



HAL
open science

André du Bouchet et Mallarmé: antimatière de l'interlocuteur

Thomas Augais

► **To cite this version:**

Thomas Augais. André du Bouchet et Mallarmé: antimatière de l'interlocuteur. *Revue des Sciences Humaines*, 2020, Contre Mallarmé. Contre-attaque, contrepoint, contretemps, 340, p. 19-48. hal-03960405

HAL Id: hal-03960405

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03960405v1>

Submitted on 27 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

André du Bouchet et Mallarmé : antimatière de l'interlocuteur

Contre Mallarmé. Est-ce encore se situer là-contre ? Ou tout contre, face à face tourné en dos à dos ? Le rapport complexe d'André du Bouchet à l'œuvre de l'auteur du *Coup de Dés* se situe dans l'oscillation entre ces deux pôles.

Qui se penche sur la place de Mallarmé dans l'œuvre d'André du Bouchet ne peut qu'être frappé par l'écart entre le discours de l'auteur et la réception de son œuvre. Le silence assourdissant d'André du Bouchet à propos du locataire de la rue de Rome est en effet loin d'avoir découragé la critique : le 21 avril 2001, le poète est présenté dans la notice nécrologique qui accompagne l'annonce de sa mort dans *L'Humanité* comme « le continuateur de Mallarmé¹ ». Daniel Guillaume évoque « des blancs qui ne peuvent que rappeler Mallarmé² ». Michel Collot, dans sa préface pour l'édition d'*Ici en deux* dans la collection de poche « Gallimard/Poésie » écrit : « C'est au prix de longues recherches et de multiples tâtonnements qu'André du Bouchet a inventé un dispositif typographique inédit, qui prolonge et renouvelle les tentatives de Mallarmé et de Reverdy³ ».

Du dialogue d'André du Bouchet avec ces deux figures majeures de l'horizon de sa réception, force est pourtant de constater le déséquilibre. Pourquoi cette spécificité du rapport à Mallarmé ? C'est par sa visibilité même qu'il semble avoir été frappé d'invisibilité. Il reste dès lors à traverser l'éclat aveuglant qui en interdit l'approche pour retrouver Mallarmé, le Mallarmé qu'André du Bouchet a lu avec avidité, derrière cet autre Mallarmé auquel le poète a refusé de se voir réduit.

Le « réflexe » mallarméen de la critique

Michaël Bishop, s'il sait intuitivement qu'on ne peut envisager les « altérités » d'André du Bouchet sans inclure Mallarmé, s'empresse de se porter au-devant du lecteur dérouté : « Pourquoi parler de Mallarmé dans le contexte des fascinations affinitaires d'André du Bouchet, lui qui n'en parle pas, ou presque ? C'est précisément ce presque qui intéresse, ce presque silence⁴ [...] ». La critique, remarque Michaël Bishop, « contest[e] » ce silence, à l'image de Robert Greene, qui martèle que « la disposition typographique des textes et poèmes de Du Bouchet – les questions d'[a-]grammaticalité, de rythme, de voix, etc. ainsi

¹ « Des mots comme des flèches », *L'humanité*, 21 avril 2001. Nous soulignons.

² Daniel Guillaume, « 'Rupture formant maillon', physiologie des ruptures dans les pages en vers de *L'aujourd'hui* d'André du Bouchet », dans Isabelle Chol (dir.), *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2004, p. 359.

³ Michel Collot, texte de présentation d'*Ici en deux* pour sa réédition dans la collection Gallimard/Poésie (2011).

⁴ Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2003, p. 27.

soulevées – *rappelle implacablement* Mallarmé⁵ ». Cette référence, note Mickaël Bishop⁶, s'impose, quoiqu'avec davantage de nuances, à de nombreux autres critiques, parmi lesquels Jean-Pierre Richard⁷, Richard Stamelman⁸, John E. Jackson⁹, Lucie Bourassa¹⁰ ou encore Jacques Depreux¹¹. Il consacre pourtant la suite de son chapitre à deux textes – « Pour André du Bouchet » de Francis Ponge et *L'Écrit à haute voix* – qui sont des charges d'André du Bouchet *contre* Mallarmé.

François Rannou, qui a publié dans les actes du colloque de Cerisy « Présence d'André du Bouchet » (2011) le seul article consacré à « André du Bouchet lecteur de Mallarmé » souligne l'influence « déterminante » de Mallarmé dans les « principales étapes de formation de sa poésie¹² ». Il analyse en particulier la question de la traduction, le rapport entre l'obscurité et la lecture à haute voix et le rapport des deux œuvres à l'impersonnel. Constatant l'absence de Mallarmé dans les essais consacrés par le poète à d'autres écrivains, François Rannou évoque à l'égard de Mallarmé, reprenant les mots du poète à propos de Senancour, un « sentiment de proximité tel » que « la parole semble interdite¹³ ».

Quelle que soit la justesse de cette remarque, elle reste insatisfaisante pour le « cas Mallarmé ». Elle pourrait s'appliquer à Rimbaud, quoiqu'un essai de jeunesse en anglais sur le poète de Charleville ait été retrouvé et récemment traduit en français¹⁴. Vis-à-vis de Mallarmé, il y a *aussi*, comme le remarque incidemment François Rannou au cours de son article, de l'« agacement¹⁵ ». Cet agacement apparaît non pas lié à la lecture de Mallarmé lui-même, mais dirigé contre les lectures « superficiell[es] » et « réductric[es]¹⁶ » de son œuvre, suscitées par l'omniprésence de la référence mallarméenne. André du Bouchet a exprimé plus

⁵ Robert Greene, *Six French Poets of Our Time*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1979, p. 130. Cité par Michaël Bishop, *loc. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 248.

⁸ Richard Stamelman, *Lost Beyond Telling*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 180.

⁹ John E. Jackson, *La Transparence de l'obstacle*, dans *La Revue des Belles-Lettres*, n° 96, 1972, p. 83.

¹⁰ Lucie Bourassa, *De l'espace au temps, du voir à la voix*, dans *Poétique*, n° 23, 1992, p. 346.

¹¹ Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p. 104. Sur André du Bouchet et Mallarmé, voir également Elke de Rijcke, *L'Expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet*, t. 1, Bruxelles, La Lettre volée, 2013, p. 93-95 ; Franc Ducroc, « Du Coup de Dés et un peu au-delà », *Prévue*, Université Paul Valéry, volume 27, 1984, p. 7-12 ; « Pratique de la profusion », *Autour d'André du Bouchet*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1986, p. 27-36.

¹² François Rannou, « André du Bouchet lecteur de Mallarmé », *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Paris, Hermann, 2012, p. 27.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ André du Bouchet, « Rimbaud ou la possession du monde », *New Directions*, 1946 (traduit de l'anglais par Jean-Baptiste de Seynes et réédité dans *L'Étrangère*, n° 14-15, juin 2007, p. 79-83).

¹⁵ François Rannou, « André du Bouchet lecteur de Mallarmé », *op. cit.*, p. 28.

¹⁶ *Ibid.*

d'une fois, note Philippe Met, sa « lassitude face à ce 'réflexe' mallarméen de la critique¹⁷ ». Il ne s'est pas soucié de donner de l'eau à ce moulin, bien au contraire, d'où un mutisme de plus en plus résolu, rompu pour quelques contre-attaques.

Les voix du silence

À l'omniprésence du nom de Mallarmé dans la critique dubouchettienne, répond en effet le quasi-mutisme de l'auteur. Lorsqu'Alain Veinstein, en novembre 2000, tente de l'interroger à ce sujet, le poète coupe court. Une première fois lorsque Veinstein s'étonne de sa fidélité à Baudelaire, alors que « l'origine de la modernité serait à chercher plutôt du côté de Mallarmé¹⁸ ». « La modernité, selon moi, est sans origine¹⁹ », tranche André du Bouchet, qui n'est pas moins laconique lorsque le nom de Mallarmé revient un peu plus loin dans la conversation :

[A.V.] : *Sur Mallarmé, vous n'avez pas écrit ?*

[A. d. B.] : Non, je crois que Mallarmé a tout dit sur Mallarmé²⁰.

André du Bouchet développe brièvement sa pensée un peu plus loin, mais à propos de Rimbaud :

Le langage est porté à une telle intensité, une telle incandescence, et utilisé avec une telle économie de moyens et de justesse que tout ce qu'on pourrait dire serait de trop, d'une autre façon, je crois, que sur Mallarmé. Tout a été dit par Rimbaud, ajouter quoi que ce soit serait incongru. Alors qu'avec Baudelaire, une conversation peut être engagée²¹.

Rimbaud et Mallarmé opposeraient donc à la critique un gouffre ou un bloc. Par défaut ou par excès, une absence de prises pour un dialogue comme celui qui s'engage dans les années cinquante avec Baudelaire ou Hugo.

Le nom de Mallarmé n'est pas non plus prononcé lorsque se pose la question des « livres de votre vie » : « En remontant le temps, cela a pu être Rimbaud²² ». Mais lorsqu'est évoquée la rencontre décisive avec Reverdy, c'est l'importance de Baudelaire qui est cette fois réaffirmée dans les débuts de l'œuvre poétique : « Quoique tout à fait nouvelle, elle

¹⁷ Philippe Met, « 'Hors de l'usage et analogue à un lapsus', Francis Ponge et André du Bouchet », *Écritures contemporaines* n° 6, *André du Bouchet et ses autres*, textes réunis et présentés par P. Met, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2003, n. 23, p. 74.

¹⁸ André du Bouchet, *Entretiens avec Alain Veinstein [Poésie ininterrompue]*, France culture, 1^{er} avril 1979], Paris, L'atelier contemporain, François-Marie Deyrolle éditeur & Institut National de l'Audiovisuel, 2016, p. 15.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 104 [*Surpris par la nuit*, France culture, 20 novembre 2000].

²¹ *Ibid.*, p. 105.

²² *Ibid.*, p. 64 [*Les Nuits magnétiques*, France culture, 23-26 mai 1989].

n'était pas éloignée, par ce que sa lecture me donnait à éprouver, de celle de Baudelaire, surtout Baudelaire à l'époque, mais aussi de celle de Rimbaud et de Mallarmé²³ ».

