

Michel Collot

ANDRÉ DU BOUCHET  
*Une écriture en marche*

L'ATELIER CONTEMPORAIN

*François-Marie Deyrolle éditeur*

## SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 9
UNE ÉCRITURE EN MARCHÉ	p. 19
<i>Des carnets au poème</i>	p. 21
<i>Poésie et traduction</i>	p. 49
<i>Reverdy l'interlocuteur</i>	p. 69
LA LANGUE PEINTURE	p. 87
« <i>Peinture</i> »	p. 89
<i>Le pouvoir du fond</i>	p. 105
<i>La relation compacte</i>	p. 131
LES LIVRES	p. 151
<i>Dans la chaleur vacante</i>	p. 153
<i>Laissez</i>	p. 175
<i>Rapides</i>	p. 185
POSTFACE — <i>Sur les pas d'André du Bouchet</i>	p. 205
NOTES	p. 219
BIBLIOGRAPHIE D'ANDRÉ DU BOUCHET	p. 233
LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS	p. 235

## INTRODUCTION

ANDRÉ DU BOUCHET (1924-2001) est un des poètes français les plus marquants de la seconde moitié du vingtième siècle. Il appartient à une génération qui a commencé à écrire et à se faire connaître après-guerre, au moment où le surréalisme commençait à s'essouffler et à perdre de son influence. L'espoir d'une transformation du monde grâce aux pouvoirs de l'imaginaire et du langage avait été cruellement démenti par les épreuves de la guerre, qui confrontaient les jeunes poètes à une «réalité rugueuse à étreindre»; beaucoup se sont alors détournés des idées et des idéologies, des prestiges de l'image et de la rhétorique, pour tenter d'exprimer la nudité de l'être. Ce souci a conduit André du Bouchet à inventer une langue poétique de plus en plus dépouillée, tout au long d'une aventure de vie et d'écriture dont il convient de retracer d'abord les principales étapes, avant d'en explorer les orientations et les réalisations majeures.

Issu d'une lignée américaine, russe et française du côté de son père et juive russe du côté de sa mère, André du Bouchet a grandi à Paris au sein d'un milieu cosmopolite, où l'on parlait plusieurs langues<sup>1</sup>. Il y a commencé ses études secondaires, avant de les poursuivre à Dreux, où sa mère avait été nommée à la direction d'un préventorium. Un jour de mai 1940, revenant du collège à vélo, il croise sur la route la foule des réfugiés qui fuient l'offensive allemande: il dit avoir eu alors «le sentiment»

que «le monde qu’(il) venait de découvrir» «était pris dans une sorte d’éboulement»<sup>2</sup>. «C’était une expérience très violente, le monde était détruit», confiera-t-il plus tard, ajoutant : «C’est à ce moment que j’ai écrit pour la première fois, avec la volonté de rétablir quelque chose, de rendre compte d’une relation qui, à peine entrevue – j’avais quinze ans –, était balayée»<sup>3</sup>.

Sa mère s’étant vu interdire l’exercice de la médecine par les lois antijuives de Vichy, la famille a dû s’exiler aux États-Unis, où ses membres se sont dispersés pour subsister dans des conditions difficiles, qui n’ont pas empêché Du Bouchet d’accomplir un brillant parcours universitaire, couronné par un *Master of Arts*, obtenu à Harvard. En 1947, il commence à enseigner et à publier en anglais, langue qui est devenue pour lui l’instrument de la communication sociale et de la maîtrise intellectuelle.

De retour en France en 1948, il travaille d’abord auprès de Georges Duthuit comme rédacteur de la revue *Transition*, puis comme bibliothécaire au CNRS, où il obtient en 1954 une bourse pour préparer une thèse sur «l’élément visuel dans l’image poétique», qu’il n’achèvera pas<sup>4</sup>. Il entre en relation avec de nombreux poètes (notamment Reverdy, Ponge, Char, Bonnefoy, Dupin, Jaccottet et Celan), et peintres (parmi lesquels Masson, Hélion, Tal Coat, Giacometti). Il publie ses premiers poèmes dans une langue qu’il lui faut redécouvrir et reconquérir; le français lui paraît propice à l’expression de la sensation et à une poésie aussi éloignée que possible du concept, comme en témoignent ses deux premiers recueils, *Air* (1951) et *Sans couvercle* (1953)<sup>5</sup>. Il n’en fait pas moins preuve d’une remarquable et précoce intelligence critique dans les essais qu’il consacre à ceux de ses prédécesseurs qui l’ont le plus marqué, au premier rang desquels figure Pierre Reverdy<sup>6</sup> et aux grands précurseurs de la

poésie moderne : Baudelaire, qui a su faire de l’échec inhérent au langage poétique le ressort même de son dynamisme<sup>7</sup>, mais aussi Victor Hugo, dont certains textes le fascinent par la place qu’ils accordent au regard et à l’élément<sup>8</sup>.

André du Bouchet est aussi passé maître dans l’art de la traduction : il a traduit notamment Faulkner, Shakespeare, Joyce, mais aussi Pasternak, Mandelstam, Hölderlin et Celan<sup>9</sup>. Ce qui l’intéresse dans ce travail et chez ces auteurs, c’est qu’ils mettent en question le sens, et lancent un défi à la langue du traducteur, qui doit se défaire de ses habitudes et de ses limites. Il n’hésite pas à se confronter à des langues qu’il connaît mal, comme l’allemand ou le russe : il n’en est que plus sensible aux rythmes, aux sonorités, à la syntaxe particulière des textes qu’il traduit<sup>10</sup>. Cette pratique donne au poète l’habitude d’«écouter» les textes, sans les rapporter immédiatement à un sens ; il découvre ainsi la face sensible du langage, qui se donne à percevoir et non à comprendre, comme les choses. La langue habituellement recouvre la réalité d’un réseau préétabli de significations qui laisse échapper la vérité de l’expérience ; pour retrouver celle-ci, le poète, comme le traducteur, doit se faire étranger à sa propre langue. Dans ses poèmes, Du Bouchet n’hésite pas à introduire des tournures et des constructions inusitées en français.

Un autre défi requiert l’écriture d’André du Bouchet : celui de la peinture. Il a noué très tôt des liens d’amitié avec des artistes, sur lesquels il a écrit et qui ont illustré ses textes : notamment Tal Coat, Giacometti, Bram van Velde, Geneviève Asse<sup>11</sup>. La peinture qu’il aime n’est pas figurative mais jamais totalement abstraite : elle cherche à atteindre, par l’intensité de la couleur ou l’impatience du trait, une réalité élémentaire qui échappe à tout contour et à toute imitation. Même dans un tableau classique

comme l'*Orion aveugle* de Poussin, Du Bouchet s'intéresse à la façon dont le corps du géant semble se dissoudre dans la nature environnante<sup>12</sup>. Il admire Hercules Seghers, qui laisse affleurer dans ses paysages le socle nu de la terre<sup>13</sup>. Il devient très tôt l'ami de Tal Coat, chez qui il reconnaît ce goût de l'élémentaire<sup>14</sup>. Dans les dessins de Giacometti, il est particulièrement sensible au mouvement par lequel le trait semble chercher indéfiniment à cerner un foyer inaccessible, laissant affleurer au sein même de la figure le blanc du papier<sup>15</sup>. Il fait sien cette tentative pour atteindre une réalité qui échappe au langage et à l'image, et qui de ce fait même relance indéfiniment le désir d'écrire et de peindre.

Les titres de plusieurs recueils, *Le Moteur blanc* (1956), *Dans la chaleur vacante* (1961), *Ou le soleil* (1968) placent à l'horizon du poème une réalité élémentaire, une intensité rayonnante mais «vacante», une présence enveloppante mais insituable, éprouvée de façon toute physique et pourtant presque abstraite. On y trouve l'image d'un univers réduit à l'essentiel et presque désert. Ce vide est sans doute en partie lié à la séparation intervenue entre le poète et sa première femme. Elle le laisse seul face à une nature sauvage dans laquelle il aspire à se fondre. La conscience poétique ne se définit plus par l'intériorité, mais au contraire par un mouvement qui la fait sortir de soi. Le poète est un être des lointains, tendu vers un horizon à la fois incontournable et insaisissable, où l'attire et se dérobe un feu qu'il ne cesse de désigner sans pouvoir le nommer<sup>16</sup>.

Il ne s'agit pas nécessairement d'un feu sacré, d'une réalité métaphysique, car c'est peut-être le plus proche qui est le plus difficile à voir et à dire. Cette préoccupation, Du Bouchet la partage avec quelques écrivains (Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts,

Gaëtan Picon), qui, après la disparition du *Mercur de France*, se sont réunis en 1966 pour fonder une nouvelle revue consacrée à la peinture et à la poésie, éditée par la galerie Maeght et intitulée *L'Ephémère*. Jacques Dupin, Paul Celan et Michel Leiris feront partie du comité de rédaction. Le premier numéro est consacré à un hommage à Giacometti, et l'on trouve en quatrième de couverture cette citation de Plotin : «Mais quel discours est possible lorsqu'il s'agit de ce qui est absolument simple ? » Bien que l'aventure de la revue se soit arrêtée dès 1972, elle a eu un retentissement durable sur la poésie contemporaine et sur l'itinéraire personnel d'André du Bouchet.

