, d'une attention portée au sol et non plus à l'horizon. La figure du flâneur nez en l'air n'est donc pas celle de ces trouvailles. Pour dénicher un X, un Y ou un O, il faut fouiller la terre des yeux, nez pointé vers ses pieds. Il faut donc une certaine disponibilité, une certaine attention portée à son environnement quotidien pour repérer la lisibilité du monde, là où l'on trouve d'ordinaire une nature muette.

Dans l'anagramme n° 70, l'artiste réalise un « inventaire de tiroir » dans lequel le galet trouvé sur la plage intègre une collection discrète (de celles que les enfants font des objets insignifiants).

V/V 1996
 INVENTAIRE INA.NA.NA.INACHEVÉ DU TIROIR B.
 DE LA TABLE OÙ LÉON, BÈGUE, ÉCRIT.
 IL ÉCRIT QUELQUEFOIS COMME IL PA.PARLE
 DE.DE.DE CETTE FAÇON IL PEUT FAIRE
 DES. DES TEXTES ANAG.ANAGRAMMATIQUES
 SANS TROP DE DIFFICULTÉS.
 COMME PRÉCISÉMENT CELUI-CI QU'IL COLORE
 EN.EN POUR. EN POURPRE. VERT PRÉ.
 VIOLETS & JAUNE.
 AINSI, IL PEINTURLIRE AH ! ET DE PLUS., IL ACCOM.
 PAGNE SES TEXTES DE NO.DE NOTES MUSICALES →
 « YOU SEE ? » DIT-IL À BOB.

 CE.CE TIROIR CONTIENT 2 CRAYONS, DE LA FICELLE,
 UNE. UNE. UNE ASPIRINE. 1 TUBE DE COLLE, 1 CLÉ,
 2 GALETS. TROUVÉS SUR LA PLAGE, LES PHOTOS DE SA
 SŒUR À.À 1 AN & D'UN CHIEN NOMMÉ GASTON,
 1. PASSEPORT AMÉ.AMÉRICAIN VALABLE JUSQU'EN 1973,
 1 LENTILLE, 1 PRÉSERVATIF, 1 PETIT FLACON DE LAVANDE

VIDE, 2 PASTILLES DE VIOLETTE ET SUR 2 MORCEAUX
 DE. DE PAPIER DES INSCRIPTIONS SIGNÉES
 COMPOSÉES DE 8 MOTS, I.E → UN ET MÊME
 DEUX I.I.I.ILLISIBLES : TRAFIC. FACILE TIROIR B.B
 QUOI ? QUOI ? QUOI ?
 (246x2)⁵

L'énumération presque pérecquienne de ces éléments en font des insignifiants non identifiés, des « inconnus » x ou y – n'ayant pas encore trouvé leur place dans une quelconque taxinomie.

[...]
 J'AI
 TRÈS
 SOUVENT
 TROUVÉ
 DES
 X
 INSCRITS

SUR
 LES
 GALETS.
 X,
 EN ALGÈBRE,
 C'EST
 UN,
 OU
 UNE
 INCONNU(E).
 [...]⁶

Galets et *art lazy*

L'utilisation des galets chez Jean Dupuy est également motivée par ce que l'artiste nomme l'*art lazy*, une méthode « paresseuse » de création, où le travail est délégué tant que possible ; en somme, une économie de l'effort comme principe de création.

Ainsi dans *Quoi* (1984, galet et gouache sur bois, 35 × 12 cm), « le i n'est pas matérialisé par un trait de gouache blanche. C'est un trait naturel sédimentaire > art paresseux, je laisse au *ready made* faire *tout* le job – *as you know*⁷ ». Les caractères naturellement inscrits dans les galets en font des signes prêts à l'emploi, un alphabet *ready-made* naturel, que l'artiste glane et agence. Plusieurs anagrammes font état de cette idée de *ready-made* sous l'appellation de « chef d'œuvre naturel » (anagramme n° 75) ou de « sculpture naturelle » (anagramme n° 58). L'anagramme n° 87 accompagne un *ready-made aidé*, dans la stricte lignée duchampienne. Le « petit chef d'œuvre naturel » signé de la main de Léo (anagramme n° 75) incarne la dynamique de l'*art lazy*, où le geste et l'effort sont délégués au maximum – aux galets et au bois. Cette stratégie espiègle est une stratégie productrice paradoxale, qui joue avec l'idée de co-signature ou d'œuvre co-signée.