Que Mallarmé soit absent des « essais sur la poésie » récemment rassemblés par Clément Layet²⁴, il n'y a pas lieu de s'en étonner. Si les auteurs et peintres du passé sont constamment présents à son attention, André du Bouchet préfère engager un dialogue avec les vivants, comme par exemple Reverdy, Ponge, Char ou Pasternak dans le domaine poétique. Les essais sur Hugo et Baudelaire sont donc à cet égard à considérer comme des exceptions. C'est de plus l'échéance d'une conférence au Collège philosophique en novembre 1955 à la demande de Jean Wahl qui a précipité l'écriture du texte sur Baudelaire²⁵. Plus étonnante est la quasi-absence de citations de Mallarmé dans les œuvres publiées du vivant d'André du Bouchet. En effet Rimbaud, Verlaine ou encore Corbière, auxquels André du Bouchet n'a pas consacré d'essai²⁶, sont présents à travers des citations sur lesquelles prend appui sa pensée poétique²⁷. La seule occurrence de ce type, concernant Mallarmé, est une citation de son hommage posthume à Villiers de l'Isle Adam²⁸, dans « Baudelaire irrémédiable », qui reste marginale, et n'est aucunement l'occasion de dévier le texte vers Mallarmé.

Reverdy *versus* Mallarmé

Si André du Bouchet ne se hâte pas de confirmer par son discours la pertinence d'une référence qui est déjà dans toutes les bouches, alors que l'ombre de Mallarmé s'est déployée et domine de toute son envergure les lettres françaises, il choisit au contraire de rééquilibrer la

²³ *Ibid.*, p. 41 [La Nuit sur un plateau, France culture, 19 janvier 1989].

²⁴ André du Bouchet, *Aveuglante ou banale, essais sur la poésie 1949-1959*, éd. Clément Layet, Paris, Le Bruit du Temps, 2011.

²⁵ *Ibid.*, p. 354.

²⁶ Exception faite, pour Rimbaud, de l'article en anglais déjà évoqué (voir n. 14).

²⁷ De Rimbaud, André du Bouchet cite « *Ce n'est rien : j'y suis ; j'y suis toujours.* » dans « Sur un tableau de Poussin » [1959], *La Peinture n'a jamais existé, écrits sur l'art 1949-1999*, éd. Thomas Augais, Paris, Le Bruit du Temps, 2017, p. 91. Cet extrait du poème « *Qu'est-ce pour nous mon cœur...* » (1872) [Voir Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 231. André du Bouchet cite à nouveau ce poème dans ... *désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989, p. 67. Dans le même recueil, il cite également le sonnet « À Charles Baudelaire » des *Liturgies intimes* de Verlaine [*Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 734] et Tristan Corbière : « C'est l'air. L'air est à moi partout » [« Paria », dans Charles Cros et Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 793].

²⁸ « *Quoi ! l'existence avait-elle à ce point glissé entre ses doigts, que lui-même n'en pût nettement remarquer aucune trace : avait-il été joué, était-ce cela ? Aussi l'invincible espoir fréquenta encore son chevet (Mallarmé).* » : cité dans *Baudelaire irrémédiable* (Deyrolle, 1993, p. 37 ; repris dans *l'Emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 32). Voir Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam, Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 38. Le texte, publié initialement dans le n°9 du *Courrier International d'Études Poétiques* en mai 1956, a été légèrement modifié dans la version de 1993. Il a été récemment republié dans *Aveuglante ou banale, op. cit.*, p. 106. La citation y est introduite par cette phrase : « C'est ainsi que Mallarmé relatera les derniers moments de Villiers de l'Isle-Adam [...] ».

balance dans le sens du seul nom qui puisse faire contrepoids à celui de l'auteur du *Coup de Dés* quant aux recherches sur le poésie spatialisée : celui de Pierre Reverdy. Si la question des « blancs » n'y est pas explicitement développée, André du Bouchet jette tout de même le poids de tout un livre du côté d'une filiation reverdienne qui tient à distance résolue l'héritage mallarméen²⁹. *Matière de l'interlocuteur*, publié en 1992 chez Fata Morgana, est l'exemple unique dans l'œuvre d'André du Bouchet, d'un recueil de textes ouvrant un dialogue avec un seul auteur, dans un geste qui ne peut se comparer qu'à celui de *Qui n'est pas tourné vers nous* pour les artistes. L'existence de ce livre révèle-t-elle comme en surimposition l'autre dialogue resté tu ? Et dans les replis de ses pages la vibration blanc sur blanc d'une *antimatière* de l'interlocuteur ?

Les autres occurrences du nom de Mallarmé dans l'œuvre d'André du Bouchet témoignent en effet d'une prise de distance résolue et répétée. Dès 1949, il salue la rupture de René Char avec l'« attitude traditionnelle » des poètes « à l'égard de la mort³⁰ », en opposant les paroles de celui qui fait « rentrer la mort dans le circuit de la vie » à ce « fard du néant que l'on retrouve dans quelques poèmes apprêtés de Baudelaire et de Mallarmé³¹ ». L'orientation de son œuvre vers le refus de tout absolu langagier, l'opposition résolue à toute autotélicité d'une parole poétique – dont André du Bouchet tente à l'impossible de préserver l'ouverture au « dehors ennemi de la conservation³² » – l'incite alors à se dissocier plus nettement d'une poétique mallarméenne devenue l'otage de la pensée formaliste dominante³³. Il fait alors de la « proposition » de Mallarmé selon laquelle « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre³⁴ » le repoussoir de son propre horizon poétique, placé, dans le compagnonnage de quelques poètes de sa génération, sous le signe de l'éphémère : « le monde écrit – monde réduit à sa lettre – illisible s'il s'agit d'un livre³⁵ », écrit-il dans ses carnets. Les variations sur ce thème de l'anti-tombeau sont nombreuses. En 1977, dans *L'Écrit à haute voix*, Du Bouchet donne sa formulation la plus claire à son refus d'inscrire dans la pierre la parole poétique et concentre vers la voix ses efforts pour arracher cette parole à la fixité qui la happe :

²⁹ La publication de *Matière de l'interlocuteur* est envisagée par Serge Linares comme « le maintien à distance de l'exemple mallarméen ». Voir « Quant au blanc », *Poétique*, n° 160, novembre 2009, p. 471 ; repris dans *Poésie en partage*, Paris, L'Herne, 2018, p. 48. Serge Linares note également que Reverdy était « peu touché [...] par la manière de Mallarmé, refusant notamment le principe de la « disparition élocutoire » du poète : voir « Reverdy et du Bouchet, deux poètes en regard », dans *Présence d'André du Bouchet, op. cit.*, p. 50.

³⁰ André du Bouchet, « René Char, *Fureur et mystère* », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949. Repris dans *Aveuglante ou banale, op. cit.*, p. 35.

³¹ *Ibid.*, p. 36.

³² *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 104.

³³ Voir Thierry Roger, *L'Archive du Coup de Dés*, Paris, Classiques Garnier 2010, p. 533-553.

³⁴ Stéphane Mallarmé, « Le livre, instrument spirituel », recueilli dans « Quant au livre », *Divagations* (1897), repris dans *OC II*, p. 224.

³⁵ André du Bouchet, *Carnet*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1994, p. 110.

Mais écrire non plus ne suffit pas à rendre compte de ce que j'appréhende : il y a dans la lettre un vouloir de fixité – elle prétend même parfois à on ne sait quelle éternité – sur lequel il me faut en parlant prendre au plus vite, et à nouveau, distance. Il faut que, élevant la voix là où une page sur ma voix précisément a fait silence, je prenne au plus vite distance sur la parole qui aura voulu s'y inscrire une fois pour toutes. Que, à nouveau je prenne, sauf à m'immobiliser, distance sur cette distance. Pour me rapprocher de la parole sans lieu, en quelque sorte rendue à l'air, lorsque j'élève la voix. Me rapprocher de moi, qui suis la langue. Plutôt que de citer, une fois encore, Mallarmé (« au fond le monde est fait pour aboutir à un beau livre ») j'avancerai, repassant à haute voix sur telle page du livre que j'ai pu lire ou écrire, que le monde est sans aboutissement, et qu'une phrase n'apparaît à la rigueur comme aboutie, que lorsque nous avons oublié ce qu'elle voulait dire³⁶.

L'inexactitude, voire la déformation volontaire de la citation par l'adjonction de l'adjectif « beau » – Mallarmé écrit simplement « un livre » – est bien le signe d'une certaine vigueur polémique, dont on trouve l'écho à la même époque dans l'entretien accordé à Monique Pétillon pour *Le Monde des livres* : « Le livre est le signe de notre présence au monde, puisque nous ne pouvons pas nous défaire de la parole. Mais le monde n'est pas fait pour aboutir à un livre. Le livre, au contraire, est fait pour donner accès au monde et lui être rendu³⁷ ». Cette manière précaire d'habiter poétiquement le monde, corollaire du refus toujours maintenu d'« occuper une position de poète³⁸ », apparaît comme l'un des aspects saillants de cette œuvre, dont témoignent, en signe d'assentiment, plusieurs des saluts amicaux adressés à André du Bouchet. Ainsi, Philippe Jaccottet se remémore André du Bouchet « oppos[ant] avec véhémence à la proposition de Mallarmé selon laquelle le monde serait fait pour aboutir à un livre, le vœu contraire, que tout livre finît par renvoyer au monde³⁹ ». Quant à Jacques Dupin, il refuse de consigner dans le marbre les dernières paroles qu'il lui adresse : « Songeant aux tombeaux édifiés par Mallarmé, j'admire. Mais je n'accepte pas l'idée d'ouvrager un tombeau somptueux sur la dépouille d'un ami. Même à l'altitude où Mallarmé se poste. Pour moi, André ne restera pas vivant. Il l'est [...]. Notre rencontre est ici, au futur, à l'abîme⁴⁰. » Alors que Mallarmé donnerait la Pologne contre la Vénus de Milo⁴¹, ces auteurs regardent vers Giacometti qui donnerait « tout Titien » pour sauver un chat⁴².

³⁶ André du Bouchet, *L'écrit à haute voix* (1977), dans Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1979, p. 91-92.

³⁷ André du Bouchet, dans Monique Pétillon, « Poète de l'abrupt (Entretien avec André du Bouchet) », *Le Monde des livres*, n° 10655, 4 mai 1979. Repris dans *L'Étrangère*, n° 14-15, Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007, p. 128.

³⁸ Propos rapportés par Patrick Kéchichian, « La Poésie attise l'inquiétude », *Le Monde*, 29 déc. 2000.

³⁹ Philippe Jaccottet, « Une montagne nous sépare », *Une transaction secrète*, Paris, Gallimard, 1987, p. 267.

⁴⁰ Jacques Dupin, *Vers André du Bouchet*, dans *Saluer André du Bouchet*, Bordeaux, William Blake & Co., 2004, p. 12.

⁴¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 147.

⁴² André du Bouchet, « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *Qui n'est pas tourné vers nous*, op. cit., p. 102.