La place accordée par la revue à l'art et aux textes étrangers a favorisé dans le travail d'André du Bouchet un échange de plus en plus étroit entre poésie et peinture, création et traduction, qui lui a permis de créer une forme d'écriture nouvelle, transgressant les frontières habituelles entre les genres littéraires. La prose dans laquelle sont rédigés par exemple les essais qu'il a consacrés à Giacometti est soumise à un espacement typographique et à des ruptures syntaxiques, soulignées par la multiplication des signes de ponctuation (tirets, parenthèses, points de suspension), qui la soustraient à la continuité et à la linéarité du discours critique traditionnel pour la rapprocher de la poésie<sup>17</sup>. La complexité de ce dispositif s'enrichit encore dans certains textes consacrés à Tal Coat, à Hercules Seghers ou à Bram Van Velde par l'utilisation des marges, où se poursuit une réflexion qui double et déborde parfois le propos central<sup>18</sup>.

En 1979, Du Bouchet recueille ces écrits sur la peinture avec des conférences, des essais, des traductions, des notes « transcrites d'un calepin » et des poèmes, dans un seul volume intitulé significativement *L'Incohérence* : l'hétérogénéité des textes qui le

composent est refondue au creuset d'une méditation constante et d'une écriture qui efface les différences entre prose et poésie, création, critique et traduction. Celle-ci sera encore plus intimement mêlée aux poèmes dans *Ici en deux* (1986) et au commentaire dans *...Désaccordée comme par de la neige* (1989). De même la réflexion sur l'acte de peindre devient inséparable de l'interrogation sur l'écriture dans *Peinture* (1983), où le poète cherche l'accès à une «langue peinture»<sup>19</sup>. Ces livres inclassables constituent une contribution originale et considérable à la remise en cause du partage entre les genres dans la littérature contemporaine.

Cependant, Du Bouchet récuse la notion de «texte», appellation sous laquelle les avant-gardes ont cru pouvoir dans les années 1970 subsumer toute forme d'écriture, et il réserve à la poésie une place spécifique, comme l'indique le titre de l'anthologie personnelle qu'il a donnée en 1995 et qui maintient la distinction entre *Poèmes et proses*. À mesure que sa prose se complique et s'espace, l'écriture poétique d'André du Bouchet, de *Laisses* (1979) à *Axiales* (1992), semble plutôt tendre à se simplifier et à se resserrer. Alternant avec des textes plus longs qui occupent toute la largeur de la justification et toute la hauteur de la page, elle précipite souvent en de brefs énoncés, disposés selon un axe vertical et réduits à quelques mots. À travers cette condensation extrême de l'écriture comme dans son expansion indéfinie, la signification éclate: se diffracte, se cherche ou se révèle dans un éclair fulgurant et aveuglant.

En même temps qu'il avance vers des formes toujours nouvelles, Du Bouchet revient sur ses propres commencements, réécrivant par exemple son premier recueil, *Air* (1951), pour en donner une nouvelle version (1977), et réutilisant des fragments anciens dans *Défets* (1981) et *Rapides* (1980)<sup>20</sup>. Les notations réunies dans

ces livres ont été extraites de carnets où Du Bouchet puisait souvent la matière première de ses poèmes. Leur intérêt m'a conduit à publier en 1990 une sélection d'extraits issus de *Carnets* datant des années 1950. Le poète a bientôt fait sienne cette démarche, en recueillant ces fragments et beaucoup d'autres dans trois volumes réunis sous un même titre, au singulier, pour en faire un livre unique: *Carnet* (1994, 1998, 2000), les faisant ainsi passer du statut d'avant-textes à celui de texte. Cette publication tardive éclaire la genèse et certains enjeux majeurs de l'œuvre tout entière, et notamment le lien qui unit pour André du Bouchet l'écriture à un parcours de l'espace. En témoigne le titre qu'il a donné au troisième volume de *Carnet: Annotations sur l'espace*.

Il y a pour André du Bouchet une continuité profonde entre l'expérience de la marche et celle de l'écriture: «Les phrases elles-mêmes ne sont pas statiques, les mots sont en mouvement, en déplacement. Il y (a) certainement pour moi un rapport entre (le) déplacement physique et ce qui arrive à un mot et à un autre quand on les écrit. [...] Il faut que les mots eux-mêmes bougent, que les mots eux-mêmes soient en marche»<sup>21</sup>. L'image que ses carnets et ses poèmes offrent du paysage est celle d'un espace vécu, perçu, parcouru, dans lequel le corps du marcheur apparaît comme un point de partage et de passage entre le proche et le lointain, le haut et le bas. Il est à la fois ici et là-bas, sur terre et dans le ciel: il inscrit «à grands pas // (s)es pas // dans ceux du bleu»<sup>22</sup>. Il se projette en avant de soi jusqu'à l'horizon: «... si / je suis dans l'espace // c'est / qu'il arrache // comme / passant / j'ai / pu faire avant moi le pas»<sup>23</sup>. Ce mouvement est aussi celui qui porte la poésie: «j'écris aussi loin que possible de moi»<sup>24</sup>. Le poète, marcheur et traducteur, est un passeur qui crée et franchit des écarts, effectuant sans cesse la traversée entre le monde et les mots, entre sa propre langue et le texte étranger.

La poésie d'André du Bouchet explore un espace transitionnel, que donne à voir l'espacement des mots sur la page. Il n'a cessé d'accorder dans ses poèmes une place croissante aux blancs typographiques. Il ne faut pas selon moi y voir, comme on l'a fait souvent, la marque d'une poésie hermétique, hantée par le silence et guettée par l'abstraction. Cette mise en page aérée permet une meilleure circulation du souffle et du sens. Elle suggère entre les mots comme entre les choses la présence d'un élément invisible et indicible qui fait pourtant la vie du monde et du langage. Si la réalité ne peut être nommée, c'est entre les mots qu'elle peut être suggérée. Le blanc qui affleure entre les lignes de la page reflète la lumière qui baigne souvent les paysages d'André du Bouchet et la « matière du papier » renvoie à la matérialité du monde, qui apparaît comme une sorte de fond indistinct, vacant mais vivant, « une grande page blanche palpitante dans la lumière dévastée »<sup>25</sup>.

Les blancs qui déchirent la trame du poème permettent aussi aux mots de se détacher avec plus de force sur la page, et ne les empêchent pas d'entrer en rapport à distance. S'ils interrompent la succession logique de l'énoncé, c'est pour l'ouvrir à un autre régime de signification ; l'écart qu'ils introduisent entre les mots, loin de les séparer, invite le lecteur à les réunir dans une perception globale et simultanée, et à multiplier entre eux les rapprochements, « indépendamment de la suite ordinaire »<sup>26</sup>. Ce sont des « lieux d'indétermination » qui « se présentent comme des vides que le lecteur est appelé à combler »<sup>27</sup>, et qui l'incitent à prolonger ce qui n'est que suggéré, à imaginer ce qui n'est pas dit. Dès lors, ces vides, loin de faire échec au sens et à la lecture, rendent possible une relation nouvelle entre les mots et le monde, entre le poème et le lecteur. L'espacement du texte est une invitation à le faire sortir du livre où il est enfermé pour

le rouvrir à l'espace d'où il procède, et à le remettre en marche par la lecture. C'est ce que j'essaierai de faire dans les pages qui suivent.

Ce dispositif typographique a enfin une fonction rythmique, sensible à l'œil comme à l'oreille. Les lectures qu'André du Bouchet a données de ses poèmes montrent que les blancs étaient aussi pour lui des indications précieuses pour scander la diction et la respiration. Ils correspondent à une physique de la parole, qui n'a rien d'abstrait ni de désincarné : « si d'un blanc à l'autre, les mots [...] tiennent dans la page, alors ils peuvent tenir dans ma bouche », aimait à dire le poète<sup>28</sup>. Lus de vive voix, ces blancs qui pourraient sembler des vides, deviennent « le lieu du vif » : ils permettent au poème de s'incarner dans le rythme d'un corps.

