



HAL
open science

”L’énergie de l’espace” : André du Bouchet : Reprendre à la peinture son bien.

Sylvie Decorniquet

► To cite this version:

Sylvie Decorniquet. ”L’énergie de l’espace” : André du Bouchet : Reprendre à la peinture son bien.. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2015. Français. NNT : 2015USPCA128 . tel-01952196

HAL Id: tel-01952196

<https://theses.hal.science/tel-01952196v1>

Submitted on 12 Dec 2018

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.

Université Sorbonne-Nouvelle Paris III.

Ecole Doctorale :
Littérature française et comparée (ED 120)

THESE

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Sorbonne-Nouvelle

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

Sylvie Decorniquet

Le vendredi 11 décembre 2015

« L'ENERGIE DE L'ESPACE »

André du Bouchet :

Reprendre à la peinture son bien.

Sous la direction de Monsieur le Professeur Michel Collot

Jury : Madame Corinne Bayle-Goureau, Professeur, ENS Lsh Lyon
Monsieur Michel Collot, Professeur Emérite Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3
Monsieur Serge Linarès, Professeur UVSQ Saint Quentin en Yvelines
Monsieur Jean-Michel Maulpoix, Professeur Université Sorbonne-Nouvelle, Paris 3

Université Sorbonne-Nouvelle Paris III.

Ecole Doctorale :

Littérature française et comparée (ED 120)

Titre : « L'ENERGIE DE L'ESPACE » André du Bouchet : Reprendre à la peinture son bien.

Résumé : La spécificité de l'œuvre d'André du Bouchet se tient dans un lien extrêmement étroit avec les arts plastiques et les artistes. Son écriture engage la poésie, à l'égal de la peinture, dans la compréhension de l'énigme de la visibilité, en inventant sa propre mise en espace. La page est traitée comme une surface où le fait d'agencer des termes selon des orientations spécifiques octroie au support le bénéfice de l'énergie exercée par cette spatialisation des éléments, en plus de la tension déployée par les entrelacs du sens. Trois axes sont ainsi successivement abordés : le Tracé, la Vision, et le Support. Chacune des opérations lexicales comme syntaxiques procèdent du souci de désenclaver les notions qui viennent clore le sens et de porter l'accent sur la mobilité. Ainsi, André du Bouchet entend approcher les procédés que les peintres mettent en œuvre pour rendre compte, et de leur vision du monde, et de cette échappée du réel à laquelle ils se confrontent. S'interrogeant sur le regard porté sur le monde, puis retournant la question sur la façon dont le monde vient au regard, il façonne cette « langue sans parler.....aveuglement peinture » qui fait entrevoir une réalité inédite. Sa conception d'une épaisseur du support s'appuie sur une pensée en volume qui substitue aux coordonnées spatio-temporelles de la géométrie de l'espace des qualités intensives liées à une appréhension kinesthésique du monde. Il fonde une énergétique de l'espace et engage, ce faisant, une conception de la place de l'homme dans le monde entendue comme déplacement, emportement incessant.

Mots-clés : André du Bouchet, Poésie française du XX^e siècle, Peinture, Phénoménologie, Esthétique, Représentation, Perception, Art, Espace, Energie.

Titre : « THE ENERGY OF SPACE » André du Bouchet : Borrowing elements from painting.

Abstract : The specificity of André du Bouchet's work lies in its intimate connection with the fine arts and artists. His writing commits poetry – the way painting does – to understanding the riddle of invisibility by inventing its own spatial disposition. The page of a book is treated like a surface on which disposing terms together according to specific orientations gives the medium the energy exerted by that spatialisation of elements, on top of a tension displayed by the interweaving of word meaning. Three lines of research are thus treated in succession: Layout, Vision and Medium. Each lexical and syntactic operation aims at opening up the notions which give a limit to meaning, and to emphasise mobility. In this manner, André du Bouchet, intends to come close to the techniques that painters apply in order to express their vision of the world, but also the escape from reality which they confront themselves to. Pondering on the way we look at the world and then – conversely - on the way the world appears to the eye, he shapes that “speechless language...dazzlingly painting” which gives a glimpse of an unfamiliar reality. His thinking in terms of volume explains his conception of a multi-layer medium; it substitutes the space-time coordinates of space geometry for intensive qualities linked to a kinaesthetic apprehension of the world. He brings into being a form of energetics of space and thus introduces a conception of man's place in the world as movement and constant flow.