⁵ Anagramme n° 70, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

⁶ Anagramme n° 158, *ibid.*

⁷ Jean Dupuy, correspondance privée avec l'artiste.

LE 24/6/2012
 OS
 COQ
 TRÈS FLUET
 HERBEUX
 EN
 IMPOSANT
 SON
 POINT
 DE VUE
 AU
 REGARDER,
 LEO
 S'EST
 PERMIS
 DE
 SIGNER
 CETTE SCULPTURE

TOUT
 EN
 PENSANT
 QUE
 C'EST
 UN
 PETIT
 CHEF
 D'ŒUVRE
 NATUREL.
 GRÈS
 GUI
 DES POMMES
 L'OR
 POIS
 TERRES⁹
 OCRES
 SUIE
 BLÉ
 ALE
 ®
 (92x2)
 Dupuy⁸

Cette réflexion continue, de l'anagramme au galet (et inversement), interroge le rapport entre *physis* et *logos*. La *lisibilité du monde*⁹ est à comprendre depuis l'écriture hasardeuse présente dans les galets glanés par l'artiste. Depuis le néologisme de « thérolinguistique », nous pouvons penser une « litholinguistique » ou « géolinguistique » : une langue des pierres, ou langue de la terre, manière de réancrer notre expérience langagière du monde dans un sol plus *concret* (au sens étymologique du terme).

⁸ Anagramme n° 75, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

⁹ Hans Blumenberg, *La Lisibilité du monde*, Paris, Le Cerf, 2007. Voir particulièrement la question du « vulcanisme » et du mutisme de l'inorganique chez Goethe : chapitre XV – « Comme le livre de la nature devient lisible à mes yeux... », p. 235-238.

Langage des pierres, langage de formes : stratégie paréidolique et confusion des règnes

® D. LE 31.8
 UN SOL COCO HACHISCH
 HERBES BLETTES UNE LUNE
 DORÉE NOIX UN BOIS POMME
 ET LIS.
 GALET RAMASSÉ SUR
 LA PLAGE, À NICE.
 UN PRIMATE EST
 UN MAMMIFÈRE
 TEL QUE

 LE SINGE ET L'HOMME.
 ET L'HOMME NÉANDERTALIEN,
 LULU,
 EST UN PRIMATE FOSSILE
 PROCHE DE L'HOMME.
 SIC.
 UNE BRUNE UN OS PRÉ ACACIA
 QUATRE GROS BABAS SIX CULS
 ÉTÉ 2009 (123x2)¹⁰

Les cailloux de Jean Dupuy sont glanés pour plusieurs raisons : tantôt pour leur forme, tantôt pour le signe linguistique ou linéaire qu'ils dessinent. Dans le cas de l'anagramme n° 17, c'est le principe de paréidolie¹¹ qui guide la découverte : l'artiste y voit des visages, des formes familières, qui participent souvent à humaniser les cailloux :

SCULPTURE NATURELLE
 TROUVÉE À PUERTO RICO MÊME,
 DÉTACHÉE D'UN
 RÉCIF CONSTITUÉ DE
 SQUELETTES DE POLYPES -
 ET DÉPOSÉE
 SUR UNE
 PLACE

 PAR LA MER.
 L'EXAMEN À LA
 LOUPE FAIT VOIR
 3 FIGURES QUI SE CHEVAUCHENT
 DE HAUT EN BAS.
 C'EST ÉTONNANT.
 [...] ¹²

Cet anthropomorphisme projectif s'incarne chez Dupuy dans une volonté de « montrer des sculptures naturelles anthropomorphes » (anagramme n° 156). Aussi, les pierres ont-elles des yeux – et activent-elles un certain animisme esthétique, des « formes étranges, sculpturales, voire humaines » (anagramme n° 155).

¹⁰ Anagramme n° 57, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

¹¹ La paréidolie est, d'après le dictionnaire de la langue française en ligne, un phénomène psychologique par lequel un stimulus vague ou ambigu est interprété de manière claire et distincte comme une forme familière, souvent dans des contextes désordonnés (nuages, constellations, etc.).