Pour André du Bouchet, « le mot renvoie à une expérience, à une existence »<sup>29</sup>, ce qui éloigne ses recherches formelles du formalisme qui a dominé en France toute une tendance de la poétique et de la poésie dans les années 1960 et 1970 : il « ne veu(t) pas que le langage se referme sur soi »<sup>30</sup>. Des poètes comme Jean Daive ou Claude Royet-Journoud se sont réclamés de son exemple pour promouvoir une « écriture blanche » où se donnait à lire surtout l'absence, alors qu'il a toujours écrit en présence du monde : pour lui, « il s'agit, par le mot, d'être en rapport un instant avec quelque chose qui est en dehors du mot »<sup>31</sup>. Depuis les années 1980, à travers les nombreuses émissions, manifestations et publications qui lui ont été consacrées<sup>32</sup>, la réception de son œuvre tend de plus en plus à la resituer dans le mouvement de son existence. Telle est aussi l'orientation des analyses qu'on va lire dans le présent ouvrage.

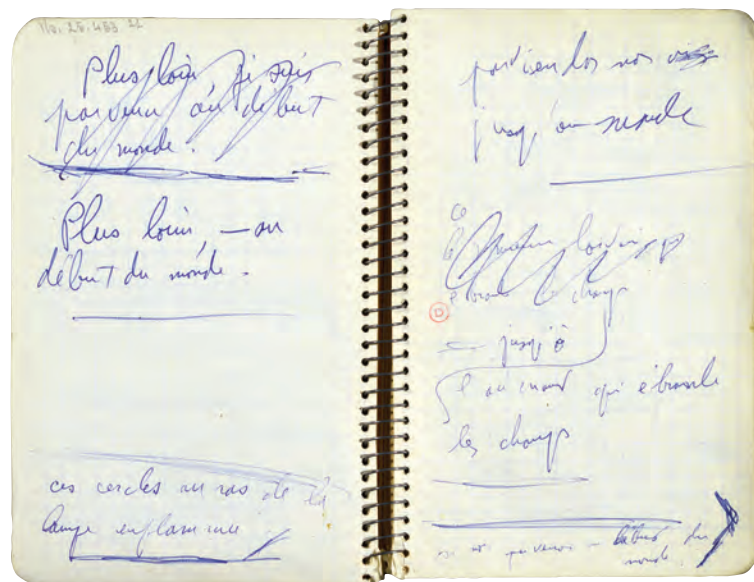
En inscrivant au cœur même de son écriture les ruptures auxquelles l'Histoire et sa vie personnelle l'ont confronté, André du Bouchet est parvenu à en faire le ressort du puissant dynamisme qui anime de part en part son œuvre, le lien paradoxal qui assure la cohésion du poème, le lieu même où il se fait, se défait et se refait perpétuellement sous le regard de nouveaux lecteurs.

UNE ÉCRITURE EN MARCHE



ANDRÉ DU BOUCHET a pris très tôt l'habitude d'emporter avec lui, quand il sortait, un carnet sur lequel il notait ce qui se présentait à ses yeux ou à son esprit : « J'avais toujours un carnet dans la poche sur lequel les choses, sans que j'aie les chercher, venaient toujours à moi »<sup>33</sup>. Le petit format de ce support le rendait portable et transportable, toujours accessible. Tenant dans la poche et dans la main, les carnets n'avaient guère besoin d'autre appui que celui du corps : les notes que le poète y consignait « n'ont pas été écrit(e)s à une table »<sup>34</sup>. Grâce à eux l'écriture était compatible avec un parcours de l'espace, dans une présence immédiate à l'avènement du monde et à l'événement de la pensée : « Les notes ont été prises au long des randonnées, au cours de la marche ; [...] je notais ce qui me traversait l'esprit, griffonnant souvent de façon illisible »<sup>35</sup>.

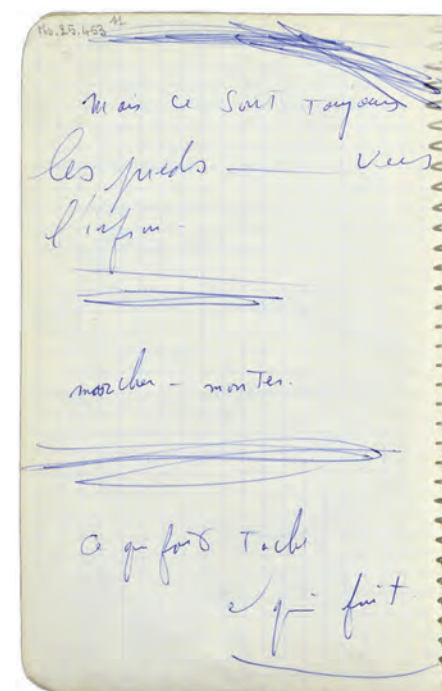
L'imposant massif des carnets d'André du Bouchet déposés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, témoigne de l'importance et de la constance de cette pratique, intimement liée à la genèse de sa poésie. C'est pourquoi j'évoquerai principalement ici des carnets datant du début des années 1950<sup>36</sup>, dans lesquels le poète essaie sa voix et cherche la voie qui le conduira aux poèmes réunis dans *Le Moteur blanc* et *Dans la chaleur vacante*. Ils recueillent des notes prises par le poète au cours de ses marches : leur graphie, irrégulière, souvent hâtive ou tremblée, porte les traces des conditions précaires dans lesquelles certaines d'entre elles ont été rédigées.



Elle ne suit pas les lignes du papier, ne remplit qu'exceptionnellement la largeur et la hauteur de la page. La ponctuation est irrégulière; l'absence de majuscule rend les frontières de phrase incertaines. Le poète fait souvent l'économie des liens syntaxiques, et laisse même isolés des syntagmes incomplets. Ces notations discontinues, lacunaires et fragmentaires, traduisent les intuitions fulgurantes de la pensée et de la sensation, les audaces du premier jet aussi bien que les tâtonnements de la réécriture. Ces petits précipités de mots révèlent souvent la recherche instinctive d'un rythme visuel et verbal, atteint avec une sûreté de main frappante, à la façon d'esquisses qui sont déjà en elles-mêmes virtuellement un tableau<sup>37</sup>.

Les carnets se prêtent à une écriture qu'on peut qualifier d'ouverte, à plusieurs titres. Ouverte à son dehors: leur thématique et leur lexique font une large place aux verbes de déplacement

(courir, marcher, monter, traverser...) et au vocabulaire spatial: route, chemin, ciel, champ...; on note la fréquence des compléments circonstanciels de lieu, à quoi se réduit souvent la notation. Le carnet est ouvert aussi à l'instant présent; sa disponibilité invite le poète à saisir au vol ce que lui inspire la circonstance: il est au service d'une écriture de l'immédiat. Mais il est en même temps ouvert au devenir; il constitue une sorte de réserve à explorer: les notes qu'il recueille peuvent devenir le point de départ d'une réécriture qui aboutira au poème. Il s'agit d'une écriture en marche, en un double sens: épousant le déplacement du poète dans le temps et dans l'espace, prenant en marche le monde et les événements comme ils viennent; mais aussi écriture en cours, en voie d'élaboration et de transformation.



## Dehors

Tout se passe comme si, pour écrire, il fallait commencer par *sortir*. Quitter l'espace limité du dedans, sortir de soi, essayer d'échapper aux représentations figées du réel, à l'emprise de la culture et du langage: «je sors dehors — là où l'homme n'est pas», note le poète<sup>38</sup>. À la clôture du monde humain s'oppose l'ouverture d'une «libre étendue», encore vierge de significations: «l'être — dehors — n'a pas de nom de femme ou d'homme»<sup>39</sup>. Pour accéder à cette réalité innommée, que le poète identifie parfois avec la «matière» ou avec la «nature», il faut abdiquer la distance et les catégories du langage conceptuel, plonger en elle de la manière la plus immédiate, «vivre à l'état de nature»<sup>40</sup>.

L'une des modalités de cette adhésion toute physique au dehors est une certaine façon de regarder le monde. Il ne s'agit pas d'en avoir une perception claire et distincte; mais de se «servir des yeux des choses»<sup>41</sup>, afin de «voir hors de l'homme»<sup>42</sup>. La vision poétique rejoint le niveau élémentaire de la sensation, qui ne livre du monde qu'une présence indifférenciée («un grand objet où je sors»<sup>43</sup>); vision «myope», qui s'apparente au toucher, à la limite de l'aveuglement: «paume aveugle, je copie la terre, la sensation»<sup>44</sup>.

De même, la marche n'est pas ici conquête ou exploration de territoires toujours nouveaux, mais surtout le moyen de vérifier à chaque pas une appartenance au sol, d'éprouver sous le pied la présence permanente d'une terre: «on ne peut quitter la réalité d'un pas — décoller»<sup>45</sup>. En «(s)e met(tant) au pas de la terre»<sup>46</sup>, le poète se soumet au rythme de la nature. Le geste de la main qui écrit participe de ce mouvement irréflechî: «j'écris comme on marche — à l'aveuglette»<sup>47</sup>.