Passé d'arme avec Francis Ponge : d'un éloge à double tranchant

Mais l'épisode le plus symptomatique du visage qu'aura été appelée à revêtir la partie émergée de l'iceberg mallarméen au sein d'une œuvre qui ne refuse pas la collision – ne fût-ce que pour le plaisir de « noyer [s]on livre⁴³ » – se fait jour sous la plume de Francis Ponge. L'occasion en est un autre salut amical, du vivant cette fois de l'auteur, où la profession de franche naïveté semble se teinter d'une pointe de malice. Cet extrait de « Pour André du Bouchet » apparaît en effet emblématique de l'horizon de réception dominant face auquel André du Bouchet aura eu à se situer. Ses poèmes y sont qualifiés d'« inimitables » dans la mesure où leur « originalité se manifeste visiblement (et même, comme on dit, saute aux yeux) dans la disposition des mots ou suites de mots sur la page, dans leur isolation, leur mise en archipel (Hölderlin) ou en constellation (Mallarmé) », si bien qu'elle a été « très imitée ou pour mieux dire plagiée [...] par nombre de piètres épigones⁴⁴ ». Les poèmes d'André du Bouchet, paradoxe relevé par Philippe Met, sont donc aussi « inimitables » que massivement imités⁴⁵. S'il est « *le seul et l'unique* », reconnaît Ponge, parmi les « piètres épigones » qui lui ont emboîté le pas, capable de donner aux pages de ses poèmes, par son travail sur chaque mot, une densité suffisante pour que ces mots isolés *tiennent* dans le vide qui les entoure⁴⁶, il n'en fait pas moins lui-même « songer » à quelqu'un d'autre, ce dont Ponge s'empresse de le « féliciter », sans obtenir la réaction escomptée. C'est avec « brusquerie » que réagit André du Bouchet lorsqu'est prononcé le nom de Mallarmé, anticipant peut-être la désagréable présence du terme « épigone » dont Francis Ponge allait faire précéder dans son texte la relation de leur échange ?

Conversant avec notre ami, voici peu de jours, tandis que je venais d'évoquer, à propos d'un style à ce point *concerté* (de son ambition utopique et des travaux épuisants qu'il exige), le Mallarmé du *Coup de dés*, le félicitant d'y faire songer, je le vis soudain se rembrunir et ce fut avec quelque brusquerie qu'il me répliqua : « La différence essentielle, à mon avis, est entre les deux époques. La correspondance de Mallarmé est vraiment agaçante : ah ! Ces rapports entre gens de la vie artistique et littéraire parisienne, ces échanges de compliments, ces gracieusetés de salons ! » – « Oui, lui rétorquai-je, n'empêche (j'empruntai la formule qui va suivre à Jean Paulhan, dans une lettre qu'il m'adressa) que Mallarmé est certainement un des plus grands types qu'il y ait eu. » – « Bien sûr, me répondit notre ami, tout tenait à l'époque. » – « C'était, à tous les sens du mot, *la belle époque*, ai-je risqué en incidente », ce qui le fit rire. « Aujourd'hui, a-t-il conclu, chacun de nous est seul, isolé : il lui faut inventer non seulement ses moyens de communication mais encore la cible à atteindre. » Il ne me souvient plus si telle fut à la lettre sa réplique, mais j'en approuvai totalement l'esprit, ajoutant que la mise en archipel des vocables sur la

⁴³ *Carnet 2*, Montpellier, Fata Morgana, 1998, p. 29.

⁴⁴ Philippe Met, « 'Hors de l'usage et analogue à un lapsus', Francis Ponge et André du Bouchet », art. cit., p. 61.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Francis Ponge, « Pour André du Bouchet », *Nouveau nouveau recueil, III, OC II*, éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1321.

page, en même temps qu'elle provoquait leur intensification, amenait à une *transgression*, et non seulement de la syntaxe, mais... « Oui, m'a-t-il interrompu, cela bouscule le langage⁴⁷. »

Ponge, beau joueur, dans ce contexte d'hommage, laisse, sur cette interruption, le dernier mot à du Bouchet, et permet à l'agacement de se résoudre en rire. Pourtant l'isolement du poète, et la nécessité où il est placé d'atteindre sa « cible » par des moyens à inventer, n'évoque pas moins la situation des poètes contemporains, remarque François Rannou, que celle de Mallarmé lui-même, « rêvant d'une cible à atteindre qui toujours s'éloigne⁴⁸ ». L'écueil est ailleurs. Et dans une note inédite exhumée des archives de Ponge par Philippe Met, celui-ci se montre plus péremptoire. Il pense en effet avoir décelé, à la lecture du texte donné par le poète pour accompagner une exposition du peintre Miklos Bokor⁴⁹, ce qu'il désigne comme un « procédé d'écriture » :

Il me semble que je viens d[e] saisir [à la lecture de ce texte] la démarche ou le procédé d'écriture d'A. d. B. : la disposition sur la page de quelques mots, d'une ou deux phrases (ou idées) du langage courant qui, si elles étaient inscrites tout simplement comme elles lui viennent, paraîtraient banales.

Mais il croit (à raison d'ailleurs) à la vertu rayonnante de chacun des mots, et il donne à ces mots, par leur dispersion sur le blanc du papier, dans l'espace de la page, leur chance de rayonner (c. à. d. de laisser/faire/se développer leur aura, les associations d'idées qu'ils portent en eux, ou leur retentissement : le développement de leurs harmoniques).

Il s'arrange aussi (ainsi) pour décomposer le sens de la phrase banale et recomposer un autre ordre, une autre composition (en constellation sur le blanc de la page), faisant revenir les mêmes mots ici et là.

Ce qui aurait été incidentes, dans la phrase banale, prend ici une autre valeur. Plus aucun resserrement (apauvrissant [sic]) par la logique ancienne⁵⁰.

Dans le contexte de Mai 68, explique Philippe Met, Ponge assimile le « procédé » d'écriture mis au jour « à un geste purement esthétisant⁵¹ [...] et essentiellement déconstructeur⁵² ». Ponge qualifie de « négative » et de « libertaire » ce geste poétique – « reposant sur l'idée, profondément anarchiste, que l'air, le vide, c'est la 'liberté⁵³' » – qu'il situe à « l'opposé de [s]on propre travail⁵⁴ ». André du Bouchet saisit très bien le sous-texte de cette remarque en apparence anodine de Ponge, et, après la parution de *Dans la chaleur vacante*, toutes les occurrences du nom de Mallarmé dans ses écrits ou ses propos sont à situer par rapport au caractère réducteur de la réception de son œuvre dans un horizon obnubilé par Mallarmé.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1321-1322.

⁴⁸ François Rannou, « André du Bouchet lecteur de Mallarmé », art. cit., p. 28.

⁴⁹ Voir André du Bouchet, *La Peinture n'a jamais existé*, op. cit., p. 109-110.

⁵⁰ Note inédite de Francis Ponge « À propos d'un texte d'André du Bouchet (pour le peintre Miklos Bokor qui expose ces jours-ci à la galerie Jacob) », Archives ponge. Cité par Philippe Met, loc. cit.

⁵¹ Sur l'« esthétisme » attribué à André du Bouchet, voir la lettre à Jean Tortel du 28 mars 1970, dans Francis Ponge – Jean Tortel, *Correspondance 1944-1981*, éd. B. Beugnot et B. Veck, Paris, Stock, 1998, p. 240.

⁵² Voir Philippe Met, loc. cit.

⁵³ Cité par Philippe Met dans « 'Hors de l'usage et analogue à un lapsus', Francis Ponge et André du Bouchet », art. cit., p. 62.

⁵⁴ *Ibid.*

André du Bouchet n'a pas à revendiquer une filiation mallarméenne qui « saute aux yeux » (Ponge), il a à se défendre contre l'assimilation réductrice de choix poétiques préparés par des nécessités internes complexes à un simple « procédé » qu'aurait inauguré un Mallarmé dont le geste n'est lui-même pas toujours compris. Écrire « contre Mallarmé », n'est-ce pas alors aussi dans une certaine mesure jouer Mallarmé contre Mallarmé ? Le texte de Ponge le suggère. C'est aussi s'aventurer dans une généalogie du geste mallarméen, et mieux saisir la place de la fréquentation des artistes. On comprendra alors qu'André du Bouchet n'a pas imité le « procédé » du *Coup de Dés*, mais qu'il a été conduit par des voies propres, à travers les rencontres majeures qui ont décidé de l'orientation de ses recherches poétiques, au point où la disposition en *Coup de Dés* impose sa nécessité, et pour régénérer aux sources du dehors⁵⁵ la page ainsi constellée.

Mallarmé, pourtant

En effet, Ponge note en conclusion de « Pour André du Bouchet » que les « blancs » laissent surgir « cela », ce « qui n'est pas tourné vers nous⁵⁶ ». Par cette allusion au titre du recueil d'André du Bouchet consacré en 1972 à l'œuvre d'Alberto Giacometti, Francis Ponge suggère un lien entre ces « blancs » et d'autres « blancs », ceux des dessins de l'artiste dont le « trait *valorise* tout ce qu'il ne dessine pas⁵⁷ ». Auteur lui-même d'un texte sur Giacometti pour les *Cahiers d'art* en 1951, Ponge donne une lecture matérialiste de Giacometti, tournée non vers les dessins mais vers les sculptures dont il regarde avant tout les « godillots de plomb⁵⁸ » qui les relient au sol. Si l'apparence matérielle de son texte « Pour André du Bouchet » affiche son intention de prendre le contrepied de la disposition en « constellation » de la parole poétique pour lui opposer la compacité du « bloc » de prose, la différence de sensibilité des deux hommes dans leur rapport aux œuvres d'art ne l'empêche pas de remarquer dès 1950 dans une lettre à Jean Tortel que le « garçon [...] farouche et distingué », ami d'André Masson, qu'il a rencontré récemment « écrit très bien sur la peinture⁵⁹ ».

Il n'est pas question de nier l'impact de la lecture de Mallarmé dans la conscience poétique d'André du Bouchet. Elle est « déterminante⁶⁰ », écrit François Rannou. Et cela avant même son retour d'exil en 1948. Titulaire de la *Chapman Fellowship* de l'université de

⁵⁵ Nous reprenons ici l'expression choisie par Victor Martinez pour titre de sa thèse, finalement publiée sous le titre *André du Bouchet, poésie, langue et événement*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013.

⁵⁶ Francis Ponge, « Pour André du Bouchet », *op. cit.*, p. 1321.

⁵⁷ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸ Francis Ponge, *Joca Seria, OC II*, *op. cit.*, p. 623.