Keywords : André du Bouchet, 20th century French poetry, Painting, Phenomenology, Aesthetics, Representation, Perception, Space, Energy.

Remerciements

Au moment d'achever cette thèse, je voudrais adresser ma reconnaissance à toutes les personnes à qui je dois qu'elle puisse aboutir, en particulier

à Michel Collot d'avoir accepté de diriger ce travail et de m'avoir prodigué d'utiles conseils pour cadrer ces analyses.

aux professeurs Corinne Bayle, Serge Linarès, Jean-Michel Maulpoix d'avoir accepté de siéger au jury de ma thèse.

à Anne de Staël pour la délicatesse de ses réflexions et la beauté de sa sensibilité.

à Victor Martinez de m'avoir fait partager les documents inédits qu'il possédait et de s'être impatienté avec enthousiasme.

à Thomas Augais de m'avoir communiqué si généreusement la transcription des textes sur la peinture qu'il rassemblait pour publication, et pour la légèreté de son amitié.

à Jean-Pascal Léger pour sa présence amicale autour des peintres et ses indications précises quant à l'œuvre de Tal Coat.

à Clément Layet qui a ouvert à tout chercheur une meilleure connaissance et des possibilités considérables d'approfondissement de l'œuvre d'André du Bouchet grâce à la publication de ses textes critiques et théoriques des années cinquante.

A Bertrand Badiou de m'avoir reçu si aimablement et de m'avoir facilité l'accès à la correspondance André du Bouchet – Paul Celan.

à André du Bouchet, j'adresse une pensée éminemment reconnaissante à celui qui m'aura appris à voir.

L'ENERGIE DE L'ESPACE

« Mais à portée demeure, lorsque l'art est, de la sorte, en jeu, quelqu'un toujours...qui « ne prête attention. Mieux : qui écoute, et scrute, et appréhende ...puis discerne mal à quoi de telles phrases peuvent s'appliquer. Mais écoutant celui qui parle, mais le « voyant parler », prenant mesure de cette parole pour lui reconnaître vérité de corps, et, du même coup – comment, dans l'orbe de cette poésie, ressentir, à cet égard, le moindre doute ? – souffle, soit au juste, direction, destin. ¹ »

¹ Paul Celan, *Le Méridien*, dans *L'Ephémère* n°1, traduction André Du Bouchet, Maeght éditeur, 1962. « Le Méridien » qui constitue la réflexion la plus extrême et la plus aboutie sur la poésie menée par Paul Celan fut choisi de façon unanime par le comité de rédaction pour ouvrir le premier numéro de *L'Ephémère* », écrit Bertrand Badiou qui traite de la correspondance des deux poètes dans « vivant et redevable à la poésie », Europe n°986-987, spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, Juin-Juillet 2011, p 212.

INTRODUCTION

1. Telles paroles :

1.1. Lucile :

Paul Celan, dans *Le Méridien*, pense, en Lucile, la figure féminine de *La Mort de Danton* de Büchner, « rencontrer la poésie », soit le langage perçu comme « direction, forme, souffle » et « détour du souffle ». Paul Celan entend dans le « Vive le Roi »² de Lucile une profération intempestive dont la discordance commet une effraction irréparable dans la trame des échanges ordinaires³. Cette intrusion contre-productive apparemment irrationnelle, crée « une pause dans le souffle – aggravement, pensée » où vient s’inscrire la verticalité du sens. Dans la confrontation des répliques, sa parole opère une saillie effrontée qui désoriente le mouvement de la discursivité et façonne un autre dialogue.

Pourtant, la parole de Lucile n’intervient pas abruptement, sans avoir perçu les énoncés qui précèdent. Elle n’ignore pas, sous la plume de Buchner, son incongruité, qui cisaille l’interlocution, en redessine les places, fractionne les rythmes, au profit d’un geste locutoire – parole et écoute – qui engage une attention absolue, soit simultanément la plus grande retenue et la plus grande sollicitation⁴.