Le carnet permet au poète d'associer étroitement l'écriture à cette expérience du corps et de l'espace, de noter «sur le vif» et «sur le motif» ce qu'il découvre et éprouve en marchant et en regardant:

j'ouvre mon cahier devant la montagne

quand la montée me force à ralentir

j'écris

terre tenace

à laquelle j'adhère

comme si la montagne

venait s'asseoir sur mes yeux<sup>48</sup>.

Le carnet apparaît ainsi comme un instrument privilégié pour rapprocher l'écriture du réel, au point qu'elle se confonde avec lui: le poète «racl(e) la terre avec (s)on carnet»<sup>49</sup> et il rapporte de ses marches «un carnet plein de pierres»<sup>50</sup>. De telles images sont l'expression d'une poétique qui, loin de cultiver l'écart entre le langage et son objet, cherche à le réduire le plus possible, et qui tend moins à l'invention qu'à un inventaire scrupuleux du réel:

rien n'est à

inventer.

Il n'y a qu'à dire

ce que l'on voit<sup>51</sup>.

«La poésie», selon Du Bouchet, «n'est qu'un certain étonnement devant le monde et les moyens de cet étonnement»<sup>52</sup>. «Transcripteur inlassable» de ce qui s'offre à ses regards, le poète entend se borner à «imiter la réalité», à «copier la terre»; il se veut fidèle au

«mimétisme naturel» et envisage de donner pour titre à l'un de ses recueils *Copie servile*. Contrairement aux surréalistes en quête de surprise, il ne cherche à éviter ni la répétition ni la monotonie, et il revendique même la banalité comme l'essence de la poésie :

la banalité est sa terre, son ciel, sa réalité —  
qui l'entoure, et qu'elle fixe  
sa véritable assise  
  
et la véritable auréole des mots dont elle use<sup>53</sup>.

Pour rendre compte d'expériences aussi élémentaires que celles de la marche et de la sensation, il convient de recourir au langage le plus commun :

je cherche  
le socle  
de quelques  
mots banals<sup>54</sup>.

Mais le plus simple est aussi le plus difficile à atteindre. Y a-t-il une commune mesure entre le langage humain et ce dehors sans nom et sans l'homme que le poète cherche à rejoindre ? Plusieurs notes avouent son désarroi face à l'irréductible étrangeté du réel :

la  
grandeur de la réalité  
  
ce pays étrange  
  
— elle m'arrachait le  
carnet des mains<sup>55</sup>.

La «bouche de la nature» dit des «choses bizarres»<sup>56</sup>, dans une langue étrangère à celle que parle le poète :

voici le vent sauvage  
dont tu ne comprends  
pas la langue  
  
plus forte que la tienne  
  
l'air qui t'arrache des mots  
comme la langue<sup>57</sup>.

Pour exprimer la sauvagerie du dehors, le poète devra s'arracher (à) la langue, ou lui arracher ce qu'elle tait ordinairement. Comment tirer de cette «matière humaine» un «matériel inhumain»<sup>58</sup>, et faire des mots du dictionnaire un «alphabet sauvage»<sup>59</sup> ? Par un double travail de dépouillement et d'appropriation. Il faut soustraire du langage tout ce qui en lui peut faire écran à la réalité, dont la présence croîtra en raison inverse de la richesse du lexique et de la syntaxe employés : «raréfaction de la parole — épaisseur de la réalité»<sup>60</sup>. Il s'agit de ramener le langage à ce point de simplicité où il révèle sa propre étrangeté, qui le rend aussi vertigineux que le réel lui-même :

Trop de simplicité fait peur. Quand les mots collent  
de trop près à la réalité, ils font peur.

Je voudrais que les mots fassent peur  
qu'ils deviennent un  
gouffre<sup>61</sup>.

Mais pour que cette simplicité acquière un tel pouvoir de retentissement, et ne se réduise pas à une plate banalité, il faut qu'elle résume en elle toute une épaisseur d'expérience, et que le poète en ait entièrement intériorisé les termes :

l'expression étrange  
de la simplicité  
elle n'est jamais simple

avant qu'on ne s'y soit absolument familiarisé —  
qu'on soit corps et âme passé *dedans*<sup>62</sup>.

C'est à une telle appropriation que tend le travail d'André du Bouchet dans ses carnets. L'écriture du sensible, qu'il appelait de ses vœux dès 1952, ne trouve sa forme accomplie qu'à partir de 1956. Elle supposait une véritable ascèse de la part d'un écrivain qui avait la parfaite maîtrise du langage conceptuel, dont il avait fait preuve en anglais dans ses études et son enseignement aux États-Unis, mais dont témoignent aussi les articles critiques qu'il a écrits dans les années 1950. La recherche d'une écriture aussi proche que possible d'une expérience antéprédicative s'est faite d'abord, paradoxalement, selon les voies de la réflexion. De nombreuses notes de 1952 ou de 1953 ont une allure presque théorique. Elles énoncent, avec une certaine rigueur logique et syntaxique, le *projet* d'une poétique de la sensation. Elles sont accompagnées de remarques sur des poètes auxquels André du Bouchet s'intéresse, comme Reverdy, Baudelaire ou Hugo, sur des écrivains qu'il traduit, comme Shakespeare ou Joyce, et sur un peintre comme Tal Coat, dont l'exemple l'aide à préciser ses propres orientations esthétiques. Ces notes critiques et théoriques vont devenir plus rares au fil des années, au point de disparaître quasiment des

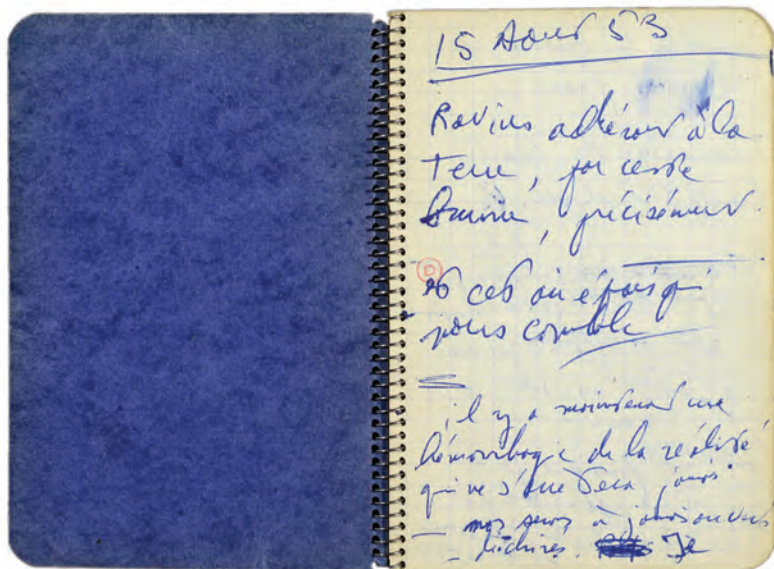
carnets de 1956, dans lesquels les notations concrètes prennent presque toute la place, l'écriture se réduisant souvent à une sorte de sténographie du regard et du mouvement, réalisant enfin le vœu formulé abstraitement dans les premiers carnets : « coller » à la terre et à la sensation<sup>63</sup>.

### *Genèse d'un univers poétique*

On ne saurait pour autant réduire l'évolution des carnets de cette époque à la recherche d'une toujours plus grande immédiateté. Celle-ci n'a été conquise qu'au prix d'un véritable travail, qui a certes permis de mener à bien le projet initial, mais qui l'a aussi déplacé et enrichi : il a consisté pour le poète à façonner le monde et la langue, pour en faire *son* monde et *sa* langue. D'un carnet à l'autre, on assiste, de 1952 à 1956, à la patiente élaboration d'un langage et d'un univers poétiques. L'écriture prend appui sur l'expérience et sur l'inspiration immédiates, mais elle les transforme selon ses exigences propres.

Un poète ne saurait se borner à « copier la terre »<sup>64</sup> ; il lui donne figure, à plus d'un titre. Sur le fond infini des objets du monde, André du Bouchet opère une sélection de plus en plus stricte, qui détache un certain nombre de motifs privilégiés. Son paysage tend à se réduire progressivement à quelques éléments essentiels : l'air, le feu, l'eau, la pierre, le ciel, la terre, le champ... Cette sélection, nullement préméditée, répond à une profonde nécessité intérieure, si bien qu'on peut voir se dessiner dans cette image du monde les traits d'un visage, — celui du poète, qui cherche à connaître et à reconnaître dans ce paysage élémentaire ce qu'il y a de plus caché et de plus essentiel en lui : « ce qui est en moi est enterré aussi dehors », écrit-il<sup>65</sup>.