⁵⁹ Voir la lettre de Francis Ponge à Jean Tortel du 6 janvier 1950, dans Francis Ponge – Jean Tortel, *Correspondance 1944-1981*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁰ François Rannou, *loc. cit.*

Harvard où il deviendra *Teaching Fellow (History and Literature et General Education)*, il découvre l'immense fonds de la bibliothèque de l'université qui lui permet de vastes lectures essentiellement orientées vers les écrits sur l'art, comme en témoignent les textes écrits avant son retour en France sur Géricault, Delacroix ou encore Félix Fénéon⁶¹. Il peut s'approprier d'autant mieux ces immenses ressources qu'un travail lui est proposé dans cette bibliothèque : « [...] J'ai un travail assez agréable qui s'est arrangé pour moi à la dernière minute. Il y a une très belle collection d'eaux-fortes, de pointes sèches, de Daumier et de peintres japonais qui n'est pas classée. Je travaille à les classer, deux heures par jour. Je lis beaucoup, les *Salons* de Baudelaire, la correspondance et les chroniques de Marcel Proust⁶² [...]. » André du Bouchet découvre le *Coup de Dés* dès cette époque, un livre qui semble l'avoir beaucoup accompagné à cette période : « Dans un de ces lieux riches en bibliothèques, je suis tombé sur les livres de Reverdy, alors que je lisais beaucoup Baudelaire, Mallarmé. Je me souviens qu'un jour, traversant le grand quadrilatère planté d'arbres de l'université de Harvard, j'ai croisé un condisciple. J'avais avec moi *Le coup de dés*. Il m'a demandé d'y jeter un œil et le commentaire a été : que de papier gâché ! Quelques mots par page⁶³... » La remarque est citée avec l'amusement de celui qui, alors qu'il la relate, nombre d'années plus tard, peut se sentir lui-même directement visé par de tels propos, à travers Mallarmé. Si Reverdy apparaît déterminant pour André du Bouchet dans l'attitude poétique face au monde qu'il incarne, la pratique des « blancs » le rapproche davantage de Mallarmé que de ce dernier. Dans son étude sur la « poésie spatialisée », Isabelle Chol distingue la réflexion de Reverdy, qui concerne le vers comme « unité géométrique⁶⁴ », du geste de Mallarmé dont *Le Coup de dés* rompt avec le « souci d'écrire en vers » : « [...] ses segments dispersés sur la page rompent avec la linéarité de la prose continue. Prose interrompue, morceaux d'énoncés séparés par du blanc, ils témoignent d'une nouvelle façon de concevoir la poésie, au-delà des limites imposées par les formes attestées⁶⁵ ». Une telle rupture est également à l'œuvre dans une page de *Laisse*, dont Isabelle Chol analyse la disposition en « lignes horizontales, formant une sorte de prose interrompue par des espaces vides, dont les intermittences et les incises sont signalées par les parenthèses, souvent ouvertes et non fermées, les tirets ou les points de suspension ». Une telle comparaison, valable pour tout ce qu'André du Bouchet désigne comme ses proses

⁶¹ Voir André du Bouchet, *La Peinture n'a jamais existé*, op. cit.

⁶² A. du Bouchet, lettre à sa mère, [Amherst, septembre 1943], publiée dans *L'Étrangère*, n°14-15, « André du Bouchet 1 », numéros coordonnés par F. Rannou, Paris-Bruxelles, La lettre volée, juin 2007, p. 363-364.

⁶³ André du Bouchet, *Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 103.

⁶⁴ Isabelle Chol, « La poésie spatialisée depuis Mallarmé – Les limites du vers », *Poétique*, n° 158, avril 2009, p. 237.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 233.

lorsqu'il intitule une anthologie « poèmes et proses⁶⁶ », montre « à quel point cette écriture s'éloigne de celle de Pierre Reverdy, et se trouve être plus proche de Mallarmé, de cette pensée à nu, avec ces digressions et reprises⁶⁷ ». Serge Linares note qu'à partir de 1931, Pierre Reverdy renonce à la poésie spatialisée pour faire le choix du tracé de l'autographe⁶⁸. C'est alors rendre visible, entre les deux poètes, une « ligne de partage courant des procédés jusqu'aux visées⁶⁹ » : « La fonction organisatrice du blanc précède chez Reverdy son réseau symbolique tandis qu'elle en procède chez Du Bouchet⁷⁰ ». Pour Serge Linares, la pratique du blanc typographique par Reverdy est liée à l'articulation du vers, alors que chez André du Bouchet elle fait signe vers le muet⁷¹. Ses « blancs » procèdent de la « relation compacte appelée monde⁷² », et à ce titre débordent toute volonté de les situer dans le sillage de tentatives saluées par un livre (Reverdy) ou le silence (Mallarmé). Toute filiation abolie dans la reprise incessante d'une parole qui se heurte au dehors, chaque blanc ne découle pas davantage de quelque modèle prototypique ou « constellation » que du blanc qui l'a précédé, il est l'indice d'une parole qui se porte au-devant d'elle-même, au hasard de la rencontre. Est-ce alors Mallarmé qui remuait les dés de l'attente à laquelle a répondu *Le Moteur blanc* ? D'autres interlocuteurs s'étaient avancés, dans l'éblouissement tangible.

D'un blanc à un autre blanc

« Oui : nous avons bien fait de sortir⁷³ », proclame en effet André du Bouchet en 1949 dans l'un de ces textes sur la peinture que Ponge trouve si « bien écrits ». Revenu en France en août 1948, André du Bouchet occupe une place d'éditeur-assistant dans la revue *Transition*, fondée par Eugène Jolas, dont il vient d'épouser la fille Tina, et dirigée par le byzantiniste et critique d'art Georges Duthuit, rencontré aux États-Unis. Il a pour la première fois rendu visite l'été précédent à Pierre Tal Coat et c'est sur ce peintre qu'il écrit l'un de ses premiers articles pour la revue. Tal Coat, écrit André du Bouchet, travaille « résolument dans

⁶⁶ André du Bouchet, *Poèmes et proses*, Paris, Mercure de France, 1996.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 242. « André du Bouchet a été fortement marqué par les textes de Pierre Reverdy, ajoute Isabelle Chol [...]. Mais si, sur le plan formel, son œuvre se construit dans et avec l'espace de la page, ses dispositifs ne sont pas plus proches de ceux de Reverdy que de ceux de Mallarmé. Ils reprennent en partie les jeux de décalage des segments les uns par rapport aux autres, mais la longueur très variable de ces segments selon les ensembles qu'ils composent les éloigne très nettement de ce qu'on pourrait continuer à appeler 'vers' » (p. 241). Nous soulignons.

⁶⁸ Voir Serge Linares, « Reverdy et du Bouchet, deux poètes en regard », *Présence d'André du Bouchet*, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁹ « Quant au blanc », dans *Poésie en partage*, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ « Reverdy et du Bouchet, deux poètes en regard », art. cit., p. 56.

⁷² André du Bouchet, *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 21.

⁷³ « Tal Coat » [1949], *La Peinture n'a jamais existé*, *op. cit.*, p. 68.

la clarté⁷⁴ », sous l'« autorité terrible⁷⁵ » des ciels de Provence. Son désir de capter la lumière se heurte à « l'évidence aveuglante » d'un soleil inexorable sous lequel, note Henri Maldiney, « la chose éclatante éclate hors de sa clôture⁷⁶ ». Dès 1941, il s'est en effet installé à Aix-en-Provence, avant de rejoindre en 1943, sur la route du Tholonet, un logement inconfortable où Cézanne avait travaillé : Château-Noir. André Masson travaille non loin de lui à partir de 1947 et une amitié se noue entre les deux peintres⁷⁷. Tous deux veulent opposer à l'« espace-limite⁷⁸ », qui domine la peinture depuis la Renaissance, un espace redéfini. Dans cet espace-milieu, le peintre ne se place plus en retrait d'un monde dont il serait le spectateur, il éprouve son appartenance à un espace qui l'englobe, assumant son statut de point au cœur de cet espace. Dans la « composition flottante » que Tal Coat oppose désormais à la « composition cadrée » de l'art occidental traditionnel, la ligne n'est plus séparatrice, elle n'enferme plus les objets dans un contour qui les isole les uns des autres, mais devient conductrice, et avant tout conductrice de lumière. Dans le mouvement qui la conduit à récuser toute abstraction conceptuelle au cours de sa tentative d'approche de la réalité, la peinture offre alors une issue face à l'arbitraire du signe, qui passe par la *matière* et par la *sensation* : « Au lieu de signifier le temps, l'espace, écrit André du Bouchet, en les casant dans une boîte scénique, [Tal Coat] nous a donné accès aux sensations qui nous permettent de les concevoir⁷⁹. » Tous les moyens plastiques sont déterminés par cette tension vers l'objet, puisqu'« on ne peint pas une sensation, on peint les équivalences qui déterminent une sensation⁸⁰ ». Pourtant ces constats sont énoncés en 1949 dans une langue qui reste encore tributaire de ce langage rationnel, de ces significations abstraites avec lesquelles, le poète le perçoit de manière aiguë, la peinture de Tal Coat s'efforce de rompre. Lorsqu'en 1954 Henri Maldiney propose à André du Bouchet d'écrire un texte pour le numéro de *Derrière le miroir* qui accompagnera l'exposition des œuvres récentes de Tal Coat à la galerie Maeght, André du Bouchet parvient à articuler les problèmes picturaux posés par Pierre Tal Coat avec la naissance d'une poétique propre. Cette articulation se fait à partir du « blanc » qui affirme d'emblée son caractère dynamique,

⁷⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁵ Francis Ponge, *La Mounine ou note après coup sur un ciel de Provence*, in *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 385.

⁷⁶ Henri Maldiney, « La Quête de l'ouvert dans l'art de Tal Coat », *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versanne, 2010, p. 349.

⁷⁷ Leurs noms sont associés dans l'article « Three exhibitions (André Masson, Tal Coat, Joan Miró) », *Transition forty-nine*, n°5, décembre 1949. Voir *La Peinture n'a jamais existé, op. cit.*, p. 59.

⁷⁸ Voir Georges Duthuit, « Lettre à Samuel Beckett », été 1949, citée dans Florian Rodari, « Biographie commentée par les textes », catalogue de l'exposition *Tal Coat devant l'image*, Musée d'art et d'histoire, Genève, musée d'Unterlinden, Colmar, musée Picasso, Antibes, 1997, p. 204.

⁷⁹ André du Bouchet, « Tal Coat » [1949], art. cit., p. 65.

⁸⁰ Tal Coat à Gaston Diehl, Aix-en-Provence, vers 1941-1942 ; cité en partie dans Gaston Diehl, « Peintres d'aujourd'hui », *Opéra*, 11 décembre 1943.

puisque'il s'agit dans ce texte, plutôt que du blanc, du *trajet* qui mène « d'un blanc à un autre blanc⁸¹ ». Or, André du Bouchet le réaffirmera à la fin de sa vie, Tal Coat « devient pleinement Tal Coat », à partir de « cette obscurité que marque, dans les alentours de l'année 1949, subitement dans sa peinture une irruption du blanc ».