¹² Anagramme n° 17, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

À la manière de Luigi Lineri¹³, Jean Dupuy collectionne les galets les plus modestes et les agence en poèmes. Par là, il contribue à classer ces éléments. En particulier, plusieurs anagrammes sont consacrées à des classifications animalières, dont les chiens – forme très importante dans la collection de Luigi Lineri également. Aussi peut-on lire dans l'anagramme n° 54 : « Ce caillou d'aspect marbrier me rappelle un certain médor. » Mais contrairement à Luigi Lineri, sa typologie ne relève en rien d'une démarche scientifique : c'est une classification fantasque et poétique qui contribue à la confusion des genres et des règnes. Jean Dupuy ne cherche pas un ordre dans le chaos ; il révèle la profusion du vivant. Les polypes, utilisés pour l'occasion, incarnent cette confusion : ces animaux marins, une fois morts, se pétrifient pour s'apparenter à un minéral. Devenus « masque grotesque » ou « gueule cassée » (dans l'anagramme n° 74), la pierre-polype autant que le caillou-visage sont des stratégies de désignation qui visent à ré-insuffler de l'expressivité dans les pierres, à ré-emprunter la piste d'une expressivité propre à l'inanimé. Cet animisme esthétique ou forme d'incorporation imaginaire permet d'animer de manière symbolique l'inanimé. Si Luigi Lineri veut apprendre la langue des pierres et mettre en page leur alphabet, Jean Dupuy va plus loin en pensant avec la pierre et en leur donnant leur autonomie expressive.

Ainsi, cette dimension expressive est également au centre de la réflexion de l'artiste lorsqu'il réalise des sculptures et des anagrammes où l'expressivité minérale s'incarne dans des collages qui mettent en jeu des interjections ou des onomatopées.

[...]
« OH » (O)

EXPRIME
DES SENSATIONS, LULU,
INVERSES,
SELON
L'INTONATION
ET PEUT S'ÉCRIRE,
I.E.
OH OU HO.
[...]¹⁴

L'anagramme n° 120 répond aux collages de galets sur bois où les « O » présents sur les galets inscrivent des HO ! / OH ! sur le bois. L'interjection – mot invariable, autonome, inséré dans le discours pour exprimer, d'une manière vive, une émotion, un sentiment, une sensation, un ordre, un appel, pour décrire un bruit, un cri – exprime bien une émotion, un affect spontané. La dimension sonore de l'interjection renforce l'idée que la pierre est douée d'expressivité, et qu'elle est loin d'être muette.

Langage des pierres : la signature dans les choses

Cette autonomie expressive des pierres s'incarne peut-être dans ce que Giorgio Agamben évoque sous le nom de « signature ». La signature des choses (*signatura rerum*) ou signature *dans les choses*, va plus loin que la simple idée d'une lettre inscrite dans la pierre. Elle attribue aux choses, et aux éléments naturels en particulier, une signification

¹³ Le travail de Luigi Lineri a été présenté par Claire Margat lors d'une conférence intitulée « Des gogottes et autres formes symboliques », lors de la journée d'étude « Esthétique minérale. Généalogie et enjeux contemporains », organisée par Bertrand Prévost et Marina Seretti, Université Bordeaux Montaigne, 6-7 juin 2024.

¹⁴ Anagramme n° 120, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

cachée. Jean Dupuy, dans l'anagramme n° 96, va parler de « *stony meaning* », d'un « sens pierreux » à l'œuvre dans la matière.

La signature est aussi l'objet d'une investigation identitaire chez Jean Dupuy. Il n'est donc pas rare de trouver des signatures – au sens littéral – dans son travail. « Dupuy », le nom de l'artiste, fait ainsi rapidement l'objet d'une anagrammatisation : Dupuy devient YPUDU (très tôt, puisqu'on apprend qu'il signe de la sorte l'un de ses devoirs à l'âge de 15 ans¹⁵). C'est aussi de cette manière qu'il signe son premier ouvrage anagrammatique « Ypudu, Anagrammiste » en 1987. Les galets sont une nouvelle manière d'envisager la signature : souvent, le « d » ou le « o » de son nom sont inscrits dans la pierre.

La signature peut être aussi davantage symbolique : Jean Dupuy agence des pierres pour créer des dates (XX^e siècle, Mai 68 [anagramme n° 139]), de sorte que ses sculptures renvoient à l'époque et à une temporalité précise : une temporalité contemporaine à la création, que l'inscription situe. Ces sculptures sont les marqueurs d'une époque, d'un rapport au présent et à une histoire émancipatrice (celle des avant-gardes historiques et de la liberté – qu'elle soit sexuelle ou d'expression).