Il s'agit moins de sortir de l'homme que de le faire rentrer dans la nature. Ainsi, la présence insistante du minéral, qui a pu faire qualifier d'inhumain cet univers, porte la marque d'expériences bien humaines, même si elles sont extrêmes. L'épreuve de la guerre, qui a représenté pour André du Bouchet «une sorte l'écroulement»<sup>66</sup>, a laissé des traces dans le paysage des carnets et des poèmes d'après-guerre, où l'on ne compte plus les murs «écroulés», les maisons aux «ouvertures arrachées»<sup>67</sup>. Dans les années 1950, la guerre se poursuit sous d'autres formes, avec des violences plus clandestines et plus lâches: c'est «le temps des assassins»<sup>68</sup>, note à plusieurs reprises le poète en 1952. La tragédie historique prend une dimension métaphysique: «il y a maintenant une hémorragie de la réalité, qui ne s'arrêtera jamais — nous serons à jamais ouverts, déchirés»<sup>69</sup>.



De ce fait, l'indignation que lui inspirent les «crimes» commis au cours de cette période, au lieu de se traduire dans les termes du témoignage ou de l'engagement, s'exprime d'emblée de façon poétique. Tout se passe comme si l'événement historique, le sentiment politique étaient aussitôt absorbés dans la substance matérielle du monde: «cette colère se change à l'arrivée en terre, en air, en cailloux»<sup>70</sup>. Après 1953, les allusions explicites à l'actualité se raréfient dans les carnets, et elles seront absentes des poèmes. Mais l'âpreté de certaines images minérales peut apparaître aussi comme une réponse poétique à la sourde violence d'une période de glaciation, à la pétrification des possibles, à la réification de l'homme:

aujourd'hui

l'homme  
abîmé

galet blanc  
vaisselle<sup>71</sup>.

Cette minéralisation du monde correspond aussi à des épreuves plus personnelles. Ainsi, la disparition du père, évoquée et déplorée en 1952 sous la forme d'un «journal» «écrit deux jours avant sa mort», ne cesse de hanter les carnets ultérieurs, non plus sur le mode de la confidence intime, mais à travers les images d'un drame cosmique: celui du crépuscule, qui fige «le corps raide du jour étendu sur la terre»<sup>72</sup>, fossilise la lumière comme un visage que la vie traversait et transfigurait sans cesse, et que la mort pétrifie en une face impénétrable:

... et la figure du jour  
                                   ravagé  
 criblé de pierres  
  
   ... cette face  
 qu'on ne franchit pas, à laquelle  
   la mort met  
  
   la dernière main<sup>73</sup>.

Cet obstacle infranchissable auquel se heurte l'élan du poète est aussi fait de toutes les séparations que la vie impose ou suppose. Elles lui font revivre les moments de solitude de l'enfance :

comme un enfant  
  
                                   qui joue  
   avec des pierres  
 dès que sa mère l'a quitté  
  
 je me suis trouvé  
                   seul  
 devant un mur<sup>74</sup>.

L'absence de l'être aimé transforme « l'oreiller » en « glacier » et ne laisse subsister de la chambre que les parois nues :

pour toi, le mur dit  
 le cœur  
                   — tellement tu t'es  
 évanouie — et pourtant les  
 murs subsistent — rien que  
 les murs.

La présence qui a disparu de l'espace intime va être retrouvée au-dehors : le poète passe du « lit défait », de ses « draps déchirés », au « lit desséché du torrent » où il perçoit pourtant encore « le visage de l'eau » ; et il va « couper » « les draps du vent », pour y surprendre « la lumière du matin qui perce »<sup>75</sup>. On voit sur cet exemple comment le recours à la métaphore permet de transposer les données d'une expérience personnelle à travers les éléments d'un paysage, et ainsi de les transfigurer ; le passage du sens propre au sens figuré s'accompagne en effet d'une conversion de l'absence en une présence reconquise, un « nouvel amour »<sup>76</sup>.

Ainsi l'écriture des carnets intègre l'expérience, mais pour la dépasser en lui donnant une figure et une configuration. En effet, les éléments fournis par la vie ou rencontrés dans le monde, a priori disparates, y nouent des rapports inédits, s'agencent en constellations d'images, constituant peu à peu un univers poétique, qui n'est plus une simple collection d'objets ou d'événements réels, mais une structure qui confère à ces réalités un sens nouveau. Les images pourront désormais vivre de leur vie propre, indépendante de leur origine vécue : le « lit du torrent », par exemple, apparenté initialement au « lit défait » dans la chambre, prendra une valeur nouvelle en s'associant au « lit du vent », au « lit de la lumière », au « lit rugueux de la route ».

Le poème, pour se constituer en objet de langage autonome, achèvera d'effacer toute référence aux circonstances qui lui ont donné naissance. Dans *Le nouvel amour*, le poète reprend une note d'un carnet de 1956 : « Si loin d'ici, — mon amour, que encore endormi je pense à mon sommeil » ; mais il supprime les allusions à sa situation personnelle, pour écrire : « Si loin, // déjà endormi, que je pense au sommeil ». Il ne faut pas confondre le « nouvel amour », institué par le poème, avec tel souvenir vécu :

sa signification est plus large et plus ouverte; elle n'est pas advenue, mais à venir dans chaque lecture. Les amours du poète connaissent à travers les carnets la première étape de cette métamorphose qui les transforme en langage et en paysage :

Ma fille. Tu ne la reconnaîtras pas.

Tu diras : voilà de l'air, une colline, une fin de journée  
que chantent des oiseaux — tout ce qui est impalpable,  
reconnaissable

Et ce sera ma fille  
apparue dans mon poème<sup>77</sup>.

### *Naissance d'un style*

Cette mise en forme progressive des données de l'expérience s'accompagne d'une stylisation de l'écriture, qui procède d'abord par élimination de tous les éléments étrangers à ses exigences les plus propres. Les carnets de 1952 empruntent une part de leur lexique à la tradition poétique, et à l'actualité de la langue; cette dette est avouée, et même revendiquée: «je ne me sers que du langage que j'ai emprunté. Il n'est pas à moi»<sup>78</sup>. Les annotations accueillent alors de multiples niveaux de langage, du plus familier («le fait de vivre: impossible de l'avalier») au plus précieux («ouvre la terre / avec une clef d'or»); et le poète, même s'il prend ses distances, use encore des mots de l'époque, comme «absurde».

Les années suivantes, le vocabulaire, loin de s'enrichir ou de s'étendre, se resserrera: empruntant moins aux langages

culturellement dominants, il se concentrera notamment autour des termes les plus concrets. Mais ceux-ci, par le jeu des figures et des configurations évoquées plus haut, se chargeront de valeurs toutes personnelles. Ainsi, le substantif «faux», tout en gardant son acception littérale habituelle, une valeur symbolique elle aussi codifiée (la mort), s'investit de significations plus spécifiques, spatiales et temporelles, liées à des emplois métaphoriques originaux, évoquant par exemple l'horizon pareil à une lame recourbée, le vent qui coupe le souffle, la «faux du soir» qui tranche dans la trame continue de la durée... Le mot réunit de la sorte en lui les résonances multiples de la notion de coupure, si importante dans la poétique d'André du Bouchet. En même temps que se constitue l'*idios cosmos* du poète, son langage devient un idiolecte, les mots de la langue commune y prennent des acceptions idiomatiques: «je détourne le langage de tout le monde — ce sont vos mots et vous ne les reconnaissez pas — les mêmes»<sup>79</sup>.

Cet effort de dépouillement et d'appropriation se retrouve dans l'élaboration d'une syntaxe originale, qui est une des caractéristiques les plus remarquables du style d'André du Bouchet. Dans les carnets de 1952, la phrase, même si elle est souvent incomplète, comme il se doit dans de simples annotations, reste dans l'ensemble assez liée. Soit par exemple cette note :

l'homme que j'ai traversé  
et auquel je m'adosse  
comme à un rocher  
devant la  
nature  
aveugle<sup>80</sup>.



## POSTFACE

*Sur les pas d'André du Bouchet*

IL Y A PRÈS DE VINGT ANS qu'André du Bouchet nous a quittés. Je n'ai pas voulu tarder plus longtemps à réunir et à refondre en un livre les textes que je lui ai consacrés, restés dispersés dans des publications parfois épuisées ou devenues introuvables. Ils témoignent de la relation que j'ai nouée très tôt avec son œuvre et dont je voudrais ici retracer l'histoire.

Je l'ai découverte, encore lycéen, à la Bibliothèque municipale d'Aubervilliers, où j'aimais aller après les cours pour compléter les connaissances que m'apportaient mes professeurs. Déjà curieux de poésie, en écrivant un peu moi-même, j'avais remarqué l'arrivée sur les rayonnages des douze volumes, reliés en bleu marine et or, de l'Anthologie qui venait de paraître aux éditions Rencontre, sous la direction de Robert Kanters et de Maurice Nadeau. Deux d'entre eux étaient réservés au XX<sup>e</sup> siècle, et le second faisait une large place aux contemporains. C'est là que j'ai pu lire pour la première fois des poèmes d'André du Bouchet; ils m'ont fait une si vive impression que je me suis promis d'entrer un jour plus avant dans cette poésie à la fois abrupte et éblouissante.