Très proche dans *Écart non déchirement* de cette esthétique chinoise articulée autour du *vide médian* qu'approfondirent près d'Aix-en-Provence Tal Coat et André Masson, le texte d'André du Bouchet fait de la notion de *réversibilité* le point focal du dialogue entre peinture et poésie. Tous les moyens lexicaux et sémantique sont convoqués pour exprimer le travail de la langue et de la peinture par le *mouvement* et l'*échange* : « Ce qui est plein peut devenir vide, le vide peut devenir plein » ; « La faille sert de corps, le rocher devient blanc⁸² » ; « Si la faille est noire, c'est que le blanc est une valeur pleine⁸³ » ; « l'étendue blanche, même lorsqu'elle prend le visage des couleurs, et qui, traversée, se reforme, comme intacte⁸⁴ ». Ce texte de 1954 s'attache à penser la « charnière des deux blancs⁸⁵ », ce « véhicule blanc⁸⁶ » qui apparaît comme un « indice au cœur de l'évidence⁸⁷ » et que les textes poétiques ne vont pas tarder à désigner comme le « moteur blanc⁸⁸ ». Il n'est dès lors pas surprenant qu'André du Bouchet puisse mener de front sur un même carnet de 1954⁸⁹ la préparation du texte sur Tal Coat paru dans *Derrière le miroir* et les poèmes qui seront publiés en 1956 sous le titre *Le Moteur blanc*. André du Bouchet s'est exprimé en marge d'une exposition au château de Ratilly⁹⁰, où ce carnet était exposé dans une vitrine, sur l'avancée bifide de son œuvre à cette époque. Un « véhicule blanc » relie les deux « côtés » de ce carnet, comme deux fronts poétiques ouverts conjointement, face à la peinture et dans la relation directe avec le monde, selon une pratique qui ne se démentira pas. Le poète se trouve désormais face à l'injonction d'écrire comme Tal Coat dessine ou peint : *à partir* du blanc et du vide⁹¹, qui marquent la « rencontre du vivant et de son milieu, l'un et l'autre en transformation continue⁹² ».

⁸¹ André du Bouchet, « Écart non déchirement » [1954], *La Peinture n'a jamais existé*, *op. cit.*, p. 75.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Le Moteur blanc*, Paris, GLM, 1956 (avec une eau-forte originale d'Alberto Giacometti).

⁸⁹ Voir le catalogue de l'exposition *André du Bouchet – Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny, juin-septembre 1979. Voir également *La Peinture n'a jamais existé*, *op. cit.*, p. 455.

⁹⁰ Émission d'Alain Veinstein réalisée au château de Ratilly lors de l'exposition et diffusée sur France culture (archives INA).

⁹¹ Voir Henri Maldiney, « Métamorphose d'un art, Tal Coat à Aix », *Portrait(s) de Tal Coat*, Paris, BnF, 1999, p. 34.

⁹² *Ibid.*, p. 31.

Le Moteur blanc sera illustré lors de sa publication chez GLM en 1956 par une eau-forte originale gravée par l'artiste qui fut l'autre grand interlocuteur d'André du Bouchet dans son domaine : Alberto Giacometti. Celui-ci répond aux poèmes par une inversion du rapport habituel entre les traits et les blancs d'un dessin, si bien que sa gravure résonne fortement, pour André du Bouchet, avec le titre du livre :

Dans les livres que j'ai faits avec Giacometti, c'est par l'économie, la raréfaction du trait qu'il y a un rapport entre sa gravure et l'espace même du poème. Par exemple le frontispice du *Moteur blanc* rend compte du titre du livre : le centre de la gravure est constitué par un grand blanc qui peut être un ciel, ou le foyer qui appelle à traverser un paysage de papier épars⁹³.

Ce sont les dessins d'Alberto Giacometti qui retiennent avant tout l'attention d'André du Bouchet lorsqu'il écrit le premier texte de ce qui deviendra *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972), republié en partie sous le titre *Alberto Giacometti – Dessin*⁹⁴. Le trait, remarque André du Bouchet, se retire pour laisser apparaître l'objet. Mais c'est « à proximité, plus qu'à raison d'une distance⁹⁵ » que ce trait se volatilise : son effacement n'est pas la mesure de l'éloignement de l'objet représenté, mais de la paradoxale proximité du lointain, contemporaine de l'éloignement du proche, indiquée par ces dessins. Le trait « touche⁹⁶ » sur une interruption, sa disparition confie à la blancheur la positivité du dessin⁹⁷, dans une inversion des rapports établis où se présentent au regard des « dessins blancs dans une pièce nue⁹⁸ ». Giacometti ne part pas dans ses œuvres d'un espace qui existerait *a priori*, il crée cet espace dans chaque dessin. Dans *Alberto Giacometti – Dessin*, André du Bouchet place parmi les dessins choisis une petite tête de Jean Genet⁹⁹ en diagonale, isolée au centre du papier laissé blanc, semblable à ce dessin qui subjuga l'écrivain :

Il ouvre donc un carton et il en sort six dessins dont quatre surtout son admirables. L'un de ceux qui m'a touché le moins représente un personnage de très petite taille, placé tout au bas d'une immense feuille blanche.

LUI : Je n'en suis pas tellement content, mais c'est la première fois que j'ai osé faire ça.

⁹³ Voir Monique Pétillon, « André du Bouchet, poète de l'abrupt. 'La liberté des mots, une obscurité la ponctue' », *Le Monde des livres*, n° 10655, 4 mai 1979. Repris dans *L'Étrangère*, n° 14-15, *op. cit.*, p. 126.

⁹⁴ André du Bouchet, *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991.

⁹⁵ *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ André du Bouchet n'a pu que lire avec attention les remarques de Jean Genet sur ce trait de Giacometti qui donne *forme et solidité* aux blancs : « À propos des dessins j'écrivais : 'Objets infiniment précieux...' Je voulais dire aussi que les blancs donnent à la page une valeur d'orient – ou de feux – les traits étant utilisés non pour qu'ils prennent valeur significative, mais à seule fin de donner toute signification aux blancs. Les traits ne sont là qu'afin de donner forme et signification aux blancs. Qu'on regarde bien : ce n'est pas le trait qui est élégant, c'est l'espace blanc contenu par lui. Ce n'est pas le trait qui est plein, c'est le blanc. » [Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti, Œuvres Complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1979, p. 63].

⁹⁸ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁹ *Alberto Giacometti – Dessin*, *op. cit.*, p. 128.

Peut-être veut-il dire : « Mettre en valeur une si grande surface blanche à l'aide d'un personnage si minuscule ? Ou bien : montrer que les proportions d'un personnage résistent à la tentative d'écrasement par une énorme surface ? Ou bien¹⁰⁰... »

André du Bouchet a probablement relevé ce passage du livre de Genet, qui le renvoie à sa propre tentative de trouver les mots qui résistent à la « tentative d'écrasement » de surfaces blanches parfois énormes dans ses poèmes.

Le déploiement superficiel des premiers dessins d'Alberto Giacometti, le livre d'André du Bouchet permet de le comprendre, a laissé place à un retrait. Dans « l'apparition qui les porte au jour¹⁰¹ », les objets ont réintégré la totalité, retrouvant « leur place viable en retrait¹⁰² », et pas entièrement « à la surface quand nous les voyons¹⁰³ ». La figure logée comme une géode¹⁰⁴ au cœur du papier regagne alors *en profondeur* « l'altitude d'où [...] elle s'est trouvée détachée¹⁰⁵ ». Dans sa course vertigineuse, l'espace qui environne la figure, tête ou montagne, lui fait désormais « office de moyeu¹⁰⁶ ».

Plus loin que Mallarmé, Mallarmé : l'essai « sur la création poétique » de 1953

« La blancheur des choses apparaît tard¹⁰⁷ », comme Mallarmé par-delà Mallarmé. Une généalogie de la percée du blanc dans l'œuvre d'un poète qui a rompu son approche du réel immédiat à l'épreuve de la peinture et du dessin permet de comprendre l'agacement d'André du Bouchet face à l'emprise d'une certaine « réduction » mallarméenne. Par l'automatisme de la référence au *Coup de Dés* superficiellement brandi, on s'interdit de comprendre la singularité d'une démarche rapportée à son obscure naissance. Or l'émergence de cet espace poétique est liée à un faisceau de relations dont la complexité échappe à toute interprétation univoque. C'est là un trait commun, remarque Thierry Roger, de la réception du *Coup de dés*, tirée à hue et à dia entre la « doxa de l'influence¹⁰⁸ » et la thèse inverse de Cioran, selon laquelle il s'agirait d'une œuvre « privée de tout héritage¹⁰⁹ ». C'est pourtant « à partir de *plusieurs* impulsions¹¹⁰ » que naissent les « convergence[s] formelle[s]¹¹¹ » avec le

¹⁰⁰ Jean Genet, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, op. cit., p. 47.

¹⁰¹ André du Bouchet, avant-textes de *Qui n'est pas tourné vers nous*, fonds André du Bouchet, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Voir *La Peinture n'a jamais existé*, op. cit., p. 339.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Qui n'est pas tourné vers nous*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁵ Avant-textes de *Qui n'est pas tourné vers nous*, fonds André du Bouchet, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Voir *La Peinture n'a jamais existé*, op. cit., p. 339.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 349.

¹⁰⁷ *Dans la chaleur vacante*, Paris, Gallimard/Poésie, 1991, p. 13.

¹⁰⁸ Thierry Roger, « Sur le genre du *Coup de dés* », *Poétique*, n° 160, novembre 2009, p. 463.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 462.

¹¹¹ *Ibid.*

Coup de dés, dans le corpus étudié par Thierry Roger (de la publication du poème aux années 1970), que ce soient « l'idéogramme chinois » ou encore « d'autres médiations littéraires ou artistiques, l'évolution technique, médiologique, et plus largement épistémologique¹¹² ». Pour ce qui est d'André du Bouchet, une meilleure appréhension de son rapport à la peinture permettra de se détacher de cette « *doxa* de l'influence ».

Ce n'est pourtant pas là évacuer Mallarmé. Plutôt noter que Mallarmé est l'arbre qui cache Mallarmé. Une surface aveuglante et qui se fige en repousse l'approche. Il faut briser cette vitrine pour accéder à la réalité vivante du rapport d'André du Bouchet à Mallarmé, qui est profond.

Le fonds André du Bouchet déposé à la bibliothèque Jacques Doucet révèle en effet qu'il n'y a pas lieu d'opposer un dialogue avec les poètes de la modernité à un autre dialogue, avec les peintres du passé ou contemporains, pour situer la pratique de la « poésie spatialisée » par André du Bouchet dans un stérile jeu d'influences. La naissance de cet espace poétique est l'effet d'un tressage subtil, d'une « combinatoire du fond¹¹³ » entre ce que le jeune poète a pu lire et voir. Les inédits contenus dans les trois volumes récemment publiés par les éditions Le Bruit du Temps permettent alors de mieux suivre le fil mallarméen dans ce tissage, et de comprendre que la place de Mallarmé est effectivement déterminante, mais qu'elle ne s'épuise pas dans un seul jet de dés.