L’échange que la parole de Lucile instaure n’appartient pas à l’art oratoire. Elle n’est ni de l’ordre de la reprise argumentée, ni du commentaire insolent ou pertinent. Elle introduit à ce qui fait acte de par sa propre énonciation, inscrivant sa dimension directement performative dans la sphère

² Georg Büchner, *La mort de Danton*, L’Arche, Paris, 2004, p 99.

³ « Preuve que la poésie n’est pas dans la vie : elle est de trop dans la vie. Si l’on se parlait ainsi, exactement, on ne s’entendrait plus. Il faut ces intolérables rapports insipides. » André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, « Carnet daté du 20 juin 1951 », édition établie par Clément Layet, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p 117

⁴ A cet égard, on peut rappeler le propos d’André du Bouchet à propos de Paul Celan : « Je dis seulement que ce mot de *déférence* étaient un de ceux qui n’étaient pas étrangers à Paul Celan – mot relatif alors à quelque silence gagné, lorsqu’il parvient à s’établir, sur l’inattention – attention de plusieurs ou d’un seul, de plusieurs parfois confondus en un seul – et qu’un tel silence peut apparaître alors comme la marque, si extérieure soit-elle, d’une attention – d’une attention *soutenue*... », « Sur Paul Celan », revue *L’Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, p114.

des rhétoriques politiques. Elle propose une parole vive laquelle, parce qu'elle dérange et décontenance, va faire l'objet d'une interprétation littérale⁵, qui en dénature et le sens et la portée.

L'éclairage que la parole de Lucile convoque ne ressemble pas à une élucidation appropriante⁶. Cette parole ressortit à une phrase butée qui vient, par sa propre force irruptive, dialoguer avec les productions antérieures, en proposer une lecture inédite par un agencement inopiné.

L'effraction d'une telle parole octroie une nouvelle visibilité aux énoncés et une puissance de vision propre qui vient défaire et supplanter la figure oraculaire de l'auteur. Ce que dès lors l'on « voit parler », c'est la configuration où les mots s'insèrent. La bouche qui les profère, métonymie de l'auteur, s'efface devant une « vérité de corps » qui donne analogiquement respiration, flux et rythme aux corps des mots. Cette parole s'apparente à la parole inspirée de Cassandre, « parole qui pour une part échappe à qui l'entend comme à qui l'a prononcé, parole somme toute pour ne rien dire et dont force est de prendre acte sans conclure pour peu qu'on l'ait entendue⁷ ».

Le surgissement d'une telle parole engage une nouvelle lisibilité des énoncés dont elle s'empare, avec l'acuité du propos juste et lapidaire, comme si l'exercice réflexif pouvait tenir en quelques mots, comme si la pertinence analytique pouvait se découvrir poétiquement.

De fait, la parole de Lucile⁸ invite à un examen critique de la parole de commentaire visant à une explicitation exhaustive et totalisante, qui présuppose que l'œuvre s'offre à une refondation métatextuelle où elle trouve sa légitimité et sa vérité. Par ailleurs, sa parole rend caduque la volonté systématique de faire lien et de réparer la fragmentation discordante des énoncés. Ainsi, elle ne résorbe pas le heurt. Elle l'avive, de par le registre dissonant qu'elle pratique. Figure de la parataxe et de l'asyndète, elle témoigne de la simplification de toute synthèse unificatrice.

⁵ Georg Büchner, *La mort de Danton*, op cit, p 99 : « Lucile. Vive le roi ! Citoyen. Au nom de la République ! Elle est entourée et emmenée par la garde. »

⁶ André du Bouchet, « Hölderlin aujourd'hui », *L'Incobérence*, Hachette, Paris, 1979 : « A l'écart soudain de la signification...j'entends une parole. Libre par instants, pour peu que j'écoute, de celle que je comprends. »

⁷ André du Bouchet, *Hölderlin aujourd'hui*, le Collet de Buffle, Paris, 1976.