Venu faire l'année suivante mes études à Paris, je fréquentais assidûment une librairie du quartier latin, La Répétition, véritable caverne d'Ali Baba pour les amateurs de poésie. Je m'y suis procuré tous les livres d'André du Bouchet, à commencer par *Dans la chaleur vacante* et *Ou le soleil*, dont la lecture confirma

mon adhésion immédiate. La rareté des mots, leur déploiement inédit dans l'espace de la page, loin d'évoquer pour moi le vide ou l'absence, leur donnait une force telle qu'ils me faisaient pénétrer dans un monde inconnu mais doué d'une présence insolite. L'obscurité même de cette poésie lui conférait une sorte d'évidence paradoxale. Voyant revenir au fil des pages des mots comme *soleil* ou *montagne*, je les prenais au pied de la lettre, même si je les devinais porteurs d'un surcroît de sens qui m'échappait : il me semblait marcher avec le poète vers un horizon inaccessible mais irrésistiblement attirant.

À l'occasion des vacances d'été, je choisis d'aller randonner dans les Alpes. Dans les âpres paysages de la haute montagne, que je n'avais encore jamais vus, je retrouvais l'univers minéral que m'avaient ouvert les poèmes d'André du Bouchet, aussi escarpés et arides, mais baignés d'une lumière et d'une chaleur intenses. Cette rencontre avec l'altitude fut un choc : voilà que tout à coup le sol s'était redressé, l'horizon devenait vertical, suscitant à la fois le vertige de la chute et l'appel des hauteurs. Cette expérience ébranla mon équilibre intérieur et changea ma façon d'écrire. Elle m'inspira des poèmes d'une facture nouvelle, où l'irruption des blancs venait casser la syntaxe et la forme classiques dans lesquelles s'étaient cantonnés jusqu'alors mes essais poétiques. Quand bien plus tard ils furent publiés dans *Issu de l'oubli*<sup>343</sup>, ils me valurent une précieuse lettre d'André du Bouchet qui me remerciait « de ces poèmes de la perception réalisée », « issus, en effet, et par l'amnésie, – la nôtre, journallement, dont ils se dégagent, remis en relation avec cette substance du monde qui est substance des mots – pour nous surprendre dans *notre* langue »<sup>344</sup>.

Ce pouvoir de suggestion des blancs, je l'avais éprouvé aussi à la lecture des premiers recueils de Reverdy, dont j'ignorais

alors qu'il était pour André du Bouchet un interlocuteur privilégié. Ayant décidé de consacrer à son œuvre mon premier travail de recherche, je choisis pour le diriger l'auteur des *Onze études sur la poésie moderne*, parmi lesquelles figuraient non seulement un chapitre sur Reverdy, mais une des toutes premières lectures approfondies d'André du Bouchet<sup>345</sup>. L'une et l'autre m'avaient frappé par l'attention que Jean-Pierre Richard y prêtait aux rapports de la poésie avec le monde sensible et en particulier avec le paysage, dont il avait fait une des notions-clés de sa démarche critique.

Soucieux d'asseoir cette méthode, que je faisais mienne, sur des fondements philosophiques, je me suis tourné vers la phénoménologie et j'ai ainsi rencontré la réflexion qu'Henri Maldiney avait développée sur la relation entre le regard, l'espace et la parole, qui était pour moi au cœur de l'expérience poétique<sup>346</sup>. Il était lié de longue date avec André du Bouchet, notamment par une admiration commune pour la peinture de Pierre Tal Coat, que m'avait fait connaître mon ami Jean-Pascal Léger, qui l'exposait régulièrement dans sa galerie Clivages. Toutes ces rencontres m'incitaient à interroger les rapports que la poésie, et notamment celle d'André du Bouchet, entretient avec les arts plastiques. J'avais été bouleversé par les textes qu'il avait écrits à la mort de Giacometti et qui me permettaient de mieux comprendre la fascination qu'exerçaient sur moi ses dessins et ses sculptures, découverts à la Fondation Maeght. J'en étais venu à voir dans *L'Homme qui marche* une image du poète en chemin dans l'écriture et dans l'existence.

J'ai tenu à consacrer le dernier chapitre de ma thèse aux rapports entre la poésie d'André du Bouchet et l'œuvre de Giacometti ; ils m'apparaissaient si étroits et si complexes, qu'ils

m'invitaient à m'affranchir des conventions académiques. J'ai réparti mes analyses sur deux colonnes parallèles, qui se rejoignent par endroits pour souligner leurs convergences<sup>347</sup>. Cette disposition m'avait été inspirée par la mise en page d'un texte repris dans *L'Incohérence* et dédié à Pierre Tal Coat, *Sous le linteau en forme de joug*: la partie principale en était accompagnée de gloses marginales qui se développaient, dans un corps et un style différents, en écho ou en contrepoint au propos central.

Cette liberté prise avec les règles d'un travail universitaire ne signifiait nullement à mes yeux qu'il faille, pour parler de poésie, en imiter le langage, au risque de redoubler son obscurité vitale par celle d'un commentaire inutilement abscons. Devenu enseignant, j'avais à cœur de faire connaître à mes étudiants les œuvres contemporaines et il me semblait nécessaire de les étudier avec le plus de clarté et de précision possibles, sans pour autant les simplifier. C'est dans cet esprit que je conçus le projet d'une série de «Rencontres sur la poésie moderne» qui réuniraient à l'École normale supérieure des critiques et des chercheurs, mais aussi des écrivains et des artistes. Je souhaitais consacrer la première à André du Bouchet, mais il était réputé farouche, répugnant à se produire en public. Surmontant ma timidité, je lui écrivis pour lui faire part de mon admiration et de mon projet. À ma grande surprise, il approuva sans réserve mon initiative, et se dit même prêt à suivre l'ensemble des discussions, à condition qu'on ne lui demande pas d'y intervenir.

En concertation avec Yves Peyré, qui venait d'offrir à André du Bouchet une importante livraison de sa revue<sup>348</sup>, j'ai sollicité une quinzaine de participants français et étrangers; tous répondirent favorablement, si bien qu'il fallut étaler le programme sur trois jours pour laisser à chacun le temps de

développer son propos et à tous la possibilité de discuter librement. C'était le premier colloque que j'organisais: je découvris à cette occasion les tracasseries administratives habituelles dans pareille entreprise. C'était aussi le premier consacré à André du Bouchet, et je craignais qu'il ne soit pas à la hauteur de son œuvre et de mes espérances.

Quelle ne fut pas ma déception quand, au matin de la première journée, je ne trouvai dans la salle qu'une poignée d'étudiants, quelques-uns des intervenants et de rares lecteurs et amis du poète, qui s'était assis tout au fond, à l'écart. Heureusement, nous vîmes bientôt arriver une équipe de techniciens qu'Alain Weinstein avait chargés d'enregistrer l'intégralité de cette manifestation. Je me dis qu'à défaut de public, elle aurait au moins un jour des auditeurs. Je ne me doutais pas qu'il me faudrait extraire de ces quelques vingt heures d'enregistrement de quoi faire, avec l'aide d'un jeune producteur, deux émissions d'une heure<sup>349</sup>.

La pièce la plus précieuse de cette archive sonore, et le moment le plus fort de ces journées, fut la lecture que donna un soir André du Bouchet. Il avait fait salle comble car, m'a-t-il dit, c'était la première fois qu'il lisait ses poèmes en public à Paris. Ce fut, pour beaucoup de ceux qui étaient là, une révélation, qui changea leur point de vue sur une œuvre considérée comme passablement hermétique et abstraite. Les mots s'incarnaient dans un corps et dans un visage tout entiers engagés dans l'acte de leur profération; les blancs qui arrêtaient le regard sur la page étaient traversés par la voix du poète, leurs silences ramenés à une mesure imprévisible mais toujours exacte, intégrés au rythme du souffle, à la pulsation de la vie. Il nous avait été donné ainsi de ressentir physiquement le sens de ces poèmes: celui d'une existence en mouvement. Lorsque, à la fin du colloque, quelqu'un se

hasarda à demander au poète, resté jusqu'alors résolument muet, il répondit poliment, avec un sourire malicieux : « J'ai écouté avec beaucoup d'attention et d'intérêt tout ce qui s'est dit au cours de ces journées, où je me reconnais... de loin ».