André du Bouchet, s'il a découvert Mallarmé et en particulier le *Coup de Dés* aux États-Unis, continue de le lire avec une grande attention au début des années cinquante alors qu'il tente d'articuler ses préoccupations de poète et sa fascination pour la peinture dans une longue réflexion sur la « voyance » poétique. Entré comme bibliothécaire au C.N.R.S. en mai 1951¹¹⁴, il présente en effet en 1953 un projet dans le but de devenir « stagiaire de recherches » en section « philosophie ». Son projet, dirigé par Jean Wahl et parrainé par Gaston Bachelard, s'intitule « Poésie et représentation dialectique de l'élément visuel dans l'image poétique ». « Baudelaire irrémédiable », la conférence de novembre 1955 où Mallarmé est cité¹¹⁵, est le seul élément publié de ces recherches. *Aveuglante ou banale*, le volume où Clément Layet a réuni les essais sur la poésie écrits des années 1949-59, contient d'autres textes, issus de ces recherches, qui étaient restés inédits du vivant du poète. Dans l'un de ces textes, « Vue et vision chez Victor Hugo. Essai sur la création poétique », qui est une ébauche du projet de recherches d'octobre 1953, du Bouchet écrit qu'en envisageant

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ « Entretien avec Jacques Dupin », *Prétexte*, n° 9, printemps 1996, p. 44.

¹¹⁴ Voir Clément Layet, « Préface », dans *Aveuglante ou banale*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹⁵ Voir ci-avant.

l'univers comme une « somme de mots visualisés », Victor Hugo « se révèle [...] le précurseur immédiat des symbolistes, de Mallarmé à Saint-Pol-Roux¹¹⁶ ». La version définitive de ce projet, intitulée « Vision et connaissance. Essai sur la création poétique¹¹⁷ », réserve une place centrale à Mallarmé.

L'essai se présente comme une réflexion concernant l'acte de voir envisagé comme tension perpétuelle entre apparition et disparition : « Le champ de vision se présente aussi bien comme une solution de continuité infranchissable que comme une étendue homogène, comme un obstacle décisif que le visionnaire mesure à tâtons, comme un aveugle, que comme une ouverture et une transparence¹¹⁸. » La vision poétique semble dès lors à situer au point de rencontre entre ce que l'œil perçoit et ce qui lui échappe, ce dont témoigne l'« épilogue par l'effacement » chez Hugo, qui préfigure le retour inéluctable du « blanc », chez Mallarmé, dont le *Coup de Dés* est alors cité¹¹⁹ par du Bouchet : « Aussi loin qu'un endroit fusionne avec au-delà¹²⁰ ». Cette « dialectique visuelle¹²¹ » qui caractérise les rapports entre l'image et la réalité est également au cœur de la réflexion d'André du Bouchet à partir de la peinture, et l'expression « solution de continuité », symptomatiquement, circule entre cet essai et celui de 1954 sur Tal Coat : « Si la faille est noire, c'est que le blanc est une valeur pleine : comme l'étoffe déduite de chaque solution de continuité, et d'une poignée de vide qui serait à la source de la réalité¹²². » La réflexion sur la « rupture » entre l'œuvre d'art et « la réalité qu'elle figure » se poursuit dans *Visage altéré de la peinture de Jean Hélion* (1956), dont la peinture manifeste, par son échec à la saisir, « l'existence réfractaire qu'elle s'acharne à comprendre¹²³ ». Ce n'est dès lors que par son « annul[ation]¹²⁴ » que la peinture parvient à « créer le lien qui nous rive à ce dont nous demeurons séparés¹²⁵ », le champ de la réalité ne nous étant révélé, « que dans la mesure où nous avons déjà eu l'occasion d'en constater soudain le vide¹²⁶ ».

¹¹⁶ « Vue et vision chez Victor Hugo. Essai sur la création poétique », dans *Aveuglante ou banale*, *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 160-168.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 163.

¹²² *La Peinture n'a jamais existé*, *op. cit.*, p. 75.

¹²³ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 80-81.

La poésie de Mallarmé témoigne elle aussi pour André du Bouchet de cette « carence de la réalité¹²⁷ » – ce « terme toujours reculé et insaisissable de la vision mallarméenne¹²⁸ » – qui viendra s’inscrire dans le titre *Dans la chaleur vacante*. Comme la peinture de Jean Hélion, mais avec les moyens du langage, elle apparaît tendue vers un effort de saisie totalisant qui s’élance au-devant de son échec :

La connaissance «intégrale» semble, tandis qu’elle s’exerce, annuler le champ de son investigation, comme si la vision, prédestinée à formuler le constat de son évanouissement, ne pouvait que saisir la lacune, le contour de ce qui disparaît, et cela singulièrement dans l’œuvre de Mallarmé¹²⁹.

Comme Gilliatt englouti par l’océan « au moment où le point qu’il fixe s’évanouit », Mallarmé, comme Hélion et bientôt Giacometti, intéressent André du Bouchet dans la mesure où leur œuvre anticipe sa dévoration par ce qu’elle a voulu saisir :

Comme le voyant mallarméen, il devient ce qu’il ne voit pas: la seule adéquation possible est celle d’un blanc par rapport à un blanc. Mais la certitude de ne rien voir est une certitude gagnée sur le non-visible équivoque antérieur à la création; c’est la certitude poétique telle que la définit Mallarmé. «Le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l’heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence.» C’est l’impossibilité même de voir qui devient vision¹³⁰.

Cette « impossibilité de voir » fait surgir la menace du « solipsisme visuel¹³¹ » où tous les éléments de la réalité ne peuvent que « mutuellement s’entrevoir », cauchemar dont témoigne *Igitur*, au miroir confondu. Mais la transparence absolue tend vers l’aveuglement et cette vision se détruit elle-même¹³².

La poésie contemporaine se trouve alors parvenue, pour André du Bouchet, à la croisée des chemins, comme la peinture tendue entre espace-spectacle et espace-milieu. Après « s’être prêtée à toutes les épreuves de la vision », elle « s’efforce encore aujourd’hui de reporter une part de l’énergie ainsi libérée, dans le champ de la vue, sur le connu, sur l’objet considéré cette fois sous l’angle de son altérité, et par ce qu’il a en soi d’irréductible¹³³ ».

¹²⁷ « Vision et connaissance. Essai sur la création poétique », dans *Aveuglante ou banale*, op. cit., p. 165.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹³¹ *Ibid.*, p. 166 : « C’est encore, ‘mes mains ôtées un moment de mes yeux où je les avais mises pour ne pas la voir disparaître’, ‘dans une épouvantable sensation d’éternité’, la figure d’*Igitur* qui se détache de la glace ‘absolument pure’ vers lui, ‘cette vague figure qui disparaissait complètement dans la glace confondue.’ »

¹³² André du Bouchet analyse également la formation de « mots-phosphènes » qui peuvent être « comme suscités par la carence d’une réalité que la négation des limites rend inaccessible et semblable à un œil fermé », ce que manifeste particulièrement un poème comme la *Prose (pour des Esseintes)* de Mallarmé : « De cette transparence qui corrige — voici les fleurs ‘Telles, immenses, que chacune / Ordinairement se para / D’un lucide contour, lacune...’ autour du ‘trop grand glaïeul’ —, se dégagent ces ‘linéaments livides’, ces ‘cristallisations éparses’, comme nés d’une exaspération physiologique, et se resserrant, chez Hugo, en mouches, et même en mots, prête-noms d’une réalité indicible. » De quelles « floraisons hallucinées », se demande-t-il pour conclure, « ne s’est pas enrichie, ‘sol des cent iris’, la poésie » ? (*Ibid.*, p. 164).

¹³³ *Ibid.*, p. 167-168.

Cette revalorisation de la réalité immédiate, qu'appelle vertigineusement l'œuvre de Giacometti, semble se détourner de Mallarmé et appeler la condamnation du monde réduit au livre.

Mallarmé, Fénéon et le resserrement du langage

Pourtant, face à l'évanouissement irrémédiable du « monde objectif¹³⁴ », André du Bouchet, dans cet essai de 1953, a indiqué plusieurs attitudes poétiques possibles :

Aussitôt «vu», traversé, le monde objectif paraît s'évanouir. L'expression qui s'y attache détermine chaque fois une sorte de rétrécissement à laquelle Hugo tente de parer avec une surenchère verbale, une dilatation où la vue s'égare, où sa perte se consomme, tandis que Mallarmé va au-devant d'elle au moyen d'une raréfaction accrue du langage: il n'existe pas de moyen terme entre précision et diffusion¹³⁵.

Quelles que puissent être par ailleurs leurs divergences concernant la prééminence ou non de l'œuvre d'art sur le réel, il apparaît nettement qu'André du Bouchet, entre ces deux directions qu'il trace, choisit sans ambiguïtés la voie mallarméenne d'un resserrement du langage de préférence à la voie hugolienne. Il est alors significatif qu'il se soit intéressé de très près au critique d'art Félix Fénéon. Le volume de ses « écrits sur l'art » publié récemment aux éditions « Le Bruit du Temps » nous rappelle que c'est dans un texte sur ce « critique muet » qui publia en 1886 « une plaquette de vingt pages qu'admira Mallarmé¹³⁶ », que se rencontre pour la première fois le nom de l'auteur du *Coup de Dés* dans l'œuvre d'André du Bouchet. C'était en 1949 dans la revue *Transition*¹³⁷. Mallarmé écrivit en effet à Fénéon à la lecture de ses articles réunis dans *La Vogue* sous le titre *Les Impressionnistes en 1886* : « Quel critique lapidaire vous êtes, mon ami¹³⁸ ». Les avant-textes relatifs à « Félix Fénéon ou le critique muet » présents dans le fonds André du Bouchet de la bibliothèque Jacques Doucet permettent d'établir que l'écriture de ce texte, commencée aux États-Unis¹³⁹, est l'occasion pour André du Bouchet de s'interroger sur l'hermétisme de Mallarmé, à contre-courant des idées reçues :

Fénéon devient obscur à force de précision, comme Mallarmé l'est par excès de simplicité. Ils serrent leur objet de façon si étroite qu'ils finissent par se confondre avec lui. Cette critique se refuse à

¹³⁴ *Ibid.*, p. 162.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ « Félix Fénéon ou le critique muet », *La Peinture n'a jamais existé, op. cit.*, p. 28.

¹³⁷ « Félix Fénéon ou le critique muet », *Transition*, n° 5, 1949, p. 76-79.