Par ailleurs, la signature dépasse la simple idée de sémiologie. En tant que « science par laquelle on trouve tout ce qui est caché¹⁶ », la signature insiste sur la puissance agissante du syntagme et l'agentivité du signe. Aussi, les anagrammes de Jean Dupuy relèvent-elles quelque part d'un véritable « *Art signata*¹⁷ », un art de la signature. Entre le caillou et la lettre de l'alphabet, la relation qui se tisse n'est pas simplement analogique : dans cette relation, le caillou devient tout entier lettre, et la poésie devient toute entière caillou. De fait, la signature tend vers l'agir. Plus que des signes, les cailloux sont des signatures : ils recèlent une marque qui développe un *agir lecteur*. Si pour Giorgio Agamben, la signature rend le signe intelligible, nous dirons que les poèmes de cailloux de Jean Dupuy rendent sensible et intelligible la poésie-même de la nature. Les anagrammes sont efficaces au sens performatif de la langue et leur efficacité l'emporte sur leur signification¹⁸. Historiquement, chez Michel Foucault en particulier, la signature relève d'un régime analogique de ressemblance¹⁹. Pour Giorgio Agamben, la ressemblance agissante qui lie les éléments entre eux ne relève pas nécessairement de l'analogie. Aussi, entre les anagrammes et les poèmes de galet se joue-il plutôt une « ressemblance efficace²⁰ », qui permet de créer du lien entre les choses.

Cette idée de *reliance* des choses, entre deux langages particulièrement, est démontrée dans les sculptures de galets avec lignes continues. Dans les anagrammes n° 89, n° 131 ou n° 150, pas de lettres, mais des traits sédimentaires présents dans les galets et que l'artiste prolonge graphiquement sur le support qui les maintient. À la ligne naturelle s'adjoint la ligne artificielle du dessin. Deux régimes de réalité cohabitent : la réalité matérielle de la pierre et la réalité médiatisée de la représentation. Jean Dupuy, dans l'anagramme n° 150, nomme explicitement le « trompe-l'œil » qui préside à la coïncidence des deux langages – naturel et artificiel :

[...]
POUR DONNER

¹⁵ Gilles Coudert, *Jean Dupuy Ypudu*, film documentaire, a.p.r.e.s production/Vosges TV, 2021, DVD, 52 min.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Signatura Rerum. Sur la méthode*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Vrin, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ Voir Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

²⁰ Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, op. cit., p. 59.

À CES LIGNES
L'APPARENCE
D'UN TROMPE
L'ŒIL,
PRENEZ LE CADRE
À 2 MAINS.
YES !
LULU,
ET FAITES
COÏNCIDER

PAR
DE LÉGERS
MOUVEMENTS
LES
LIGNES
BLANCHES
DU GALET
AVEC CELLES
QUI
SONT TRACÉES
AU CRAYON
SUR LE PAPIER.
[...] ²¹

L'une des caractéristiques principales de la signature pour Giorgio Agamben tient également dans sa capacité à se situer entre-deux, et plus particulièrement entre le geste de lire et le geste d'écrire :

Non seulement il ne s'agit pas de signes, mais pas même de quelque chose qui ait jamais été écrit. [...] Mais cela signifie que la signature est le lieu où le geste de lire et celui d'écrire inversent leur relation et entrent dans une zone d'indécidabilité. La lecture devient ici écriture et l'écriture se résout intégralement en lecture ²² [...]

C'est dans cet entre-deux de la lecture et de l'écriture que se situent les productions de Jean Dupuy : elles relèvent d'une intermédialité, qui est surtout affaire de transmission ²³. Cette transmission, entre écriture et lecture, *via* le support qui recueille la trace du signe – quel qu'il soit – relève d'un apprentissage, de la lecture et de l'écriture. L'anagramme n° 146 revient d'ailleurs sur cette pratique de l'« écriture bâton », où le trait n'est pas encore *lettre*, mais déjà *signe*.

J.D. ÉTÉ 2012 (112x2)
DES IFS.
JUS BIS LYS
DES SEINS
VEINE.
EN 1930
À L'ÉCOLE
(EN
ONZIÈME)
POUR APPRENDRE
À ÉCRIRE,
ON
COMMENÇAIT

²¹ Anagramme n° 150, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

²² Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*, op. cit., p. 63.