De cette aventure à haut risque s'ensuivit entre nous une relation amicale mais respectueuse de la distance et de la discrétion dont André aimait s'entourer. Il accepta de revenir rue d'Ulm pour y donner une nouvelle lecture, à l'occasion de la parution des Actes du colloque<sup>350</sup>. Le volume ayant pris du retard, j'avais exigé d'avoir au moins quelques exemplaires à présenter au public qui se déplacerait pour l'entendre. J'en reçus quatre ou cinq le matin même de l'événement. Brochée sous la couverture ornée d'un dessin de Tal Coat, je découvris avec stupeur une savante étude comparée de la fonction publique dans les pays de l'Est et dans les démocraties occidentales. André éclata de rire lorsque, tout penaud, je lui appris cette mésaventure, qui n'empêcha pas le succès de la soirée. Trois ans plus tard, organisant une nouvelle rencontre à l'occasion du centenaire de la naissance de Reverdy, je demandai à André et à Jacques Dupin de lire quelques textes du poète. Ils choisirent de lire à deux voix son long poème-testament, *Sable mouvant*. C'était pour eux une façon d'exprimer leur reconnaissance et leur fidélité envers celui qui avait tant compté pour eux. Ce duo inédit fut des plus émouvants et resta gravé dans la mémoire de ses auditeurs.

Lors du colloque, j'avais centré mon intervention sur *Rapides*, paru trois ans plus tôt. À sa lecture, j'avais été frappé par l'allure et par la structure singulières de ce livre, différent de tous les précédents. Désireux de comprendre ce qui s'était passé là, j'interrogeai le poète sur cette « nouvelle » manière : il m'apprit qu'il était parti de notes extraites d'anciens carnets, et qu'il s'était

souvent borné à les retranscrire, sans les soumettre, contrairement à son habitude, à un travail de réécriture et de composition. L'acuité de la vision et de la formulation n'en était que plus étonnante, et je demandai à André si je pourrais consulter certains des carnets d'où il avait tiré une si précieuse matière. Il en avait déposé quelques-uns à la Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet. J'y passai quelques après-midis inoubliables à les parcourir : dans ces humbles carnets à spirales, une graphie hâtive ou hésitante avait consigné au stylo bille les intuitions fulgurantes de la pensée et de la sensation, les audaces et les trouvailles du premier jet comme les tâtonnements et les piétinements de la réécriture. J'ai tenu à en présenter quelques échantillons en 1986 dans les actes du colloque<sup>351</sup>. Ils attirèrent l'attention d'Alain Veinstein, qui lançait chez Plon une collection de « Carnets » d'écrivains. Il demanda au poète s'il voulait bien y publier quelques-uns des siens. André accepta mais, n'ayant guère envie de relire les innombrables carnets qui s'étaient accumulés chez lui au fil des années, il me confia la sélection et la transcription des extraits à retenir.

Il m'invita à venir l'été suivant à Truinas pour y travailler. La tâche était ardue : il fallait dépouiller des dizaines de carnets, déchiffrer leur écriture souvent difficilement lisible, transcrire les passages qui me paraissaient les plus remarquables. Mais il était passionnant de mettre ainsi mes pas dans ceux du poète et, au plaisir de pouvoir discuter tous les jours avec lui s'ajoutait le bonheur d'habiter la maison qu'il avait choisie pour se retirer et de découvrir le site qui l'entourait. C'était à croire qu'il avait rejoint là le paysage de ses poèmes : la montagne qu'il y évoquait si souvent, de façon sans doute plus ou moins métaphorique, était devant moi, bien réelle et tout aussi abrupte que je l'avais imaginée. L'omniprésence du minéral contrastait avec

- de mise en page et de lisibilité. Pour en avoir une idée, on peut se reporter au chapitre de *L'Horizon Fabuleux*, intitulé « André du Bouchet et le pouvoir du fond », (José Corti, 1988, t. II, p. 179-211).
348. « Espaces offerts à André du Bouchet », *L'Ire des vents*, n° 6-8, 1983.
349. Diffusées sur France Culture en juillet 1985 (producteur: Marc Floriot).
350. Autour d'André du Bouchet, Presses de l'École normale supérieure, 1986.
351. « D'un carnet de 1956 », *Autour d'André du Bouchet, op. cit.*, p. 187-199.
352. J'ai évoqué ces éléments du décor de Truinias dans deux poèmes recueillis dans *Chaosmos* (Belin, 1997, p. 15-16).
353. « Je suis sur les traces d'un autre », *Europe*, n° 986-987, juin-juillet 2011, p. 61 et 66.
354. *Dans la chaleur vacante* [1961] suivi de *Ou le soleil* [1968], Gallimard, « Poésie », 1991.
355. « Compact », publié d'abord dans *L'Étrangère*, n° 14-15, 2008; repris dans *Le Parti pris des lieux* (La Lettre volée, Bruxelles, 2018, p. 38).
356. Les Actes du colloque ont été publiés sous le titre *Présence d'André du Bouchet* (Hermann, 2012).
357. « Carnet Belle Île 1956 », *ibid.*, p. 331-382.
358. *Ici en deux*, Mercure de France, 1986; rééd. Gallimard, « Poésie », 2011.
359. *Baudelaire irrémédiable*; Orion, suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle éditeur, 1993.
360. *Entretiens avec Alain Veinstein (1979-2000)*, *op.cit.*

## BIBLIOGRAPHIE D'ANDRÉ DU BOUCHET

### Ouvrages

- Air*, Jean Aubier, 1951.
- Sans couvercle*, GLM, 1953.
- Le Moteur blanc*, GLM, 1956.
- Dans la chaleur vacante*, Mercure de France 1961.
- Ou le soleil*, Mercure de France 1968.
- Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France 1972.
- Air 1950-1953* suivi de *Défets*, Clivages 1977, 1981; Fata Morgana 1986.
- L'Avril*, précédé de *Frâchir*, Thierry Bouchard, 1983.
- Peinture*, Fata Morgana, 1983.
- Laisses*, Hachette 1979; rééd. Fata Morgana, 1984.
- L'Incohérence*, Hachette 1979; rééd. Fata Morgana, 1984.
- Rapides*, Hachette 1980; rééd. Fata Morgana, 1984.
- Aujourd'hui c'est*, Fata Morgana, 1984.
- Ici en deux*, Mercure de France 1986.
- Une tache*, Fata Morgana, 1988.
- ... Désaccordée comme par de la neige*, Mercure de France 1989.
- Carnets (1952-1956)*, Plon 1990.
- De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, Unes, 1990.
- Verses*, Unes, 1990.
- Alberto Giacometti – Dessin*, Maeght, 1991.
- Cendre tirant sur le bleu* [1986] et *Envol*, Clivages, 1991.
- Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*, Gallimard, « Poésie », 1991.
- Axiales*, Mercure de France, 1992.
- Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, 1992.
- Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle éditeur, 1993.
- Orion*, suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle éditeur, 1993.
- Carnet*, Fata Morgana, 1994.
- Retours sur le vent*, Fourbis, 1995.
- Poèmes et proses*, Mercure de France, 1995.
- Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, 1996.
- D'un trait qui figure et défigure*, Fata Morgana, 1997.
- Carnet 2*, Fata Morgana, 1998.
- L'AJour*, Gallimard, « Poésie », 1998.
- L'Emportement du muet*, Mercure de France 2000.
- Annotations sur l'espace, non datées (Carnet 3)*, Fata Morgana. 2000.
- Tumulte*, Fata Morgana, 2001.
- L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Seghers, 2001.
- Ici en deux*, Gallimard, « Poésie », 2011.
- Sur un rouge de Nicolas de Staël*, Clivages, 2011.
- Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie (1949-1959)*. Le Bruit du Temps, 2011.
- Une lampe dans la lumière aride. Carnets 1949-1955*, Le Bruit du Temps, 2011.
- La Peinture n'a jamais existé. Écrits sur l'art 1949-1999*, Le Bruit du temps, 2017.

### Principaux livres illustrés

- Au deuxième étage*, avec des lithographies de Jean Hélion, Éditions du Dragon, 1956.
- Sol de la montagne*, avec des eaux-fortes de Dora Maar, Jean Hugues, 1956.
- La Lumière de la lame*, avec des eaux-fortes de Joan Miró, Maeght, 1962.
- L'Inhabité*, avec des gravures d'Alberto Giacometti, Jean Hugues, 1965.
- Laisées*, avec des gravures de Pierre Tal Coat, Françoise Simecek, 1975.
- Sous le linteau en forme de joug*, avec des gravures de Pierre Tal Coat, Françoise Simecek, 1978.
- Là, aux lèvres*, avec des gravures de Louis Cordesse, Clivages, 1978.
- Dans leur voix les eaux*, avec des gravures de Bram Van Velde, Maeght, 1980.
- Ici en deux*, avec des gravures de Geneviève Asse, Quentin, 1982.
- Le Surcroît*, avec des eaux-fortes d'Alberto Ràfols-Casamada, Clivages, 1989.