¹³⁸ Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, III, 1886-1889, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Paris, Gallimard, 1969, p. 267.

¹³⁹ Dans une lettre écrite à sa mère le 19 janvier 1948, alors qu'il est encore à Harvard et que celle-ci est revenue en France, André du Bouchet indique : « Je suis en train de travailler à un essai sur Félix Fénéon que je t'enverrai. » Voir *La peinture n'a jamais existé, op. cit.*, p. 477.

expliquer, cette poésie se contente d'être, comme si leur cheminement et même le simple fait de se montrer, avec réticence encore, intimaient suffisamment leur dessein. En tout cas, elles ne nous mènent nulle part. Nous avons le sentiment obscur d'être joués. Fénéon ironise souvent (aux dépens de Madame Marie Cazin. « Sur une plage sans casinos mais où s'allégorise l'Été, l'insidieuse peintresse attire madame Virginie Dumont-Breton et M. Puvis, et jouit de leur étonnement¹⁴⁰. » Plus brièvement encore : « Jules Lefebvre – O. », un peu comme Mallarmé... « Ne s'allume pas d'autre feu / Que la fulgurante console », belle de l'éclat du néant) et nous nous demandons parfois si tout cela a plus de sens que la simple page blanche, hermétique, du reste, et la toile hermétique qui les hante. (C'est la paresse qui se pose cette question, qui se cabre devant les mots de Fénéon – « glabelles » aussi bien que « le ciel, la cime, simplement¹⁴¹ ».) Tous les moyens sont bons à l'esprit rétif qui veut à tout prix s'écarter de la lettre (Ah si simple, justement). On aime mieux parler de l'hermétisme de Mallarmé, de l'obscurité de Fénéon et même crier à la mystification. Mais comment diable chercheraient-ils à surprendre puisqu'ils sont seuls (un homme, un objet, simplement). Ce n'est pas exactement la langue des hommes qu'ils parlent¹⁴².

Dans ce texte, la pensée d'André du Bouchet concernant la langue poétique de Mallarmé a pris une direction dont elle ne déviara pas. L'obscurité prétendue du poète de la rue de Rome, il la lit comme un désir de coller à son objet, un gage d'intégrité poétique qui s'apparente à une forme de « simplicité ». Bien des années plus tard, lorsqu'Alain Veinstein l'interroge à propos de Mallarmé, la façon dont il appréhende cette œuvre apparaît toujours très similaire à celle qui s'exprime dans les notes sur Fénéon. Et le parallèle qu'il établit alors avec la réception de sa propre poésie confirme que des deux directions indiquées dans *l'Essai sur la création poétique*, c'est bien pour la précision mallarméenne qu'il a lui-même opté :

On n'arrive jamais à clarifier suffisamment. Et quand on clarifie, il y a un point où l'on clarifie si bien, qu'on rejoint de nouveau l'obscur et l'opaque, à force de clarté. C'est un peu sans doute ce qu'a connu un poète comme Mallarmé, qui a porté la clarification à un degré tel qu'elle nécessite souvent un effort accru pour être rejointe ou traversée¹⁴³.

C'est une telle précision qui apparaît à l'œuvre dans les dessins d'Alberto Giacometti, par la raréfaction du trait qu'obnubile la blancheur de la page :

Rien ne nous sépare de la figure projetée qui surgira, et, tête ou montagne, avant que l'esprit s'assure de son identité, se trouve logée, comme une géode, au cœur du papier blanc. Ses linéaments sont là. Face à nous, le corps précisé s'adosse à une distance devenue compacte qui transparait¹⁴⁴.

De même, lorsqu'il retravaille ses textes sur Baudelaire, Poussin ou Giacometti dans les années quatre-vingt-dix pour les republier, André du Bouchet dira qu'il n'a fait que « préciser » ces textes par un travail qui porte avant tout sur la syntaxe. André du Bouchet

¹⁴⁰ Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, t. I, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève-Paris, Librairie Droz, 1970, p. 107.

¹⁴¹ *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1948, p. 148.

¹⁴² *La peinture n'a jamais existé*, op. cit., p. 53.

¹⁴³ *Entretiens avec Alain Veinstein*, op. cit., p. 92.

¹⁴⁴ *Qui n'est pas tourné vers nous*, op. cit., p. 11.

comprend en effet que le bouleversement de la vision du réel qu'enseignent des artistes comme Tal Coat et Giacometti ne peut laisser la syntaxe intouchée, et il oriente son travail vers l'invention d'une « langue peinture¹⁴⁵ », apte à traduire le chaos des sensations par la rupture avec les « chevilles¹⁴⁶ » de la langue. Mais c'est alors être de nouveau très près de Mallarmé.

On a touché à la syntaxe

En effet, Mallarmé expérimente dans ses *Divagations* « une forme de critique d'art d'une autre nature, plus spéculative¹⁴⁷ ». Le « poème critique¹⁴⁸ » qu'il élabore alors tire les conséquences de cette crise qui affecte, comme l'a montré Jean-Nicolas Illouz, les poètes aussi bien que les peintres, « en ceci qu'elle touche, en peinture comme en poésie, au fondement même de l'art¹⁴⁹ ». Avec le *pleinairisme*, dans un tableau comme *Le linge* de Manet, la lumière naturelle du jour devient le sujet du tableau dans une rupture avec « la perspective albertienne qui, en art, est en réalité *une vue de l'esprit*, toute construite, qui 'fait de nos yeux les dupes d'une éducation raffinée¹⁵⁰' »¹⁵¹. Dans un tableau de Berthe Morisot apparaît à l'œuvre la « réduction naturaliste du divin¹⁵² » analysée par Bertrand Marchal, à travers une conversion du regard qui « signale dans le réel même la source immanente du sacré, qui n'est autre précisément que la lumière du jour¹⁵³ ». De telles réflexions ne cessent de préoccuper André du Bouchet, par exemple dans la courte ébauche intitulée « poésie et peinture » écrite

¹⁴⁵ « Peinture relève d'un intraduisible, langage traduisant ou ne traduisant pas un intraduisible, l'énonçant, peinture dans un sens métaphorique, le langage considéré comme une peinture et non plus une explication... » [« Pour ainsi dire », émission de Michel Camus, Jean Daive et André Velter. Jean Daive s'entretient avec André du Bouchet, France Culture, 1986].

¹⁴⁶ « Eh bien, aujourd'hui, la poésie, la peinture qui nous semblent les plus urgentes, se passent des intervalles vacants, des chevilles de l'espace, du mot 'comme'. Et nous faisons corps avec elles. La matière poétique qui leur est commune n'est plus située dans un cadre fixé d'avance, mais se trouve en perpétuel déplacement » [*La peinture n'a jamais existé*, *op. cit.*, p. 235-236].

¹⁴⁷ Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4, déc. 2016, p. 858.

¹⁴⁸ Stéphane Mallarmé, « Bibliographie », *Divagations*, OC II, p. 277. Le « poème critique », écrit Jean-Nicolas Illouz (*ibid.*, p. 859, n. 14), « peut apparaître comme une forme d'hybridation du journalisme d'une part et du poème d'autre part, – la rencontre de ces deux espaces de langage, *a priori* incompatibles, créant, dans la prose, des *turbulences* inédites, dont le Mallarmé des *Divagations* tire parti ». Voir également Jean-Nicolas Illouz, « Mallarmé proselibriste », revue en ligne *Hypérion, on the future of aesthetics*, vol. IX, n° 3, winter 2015, *On Mallarmé*, part. I, curated by guest editor Hukkila, p. 140-160. C'est à de telles *turbulences* que la lecture des textes consacrés par André du Bouchet à l'œuvre d'Alberto Giacometti confronte également le lecteur.

¹⁴⁹ Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », art. cit., p. 858.

¹⁵⁰ Stéphane Mallarmé, *Les impressionnistes et Édouard Manet*, OC II, p. 457.

¹⁵¹ Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », art. cit., p. 860.

¹⁵² Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, p. 104 et suivantes.

¹⁵³ Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », art. cit., p. 861.

peu après sa rencontre avec Tal Coat et Maldiney¹⁵⁴ ou encore lorsqu'il devient le secrétaire de Georges Duthuit au moment de la rédaction du *Feu des signes*¹⁵⁵. La diffusion du divin dans le paysage est précisément l'objet de la réflexion d'André du Bouchet sur Poussin¹⁵⁶. Quant à Mallarmé, il se livre à une réinvention de la prose¹⁵⁷ sous l'influence de la peinture, comme en témoigne le poème *Le Nénuphar blanc*¹⁵⁸, dont il a pensé confier l'illustration à Berthe Morisot dans la perspective de l'édition du *Tiroir de laque* (projet demeuré inabouti). Dans ce texte, comme l'a montré Jean-Nicolas Illouz, « l'ordre des mots dans la prose épouse l'ordre des choses, tel que celles-ci se présentent à la perception d'abord, puis à la conscience¹⁵⁹ ». Le poème mime le rythme des rames et les ondulations de l'eau. Il traduit le « départ à reculons » du rameur qui dérame¹⁶⁰. C'est de ce Mallarmé-là, qui « *hystérise la lecture*¹⁶¹ » et ose « toucher » à la syntaxe comme on a « touché au vers¹⁶² », qu'André du Bouchet continue le geste lorsque face à l'œuvre d'Alberto Giacometti il rompt de plus en plus radicalement avec la syntaxe de ses premiers écrits sur l'art, lui aussi sous l'impulsion des artistes.

En effet, pour aborder ces dessins, du Bouchet ressent la nécessité de vaincre d'abord des difficultés qui sont d'ordre rhétorique. Il lui apparaît qu'on ne peut rendre compte du cheminement d'Alberto Giacometti, celui d'une rupture avec le dessin d'école, tel qu'apparis

¹⁵⁴ Voir André du Bouchet, « [Peinture et poésie] » [1950], *La Peinture n'a jamais existé, op. cit.*, p. 237-238 : « Dans certains ouvrages de la Renaissance qui traitent de la perspective, on trouve un visage humain rivé contre la pointe d'une sorte de pyramide aiguë : un pas de plus et on se crèverait les yeux. Cela explique le désagrément que nous causent certaines salles de musée. Ce glaive théorique, cette pyramide visuelle, nous maintiennent à distance. C'est la pyramide de la perspective, de l'optique traditionnelle que tous les grands peintres ont cherché à déjouer, où les êtres et les choses s'échelonnent dans un ordre immuable, en gardant leurs distances, à l'écart les uns des autres, suivant les préceptes d'une théologie qui aujourd'hui précisément nous fait défaut. C'est ainsi que dans la poésie classique, les images sont reliées entre elles par le mot 'comme' dont nous hésitons maintenant à nous servir en poésie, que s'alignent les alexandrins, quelle que soit la circonstance. Il ne nous reste plus qu'à admirer. C'est le triomphe de cet état d'extériorité dont parlait hier Maldiney. Eh bien, aujourd'hui, la poésie, la peinture qui nous semblent les plus urgentes, se passent des intervalles vacants, des chevilles de l'espace, du mot 'comme'. Et nous faisons corps avec elles. La matière poétique qui leur est commune n'est plus située dans un cadre fixé d'avance, mais se trouve en perpétuel déplacement. »

¹⁵⁵ Dans sa « Chronologie » [*L'Étrangère*, n° 14-15, *op. cit.*, p. 374], Anne de Staël précise pour les années 1958-1960 qu'André du Bouchet « travaille de nouveau chez Georges Duthuit qui est en train d'écrire le *Feu des signes*. Concernant Manet, Duthuit écrit qu'il inaugure « une ère de peintres pour qui la condition première de la vision serait d'abord et avant tout une présence lumineuse » [*Le Feu des signes*, Genève, Skira, 1962, p. 169].