²³ Voir Eric Mechoulam, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, *Création, intermédialité, dispositif*, dir. Philippe Ortel, 2017, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, page consultée le 24 mars 2025.

PAR TRACER
DES TRAITS →
ÇA
S'APPELAIT

ALORS
« FAIRE
DES
BÂTONS ».
80 ANS
PLUS TARD
JE ME
DEMANDE
SI, TODAY,
JE NE REVIENS
PAS
EN ARRIÈRE.
N'EST-CE
PAS ?
COCO MIEL
ZINC CETTE PIE
PIERRE
PIS
CUL²⁴.

Revenir à une « enfance de l'écriture » permet à l'artiste de retrouver une lecture *in media res*, dans les signes-mêmes. Les anagrammes, en tant qu'agencements et images précaires dont la signature est éphémère, n'existent que dans le *maintenant* de la lecture. Pour parler avec Walter Benjamin, anagrammes et poèmes de galets existent comme des images dialectiques : on ne peut les lire que si l'on se tient dans leurs constellations, entre l'agencement passé et l'agencement présent de leurs lettres et de leurs pierres. L'anagramme n° 90 évoque explicitement cet entre-deux dialectique, depuis la conjonction « ou » :

[...]
À NICE
CES GALETS TROUVÉS
SUR LA PLAGE SONT
MARQUÉ DE TRAITS
DUS À UNE SÉDIMENTATION.
« OU »
EST UNE
CONJONCTION

QUI INDIQUE
UNE ALTERNATIVE
OU
UNE ÉQUIVALENCE.
P.S → PEUT ÊTRE RENFORCÉE
I.E → PAR → BIEN
OU → ALORS
(LAROUSSE)
[...]²⁵

²⁴ Anagramme n° 146, dans Jean Dupuy, *Where*, éd. citée.

²⁵ Anagramme n° 90, *ibid.*

Anagrammatisation continue : temporalité et sédimentation des langages

Notre hypothèse principale est donc de dire qu'il existe dans la création de Jean Dupuy un processus d'*anagrammatisation continue*. Cette idée se démontre de plusieurs manières.

Tout d'abord, elle est rendue possible par un rapport à la temporalité, spécifique à l'*art lazy* (défendu par l'artiste). L'*art paresseux* est non seulement un art qui prend son temps (qui le perd aussi parfois), mais surtout un art qui a conscience du *continuum temporel* dans lequel il s'inscrit ; un art de la durée et de la répétition (paradoxalement productive chez Jean Dupuy). La mention répétée d'un temps sédimentaire (en écho avec la constitution lente et immémoriale des pierres – l'anagramme n° 72 mentionne une pierre au visage « sans âge ») encourage l'idée d'une sédimentation des formes, d'une écriture et du langage. L'anagramme n° 147 rend compte du vertige temporel dans lequel le côtoiement des pierres nous plonge :

CE 24.6 (71x2)
 OCRÉE OR
 COCO VERT
 ROND
 EN FER
 THÉ.
 ESSAYER
 D'IMAGINER
 LE TEMPS
 QU'
 IL
 A
 FALLU

 À
 LA
 NATURE
 POUR
 ÉCRIRE
 CES
 2 CHIFFRES
 ME
 DONNE
 LE
 VERTIGE.
 LYS
 COQS
 ET
 LA
 MER
 Dupuy
 2009²⁶

La dynamique d'anagrammatisation implique un *continuum* d'un langage à l'autre (nous l'avons déjà en partie évoqué plus haut, quand nous parlions d'intermédialité). C'est le cas dans certaines propositions où trois langages cohabitent : langage de pierre, langage de gouache, et langage de bois. L'anagramme n° 99 fait ainsi dialoguer les veines du bois (qui forment un point), un « x » et un « y » sur des galets, un « z » à la gouache noire. Cette *anagrammatisation* est également un processus *sémiophage* et endophage :

²⁶ Anagramme n° 147, *ibid.*

® UN TON LILAS
 UNE NUIT IF
 DU SON
 ZINC
 LYS DATTE.
 J'AI FAIT DE
 CE MORCEAU
 DE BOIS
 UN ÉCRIN
 POUR
 PRÉSENTER
 CES 2 GALETS.
 JE VOIS UN X
 COMME DANS
 XYLOPHAGE

UN Y
 COMME DANS
 YOUPI.
 LE Z
 EST DESSINÉ À LA GOUACHE
 ET
 LE POINT FINAL
 EST PARFAITEMENT NATUREL.
 SIC.
 UN JONC JUS
 COCOS BIS UN GROS
 DERRIÈRE
 DU VIN
 D.upuy
 (117x2)²⁷

Le galet, en « dévorant » le bois, s'y inclut. Cette inclusion, décrite comme processus d'ingestion par l'auteur, rend compte d'une matière-langage qui se nourrit d'une autre que la sienne. Le galet phagocyte le bois, comme l'anagramme phagocyte le langage, le modifiant « de l'intérieur ».