⁸ Le personnage de Lucile, lectrice et commentatrice de ses comparses dans la pièce de Buchner, est lue par Celan comme figure de la poésie dans *Le Méridien*, traduit par André du Bouchet. Prolongeant cette interprétation, on fait ici l'analogie entre ce personnage et une figure de lecteur critique dont la visée ne serait pas la production d'un commentaire exhaustif mais qui saurait prendre acte de cette rupture poétique.

1.2. Un entretien :

Ce qu'elle déjoue poétiquement, c'est également ce que Paul Celan ou André du Bouchet défont par une écriture coupée qui, s'inclinant vers son autre, organise sa propre interruption, et réfute toute restitution globalisante du sens. De fait, l'approche de leur poésie ne supporte pas le surplomb, évince le sens commun, et nécessite un « entretien ». Le paradoxe de cette entreprise de clarification est d'intégrer cet écart en demeurant compréhensible. « C'est que la critique marque invariablement un pouvoir (...), alors que la poésie dégage souvent une impuissance. Le discernement critique est un discernement de proie⁹ », écrit André du Bouchet, marquant son extrême défiance vis-à-vis des interprétations critiques, dont un poète comme Baudelaire aura su déjouer l'emprise :

« C'est cette contradiction essentielle que Baudelaire a merveilleusement incarnée entre la lucidité effet après-coup du poète, telle qu'elle surgit aveuglément chez le poète, et la lucidité motrice du critique. Contradiction dont le premier terme doit fatalement passer inaperçu, puisque, aussitôt qu'on l'isole, il emprunte les traits du second. Cette première lucidité essentielle ne peut en effet s'incarner que dans la poésie, dont elle constitue la seule raison d'être : mais qu'on isole cette raison d'être, cette fin de la poésie où la main s'est définitivement ouverte, elle devient aussitôt griffe critique.¹⁰ »

Ainsi s'expliquent les développements tout à fait inédits rompant avec la phraséologie critique qu'André du Bouchet consacre au poète, lors de son intervention au Collège international de philosophie en 1955, qui laissèrent plein d'admiration quelqu'un comme Jean Hélion : « Je suis rentré très troublé de votre conférence sur Baudelaire. Emue par votre très beau texte, bien sûr ; content de voir qu'on peut s'adresser à la poésie pour l'illuminer à partir d'elle-même, au lieu de la disséquer à mort, la démembrer, la faire se taire. Haine il faut avoir de la « critique » de tout art !¹¹ »

La notion d' « entretien » apparaît dans *Acheminement vers la Parole*¹² de Martin Heidegger, en ces termes : « parler de la Parole, ce ne pourrait être qu'un entretien » afin de signifier la nécessité

⁹ André du Bouchet, « Connaissance critique et connaissance poétique », revue *L'Etrangère*, 14-15, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, p 103.

¹⁰ *Ibid*, p 104.

¹¹ Jean Hélion, « Lettre à André du Bouchet, 21 décembre 1955 », revue *L'Etrangère*, 14-15, op cit, p 45.

¹² Martin Heidegger *Acheminement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976, p 236.

dialogique et l'humilité du « re-dire » qui ne saurait se targuer ni de sa propre clairvoyance, ni de sa capacité d'exhaustivité pour « se disposer au-dessus de la parole » poétique mais qui demande, dit-il, à « écouter à partir d'elle ». Parce quelle conjugue approche et séparation, la parole de Lucile, citée par Celan, amorce un tel entretien¹³, ouvrant simultanément le rapport tout en maintenant l'écart flagrant de sa propre énonciation. C'est dans l'intervalle que vient alors se déployer le sens de la lecture que fait Lucile des énoncés d'autrui, inventant une réponse inédite sans visée d'explicitation clarifiante mais dans la liberté absolue de sa profération.

Lorsque la revue *L'Ephémère* inscrit en 1967 au sommaire de son premier numéro, comme premier texte, la traduction du *Méridien* de Paul Celan par André du Bouchet, elle entend sans aucun doute témoigner de l'éminence d'œuvres construites sur un dialogue poétique ininterrompu. *Le Méridien*, tel qu'il est traduit, manifeste précisément combien une certaine qualité d'écoute peut, abordant le texte de Buchner, faire œuvre, c'est-à-dire éclairer sur un mode qui n'emprunte rien à l'analyse critique mais qui élabore sa propre diction ou plutôt amarre son propre phrasé depuis un souci d'interlocution.