¹⁵⁶ André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin » [1959], *La Peinture n'a jamais existé, op. cit.*, p. 85-91.

¹⁵⁷ Voir Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *art. cit.*, p. 863.

¹⁵⁸ Stéphane Mallarmé, « Le Nénuphar blanc », *OC I*, p. 428-431.

¹⁵⁹ Voir Jean-Nicolas Illouz, *loc. cit.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Voir Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *art. cit.*, p. 864 : « De la peinture impressionniste, on pourrait dire qu'elle *hystérise la rétine*, en captant les impressions visuelles et leurs rapports réciproques avant toute recomposition intellectuelle de la vision de telle façon que le sujet à l'œuvre (des nénuphars par exemple) ne cesse d'apparaître et de disparaître sans jamais se fixer ; de même on pourrait dire de l'art de la prose chez Mallarmé qu'il *hystérise la lecture*, en entraînant le lecteur dans une pratique empirique [...] »

¹⁶² Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, OC II*, p. 64.

dans l'atelier d'Antoine Bourdelle, aux moyens d'une écriture qui n'aurait pas accompli un tel chemin. Giacometti a refusé la fragmentation du réel en facettes¹⁶³ pour lui rendre son unité. André du Bouchet ne peut accepter pour évoquer ses œuvres l'ordre imposé du dehors au réel par la langue à travers la syntaxe traditionnelle. Il refuse de recomposer les frontières intellectuelles que Giacometti s'est employé à gommer en refusant d'être « plus précis que la perception »¹⁶⁴. Lorsqu'il travaille à son recueil *Qui n'est pas tourné vers nous*, puis à *Peinture*, André du Bouchet a donc conscience de poursuivre l'offensive de Mallarmé contre les barrières de la langue. Dans un entretien avec Daniel Guillaume, il peut alors rendre hommage à Mallarmé pour avoir rafraîchi le français en le ramenant à ses « éléments », puisque dans sa syntaxe on « entend le latin¹⁶⁵ ». Loin de vouloir rétablir la syntaxe latine, André du Bouchet cherche par tous les moyens possibles à ressourcer la langue à une origine seule susceptible de lui conférer un dynamisme profond : « Par cette différence, cette décomposition-reconstruction singulière bien qu'informée de tout un devenir, on perçoit soudain la dynamique menant du latin à notre langue, et qui peut porter le français plus loin¹⁶⁶ ». André du Bouchet reproche à une grande partie de la poésie française de faire au vingtième siècle « comme si Mallarmé n'avait existé¹⁶⁷ ». Or, il a montré les ressources de la syntaxe « pour un rendu de *la sensation*, une suggestion à même les structures de la langue¹⁶⁸ ». D'une « communauté syntaxique » avec Mallarmé, qui n'est pourtant pas « *l'effet d'une lecture* » mais véhicule « une expérience, une recherche¹⁶⁹ », du Bouchet relève par exemple son propre recours à l'incise, dont il fait un large usage dans *Qui n'est pas tourné vers nous* :

Objet – par raréfaction, soudain, du monde alentour, comme, pour faire place, le trait – flottant, se resserre. Qu'il se découvre de terre, ou de verre, escarpement de pierre – carafe, montagne – ou appelle à reconnaître figure d'homme, une seule clarté le désigne¹⁷⁰.

Dans cet extrait, l'adverbe « soudain » sépare le nom de son complément, « flottant » sépare le nom du verbe. C'est que, dans l'incise, « la disjonction fonde un lien », et permet « la

¹⁶³ Voir Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 353.

¹⁶⁴ Voir Jean-Paul Sartre, « Les peintures de Giacometti », *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 358.

¹⁶⁵ Daniel Guillaume, « *Déplacements des glaciers*. Récit d'entretiens avec André du Bouchet », *Poétiques et poésies contemporaines. Études*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 126. Les passages en italiques renvoient à des propos « que du Bouchet tint effectivement » au cours de ces entretiens.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, *op. cit.*, p. 10.

formation d'*arches* à la fois porteuses et *brisées*¹⁷¹ ». Emblématique de cette « disjonction » qui « fonde un lien », le tiret, qui n'est pas ici employé comme habituellement de façon binaire et symétrique, pour isoler un constituant de la phrase avant que celle-ci ne reprenne son cours normal, comme par exemple un peu plus loin « – carafe, montagne – ». L'emploi asymétrique du tiret fait de lui un moyen de *rompre* la phrase comme Giacometti rompt son trait¹⁷². Il ne s'agit plus de parler d'un trait, comme on emploie une ligne continue et démarcatrice, mais, sur une interruption de la parole, de fonder ce « lien » qu'évoque André du Bouchet. Le tiret est d'abord un trait dans l'écrit, que le poète renvoie à sa matérialité de pur signe graphique, quasi-pictogramme : « le trait – ». Mais par-delà cette apparence de traduction littérale, un examen plus minutieux révèle que ce trait est dans l'écrit l'envers de celui de Giacometti. Il s'apparente au moment où dans le dessin le trait s'interrompt, comme pour annuler un écrit on tire un trait sur lui. Bref coup de gomme noire dans la continuité de la parole, il l'espace, et *fait place* : « comme, pour faire place, le trait – flottant, se resserre ». La phrase continue par-delà ce tiret asymétrique, boiteux, obstacle que le sujet en attente de son verbe est appelé à franchir, *arche* à la fois porteuse et *brisée*.

Ce bouleversement de la syntaxe est inséparable d'un travail sur la matérialité du livre, qui explore les ressources de la typographie. De la même manière que Mallarmé, par une « disposition toute neuve et profondément méditée des blancs, des pleins et des vides, des caractères divers, des majuscules, des minuscules, des italiques, etc. », était parvenu à « construire un ouvrage d'une apparence véritablement saisissante¹⁷³ », André du Bouchet n'a cessé de s'intéresser à la réalisation matérielle de ses livres, comme en témoigne la distribution des rôles au sein de la revue *L'Éphémère*. En effet, la revue lui permet d'acquérir, dans le domaine de la typographie et de l'impression, une expérience que son amitié avec Louis Barnier¹⁷⁴ lui permet d'approfondir. Si Jacques Dupin était responsable de l'édition, témoigne Louis Barnier, André du Bouchet intervenait dans le domaine de l'impression (composition du texte, brochage, collage) : « Il s'agissait alors (avant l'époque de la photocomposition) de composer au plomb, sur monotype, celle-ci distribuant en fin de ligne les valeurs des blancs. [...] Armé de sa *force de naïveté*, du Bouchet apportait, lorsqu'il

¹⁷¹ Daniel Guillaume, *loc. cit.*

¹⁷² « [Le tiret] souligne les multiples ruptures de construction du texte, remarque Michel Collot, il est le trait qui dé-figure la phrase et lui confère une configuration nouvelle, d'ordre visuel ou dynamique, plus que logique ou syntaxique », « 'D'un trait qui figure et défigure' : Du Bouchet et Giacometti », *Écritures contemporaines*, n° 6, *André du Bouchet et ses autres*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷³ Paul Valéry, « Souvenirs littéraires », *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hythier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 779-780.

¹⁷⁴ Directeur de l'imprimerie Union.

s'agissait de ses écrits, la dactylographie, à partir de laquelle une autre page était à établir, en sa compagnie, avec deux justifications parfois¹⁷⁵. »

Incité à préciser ce qui le sépare de Mallarmé pour s'inscrire en faux face au « réflexe » mallarméen de la critique, André du Bouchet a pu être agacé par la récurrence de commentaires superficiels de son œuvre, qui conduisaient à réduire à un procédé issu du *Coup de Dés* sa pratique de la poésie spatialisée. Or, sa manière d'envisager l'incorporation des blancs à la phrase poétique est le fruit d'un processus complexe qui doit beaucoup au choc reçu au contact de quelques artistes, rencontrés dans les années qui suivirent son retour en France en 1948. Elle n'est en aucun cas réductible à l'influence mallarméenne. Pourtant, l'examen attentif du lien entre poésie et peinture nous reconduit lui aussi vers Mallarmé, que les impressionnistes incitent à bouleverser la syntaxe pour rendre compte du surgissement du réel. Tenu lui-même de répondre à l'injonction d'artistes comme Tal Coat et Giacometti, André du Bouchet rompt de plus en plus nettement avec la syntaxe traditionnelle de ses premiers articles et en vient à considérer que, malgré l'omniprésence de son nom, les autres poètes semblent écrire « *comme si Mallarmé n'avait existé*¹⁷⁶ ». La complexité du rapport d'André du Bouchet à Mallarmé ne peut alors être déployée qu'en refaisant le chemin qui mène d'une distance nettement marquée au sentiment d'être un des seuls à avoir vraiment lu Mallarmé. Il faut alors se tourner vers la lecture qu'à la fin de sa vie André du Bouchet aura donnée du *Coup de Dés*¹⁷⁷ pour s'immerger dans le vif de ce rapport, toutes affinités intellectuelles converties en l'énergie d'une physiologie de la lecture¹⁷⁸.

Thomas Augais (Sorbonne Université / CELLF 19-21, UMR 8599)

¹⁷⁵ Voir Alain Mascarou (qui cite le témoignage de Louis Barnier), *Les cahiers de « L'Éphémère », 1967-1972. Tracés interrompus*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 136.

¹⁷⁶ Daniel Guillaume, *loc. cit.*

¹⁷⁷ André du Bouchet a lu le *Coup de Dés* sur France Culture le 3 novembre 1998 dans l'émission consacrée par André Velter et Jean-Baptiste Para à Mallarmé.

¹⁷⁸ Voir Ossip Mandelstam, « La Physiologie de la lecture est à étudier », trad. André du Bouchet, *L'Ire des vents*, n° 13-14, 1986, p. 189.