Enfin, les pierres et le rapport qu'elles entretiennent aux anagrammes, permettent de penser une méthode propre à Jean Dupuy ; une méthode où dans le jeu de l'anagrammatisation, il est question d'accueillir l'occasion et de se laisser surprendre par les re-crétations langagières. Penser Dupuy, c'est donc, avec la lettre et la pierre, savoir « faire d'une pierre deux coups ». Dans l'anagramme n° 127, la portée musicale qui traverse le galet (ou bien est-ce l'inverse) « permet [...] de faire d'une pierre même, 9 notes à la fois²⁸ » – le galet tenant lieu de note(s) placée(s) sur la portée. Même principe dans l'anagramme n° 128 :

ÉTÉ (31.8)
 DU FOIN
 OR UN JUS
 DIX LYS
 BOISÉ
 CE SEIN.
 EN APPLIQUANT
 CE
 GALET
 MARQUÉ
 ICI

²⁷ Anagramme n° 90, *ibid.*

²⁸ Anagramme n° 127, *ibid.*

DE
4 TRACES
SÉDIMENTAIRES,
SUR

UNE
PORTÉE
FANTAISISTE,
JE
FAIS,
YES !
LULU,
D'UNE
PIERRE
7 NOTES.
ACACIA
DU GUI
MERS
CINQ
COQS
BIS
ET
MIEL
D.
EN 2011
85X2
®²⁹

« Faire d'une pierre deux coups » ou « faire d'une pierre 7 ou 9 notes » sont des stratégies opératoires, qui permettent des réussites multiples. L'anagramme et les poèmes de galets permettent de penser l'anagramme avec la pierre, la pièce avec le poème, la poésie ricochant avec légèreté de l'un à l'autre – dynamique paradoxale lorsque l'on sait à quel point des galets glanés peuvent peser dans les poches.

Conclusion

Anagrammes et sculptures-poèmes de galets rendent compte de la logique d'*intensification des formes brèves* à l'œuvre dans la production de Jean Dupuy. Leur brièveté n'empêche pas leur répétition : ainsi s'intensifie l'œuvre de l'artiste et son approche poétique de la vie, par itération de phénomènes spontanés et vitaux. Figure majeure du mouvement Fluxus, Jean Dupuy a marqué la création contemporaine par une approche joyeuse et permanente de l'art. L'anagramme s'inscrit alors dans la lignée de l'*art lazy* (que l'on pourrait traduire par « art paresseux » ou « art nonchalant ») mis en œuvre dans les propositions sculpturales de l'artiste (nous pensons ici à la pièce *Lazy Suzan* réalisée en 1979). Cette pratique poétique, à mi-chemin entre peinture et écriture, participe d'un ralentissement général, d'une décroissance productrice salvatrice, qui traduit une volonté affirmée de s'extraire du marché de l'art (new yorkais en particulier) et de se réinscrire dans le langage de la nature et de la vie. Cette posture singulière questionne non seulement *l'intérêt à agir* qui motive la création, autant qu'un mode *mineur* de création, en déprise avec les attentes capitalistes et spéculatives du marché de l'art. L'anagramme devient alors l'incarnation d'une *grève poétique* de l'art contemporain, pendant laquelle l'artiste s'adonne sans discontinuer aux trouvailles heureuses. La dimension écologique des anagrammes exhibe l'expressivité des inanimés

²⁹ Anagramme n° 128, *ibid.*

et la discursivité qui traverse les phénomènes. L'analyse des poèmes-galets de Jean Dupuy permet de mieux comprendre l'individuation discursive à l'œuvre dans la nature et dans la création artistique. Les méthodes poétiques de l'artiste – à la fois intuitives et millimétrées – explorent un *continuum* de la création, un processus d'anagrammatisation continue – manière de jouer avec la vie comme on fait des ricochets.