Ainsi en était-il de la lecture de ce texte par André du Bouchet à la galerie Clivages en 1995 où l'inflexion de la voix, ses accentuations et ses suspens, rendaient intelligible la perception critique du diseur, rendait manifeste la puissance interprétative, la force créatrice de son écoute. De même, en est-il des articles critiques qu'André du Bouchet a consacrés à différents poètes, où aucune visée explicative ne vient décider des textes, où ce qui œuvre ressortit de la question qu'un écrivain adresse à un autre sur la voie d'écriture qui le conduit à lui-même.

1.3. Une interlocution :

A tel souci de lecture voudrait se rattacher la présente approche, veillant à déployer son propos selon les seuils qu'elle aura su reconnaître, les ouvertures qu'elle aura su pratiquer, se gardant de toute velléité englobante comme de tout penchant crispé à l'explication linéaire, au demeurant

¹³ De même que l'on pourrait rattacher ce terme à l'acception que lui confère André du Bouchet dans *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle, 1993, p 25 : « En plaine ou sur l'épaule des hauteurs, sur le sol indécis et stable, dans le trouble des nuées, rien ne peut rompre l'entretien, poursuivi à hauteur de terre et de ciel, dans une même étendue ».

totalemment antinomique à l'élaboration du sens de ces pages et recueils ouverts. A considérer la mobilité des textes et recueils, les échanges et côtoiements qui les rapprochent puis éloignent, les diffractions du sens ainsi suscitées concourent à révoquer une interprétation qui se fonderait sur une unité et stabilité textuelle. Que l'interruption soit incluse et pensée dans ces textes, que les voisinages soient incessamment modifiés montre assez ce qu'une saisie intégrale d'un texte ou d'un recueil a de paradoxal, voulant instaurer de la continuité là où règne la discontinuité, de la linéarité là où dominant les fractures, de la complétude là où surgissent des entames de sens.

A tel souci de lecture voudrait donc s'attacher la présente approche cherchant à éviter toute clôture du sens en favorisant le frottement des termes constituants, leur alliance dispersée ; engageant un abord spatial plus que strictement linéaire des textes ; poursuivant un dialogue qui n'a aucune propension à la divulgation ultime mais tente de soulever les questions que sa propre écoute aura perçu et aura été capable d'entendre sans présumer d'écoutes ultérieures.

Outre d'œuvrer à la réception de l'œuvre, ces pages ambitionnent de tracer comment se configure une interlocution. Il s'agit moins de proposer une herméneutique qu'un essai phrasé, modulé, parce que l'écriture donne à entendre et à voir, offre comme prise de parole à celui qui, sollicité, vient l'interrompre et questionner.

« Place dans la phrase – c'est l'air du vide – au destinataire anticipé. Mais je n'attendrai pas, pour me prononcer, que celui-ci soit en vue. Pour l'un et l'autre la place – et par défaut soudain c'est l'air. ¹⁴»

L'interlocuteur avisé est d'ailleurs moins celui qui discourt sur son objet¹⁵, que celui qui se coule dans ses pages aérées, se laisse ébranler par la force du souffle qu'elles prodiguent et qui rejoint, se fond avec la matière même de l'air qui supporte cette parole, comme elle lui confère la vie, sans qu'il en ait une conscience précise.

Il ne s'agit toutefois pas de promouvoir une homologie formelle du discours critique à son objet. Néanmoins, il est certain que certaines approches sont contrecarrées par le texte même dont la force tient dans l'écartement qu'il produit. Passer outre ou ne pas envisager cette réserve

¹⁴ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata morgana, 1992, p 12.

¹⁵ André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, 1996, p 18 : « lisant, ne cherchez pas à reconstituer, restez sur l'obscurité de cette neige. »

faite à l'accueil de certaines interprétations paraît éloigner des conditions propices à un « entretien ». Il y a une disposition d'écoute à laquelle invitent les textes majeurs et dont on ne saurait se soustraire sans être injuste vis-à-vis de l'œuvre, soit sans faire injustice à l'œuvre par une parole qui ne soit pas concordante. Pour autant, il s'agit d'écarter toute prétention au rendu d'une dite « vérité » du texte et il convient d'insister sur le fait que le texte construit les conditions de sa réception, et que, par là, il rend légitime ou illégitime une certaine forme de discours.