### Principales traductions

- Le Gambit du cavalier*, de William Faulkner, Gallimard, 1951.
- Périclès, Henry VIII, Les Plaintes d'une amante, Le Phénix et la Colombe* dans les *Œuvres complètes* de Shakespeare, Le Club français du livre, 1961.
- Finnegans Wake*, fragments suivis de *Anna Livia Plurabelle* de James Joyce, Gallimard, 1962.
- La Tempête* de Shakespeare, Mercure de France, 1963.
- Giacomo Joyce* de James Joyce, Gallimard, 1973.
- Poèmes* de Hölderlin, Mercure de France, 1963, nlle éd. 1986.
- Poèmes* de Paul Celan, Mercure de France, 1986.
- Voyage en Arménie* d'Ossip Mandelstam, Mercure de France, 1973 ; nlle éd. 1984.

### LÉGENDES DES ILLUSTRATIONS

Les carnets, manuscrits et dactylogrammes reproduits dans cet ouvrage sont conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet : je me borne à indiquer, s'il y a lieu, leur cote dans le catalogue de cette bibliothèque, et leur date, si elle est connue.

- p. 22, Carnet Ms 25 453 (18 juin-3 juillet 1956) f° 21 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 23, *Ibid.*, f° 11 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 30, Carnet Ms 25 451 (15 août 1953) f° 1 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 39, *Ibid.*, f° 26 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 40, *Ibid.*, ff° 28, 29, 30 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 42, Dactylogramme avec corrections manuscrites de Nivellement, Ms 25 459 f° 1 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 43, *Ibid.*, f° 2 ; photo : Suzanne Nagy.
- p. 59, *L'Ister*, épreuves corrigées de la traduction parue dans le *Mercure de France*, n° 1194, février 1963, p. 215.
- p. 65, Annotations manuscrites portées sur le rabat de la couverture et sur les pages de garde d'un exemplaire avec corrections d'auteur de Hölderlin, *Poèmes*, Jean Hugues, 1961.
- p. 67, *Ibid.*, page de faux-titre.
- p. 71, Dédicace de Pierre Reverdy à André du Bouchet sur la page de

faux-titre d'un exemplaire de *Main-d'œuvre*, Mercure de France, 1949 ; photo : Jean-Louis Losi.

- p. 95, Hercules Segers, *Paysage avec une cascade*, c. 1625-1627, gravure, Rijksmuseum Amsterdam.
- p. 97, Paul Cézanne, *La Sainte-Victoire vue des Lauves*, 1904-1906, huile sur toile, 60 × 72 cm, Kunstmuseum Basel.
- p. 99, Pierre Tal Coat, *Bleu surgi*, 1974, huile sur toile, 200 × 300 cm, collection Fonds de dotation Art Norac, photo : © Rebecca Fanuele, courtoisie galerie Christophe Gaillard / ADAGP, Paris 2020.
- p. 111, Alberto Giacometti, frontispice de *Moteur blanc* (GLM, 1956), eau-forte, 19,8 × 14,7 cm.
- p. 133, Nicolas de Staël, *Gentilly*, 1952, huile sur carton, 37,5 × 54,5 cm.
- p. 137, Nicolas Poussin, *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil*, 1658, huile sur toile, 119,1 × 182,9 cm. Metropolitan Museum of Art, New York.
- p. 143, Couverture d'*Une tache* (Fata Morgana, 1988), ornée d'une encre de Pierre Tal Coat.
- p. 155, Esquisse du premier poème du *Moteur blanc* sur un carnet daté du 1<sup>er</sup> août 1953, Ms 25 450 f° 3 ; photo : Suzanne Nagy.

- p. 156, «Du bord de la faux», *Cahiers GLM*, automne 1956, p. 28-29.
- p. 157, «Du bord de la faux», *Dans la chaleur vacante*, *Mercure de France*, 1961, p. 10-11.
- p. 158, Carnet daté d'août 1956 (Fonds ADB ms 4, don Anne de Staël); photo: Suzanne Nagy.
- p. 159, «Du bord de la faux», feuillet manuscrit (Fonds ADB ms 4, don Anne de Staël); photo: Suzanne Nagy.
- p. 162, Carnet Ms 25 453 (18 juin-3 juillet 1956) f° 39.
- p. 167, *Dans la chaleur vacante*, *Mercure de France*, 1961, p. 54-55.
- p. 176, Double page (40 × 74 cm) de *Sur le pas* (Maeght, 1959), avec une aquarelle de Pierre Tal Coat; photo: Jean-Louis Losi.
- p. 178, Couverture (41 × 25,5 cm) de *Laisses* (Françoise Simecek, 1975), avec un bois gravé de Pierre Tal Coat; photo: Jean-Louis Losi.

- p. 181, Double page (41 × 51 cm) de *Laisses* (Françoise Simecek, 1975), avec un bois gravé de Pierre Tal Coat; photo: Jean-Louis Losi.
- p. 183, Double page (41 × 51 cm) de *Laisses* (Françoise Simecek, 1975), avec un bois gravé et une aquarelle de Pierre Tal Coat; photo: Jean-Louis Losi.
- en couverture, Alberto Giacometti, eau-forte en frontispice du livre de Jacques Dupin, *L'Épervier*, GLM, 1960 (14,5 × 19,5 cm).
- premier rabat de couverture, André du Bouchet marchant, photogramme extrait du film *Si vous êtes des mots parlez*, réalisation Bernard Jourdain, scénario Michael Jakob, productions Tanguera Films, 2000.
- deuxième rabat de couverture, André du Bouchet à Truinas, vers 1970. Photo: Sarah Plimpton.

## DU MÊME AUTEUR

### Essais

- Horizon de Reverdy*, Presses de l'École normale supérieure, 1981.
- L'Horizon fabuleux* (t. I: XIX<sup>e</sup> siècle; t. 2: XX<sup>e</sup> siècle) José Corti, 1988.
- La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989.
- Francis Ponge entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991.
- Gérard de Nerval ou la dévotion à l'imaginaire*, 1992.
- La Matière-émotion*, PUF, 1997.
- Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005.
- Le Corps-cosmos*, La Lettre volée, 2008.
- La Pensée paysage*, Actes Sud / École nationale supérieure du paysage, 2011.
- Pour une géographie littéraire*, Corti, 2014.
- Sujet, monde et langage dans la poésie moderne. De Baudelaire à Ponge*, Classiques Garnier, 2018.
- Le Chant du monde dans la poésie française contemporaine*, José Corti, 2019.
- Gérard de Nerval du réel à l'imaginaire*, Classiques Garnier, 2019.

### Poésie

- Issu de l'oubli*, Le Cormier, 1997.
- Chaosmos*, Belin, 1997.
- Immuable mobile*, La Lettre volée, 2002.
- De chair et d'air*, La Lettre volée, 2008.
- L'Amour en bref*, Tarabuste, 2013.
- Le Parti pris des lieux*, La Lettre volée, 2018.

### Éditions

- Anthologie de la poésie française* tome II, XX<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2000.
- André du Bouchet, *Carnets (1952-1956)*, Plon, 1990; *Ici en deux*, «Poésie», Gallimard, 2011.
- Jean Laude, *La Trame inhabitée de la lumière*, José Corti, 1989; *Les Plages de Thulé*, La Lettre volée, 2012.
- Francis Ponge, *Douze petits écrits, Proèmes*, dans *Œuvres complètes*, tome I, sous la direction de B. Beugnot, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1999.
- Jules Supervielle, *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1996.



*Direction d'ouvrages collectifs*

- Autour d'André du Bouchet*, Presses de l'École normale supérieure, 1986.  
*Espace et Poésie* (M. Collot et J.-C. Mathieu dir.), Presses de l'École normale supérieure, 1987.  
*Passages et langages de Henri Michaux* (M. Collot et J.-C. Mathieu dir.), José Corti, 1987.  
*Poésie et Altérité* (M. Collot et J.-C. Mathieu dir.), Presses de l'École normale supérieure, 1990.  
*Reverdy aujourd'hui* (M. Collot et J.-C. Mathieu dir.), Presses de l'École normale supérieure, 1991.  
*Les enjeux du paysage*, Ousia, 1997.

- Le paysage : état des lieux* (M. Collot, F. Chenet et B. Saint Girons dir.), Ousia, 2001.  
*Paysage et poésies francophones* (M. Collot et A. Rodriguez dir.), Presses Sorbonne nouvelle, 2005.  
*Paysage et modernité(s)*, (A. Bergé et M. Collot dir.), Ousia, 2007.  
*René Char en son siècle*, (D. Alexandre, M. Collot, J.-C. Mathieu, M. Murat et P. Née dir.), Classiques Garnier, 2009.  
*Paysages européens et mondialisation*, (A. Bergé, M. Collot et J. Mottet dir.), Champ Vallon, 2012.  
*Présence d'André du Bouchet* (M. Collot et J.-P. Léger dir.), Hermann, 2012.

Conception graphique : Juliette Roussel  
Impression : Jelgavas Tipografija

© L'Atelier contemporain, mars 2021  
ISBN 978-2-85035-030-6  
[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)

Ouvrage publié avec le concours du  
Centre national du livre