Aussi, se fondant doublement, d'une part, sur l'assentiment donné par André du Bouchet lui-même à une dimension dialogique de son écriture¹⁶ et, d'autre part, sur le propos de sa propre fille Marie¹⁷ comme quoi « il disait souvent qu'il était peintre »¹⁸, ces pages voudraient témoigner des enjeux esthétiques et philosophiques de cette écriture, des déplacements inédits qu'elle fait courir à l'écriture poétique et aux lectures qui lui sont conjointes.

D'ailleurs, peut-être plus que d'écriture, conviendrait-il de parler, reprenant le titre d'un des recueils, d'« annotations », pour désigner moins un flux continu que des séquences disruptives, moins une application constante et uniforme que des jetées pulvérisées, des tracés essaimés, inventoriant les éclats du jour. Ces annotations « sur l'espace non datées¹⁹ », ainsi spécifiées en ce qu'elles ne consignent pas une anecdote biographique, qu'elles défont une trame événementielle

¹⁶ « Ce que vous appelez si bien tension dialogique donne, en effet, à traverser tout ce qui par intermittences peut passer pour le nul ou le blanc ou de l'absence. Toutes choses qui sont part de notre existence. Comment s'en dissocier ? Puisque cela, jusqu'à gagner l'intérieur, doit se traverser et se traverser. » *Lettre d'André du Bouchet à Sylvie Decorniquet du 3 mai 1995*.

¹⁷ Marie Du Bouchet « Une conversation en éveil », *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 256. On trouve l'annotation en italien « *anch'io son pittore* » dans les manuscrits inédits. Il semblerait qu'André du Bouchet l'emprunte à Diderot qui écrit dans *Le salon de 1763* à propos de Louthembourg : « S'il ne fallait, pour être artiste, que sentir vivement les beautés de la nature et de l'art, porter dans son sein un cœur tendre, avoir reçu une âme mobile au souffle le plus léger, être né celui que la vue ou la lecture d'une belle chose enivre, transporte, rend souverainement heureux, je m'écrierais en vous embrassant, en jetant mes bras autour du cou de Louthembourg ou de Greuze, Mes amis, *son pittor anch'io* ». Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Salons de 1759, 1761, 1763, Hermann, Paris, 1984, p 225.

¹⁸ Gilles du Bouchet parle, lui aussi, de ses « pages ajourées qui portent témoignage, inlassablement, de celles à l'image d'un travail de peintre dont André du Bouchet se serait approprié les visées – mais comme au-delà de toute peinture. » : « Chemins d'André du Bouchet », *Hommages à André du Bouchet*, Dieulefit, avril 2011.

¹⁹ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées (carnet 3)*, Fata morgana, 2000. Ces annotations ont été rassemblées dans le *Carnet 3*, chez Fata morgana en 2000, après les publications intitulées *Carnet* (1994), pour lequel on trouve les dates allant de septembre 1950 à août 1961 et *Carnet 2* (1998) avec les mentions de 1962 jusqu'à 1983. L'absence de toute datation est gage de l'effacement de la circonstance. André du Bouchet y insiste dans « Un coup de pierre » publié dans *Retours sur le vent*, Fourbis, 1994, p 41 : « Si, en retrait de la phrase, il y a une histoire, elle sera rentrée dans la phrase. Mais la phrase dans laquelle l'histoire a disparu, elle-même redevient un *il y a* sans objet et sans antécédent, un *il y a* jamais attendu, analogue dans le champ de la page à une pierre qui a frappé – ou à du vent. » Elle s'inscrit également et plus fondamentalement dans le projet d'un « espace où le temps oublie l'heure » ainsi que l'écrit Giacometti et que nous évoquerons au cours de cette recherche.

qui viendrait circonscrire le sens, mais aussi parce qu'elles se rapportent à un point d'émergence qui extrait de toute trame temporelle, témoignent de ce que sont les données irrémédiables, impondérables auxquelles se confronte le vivant et qui exacerbent la sensibilité du poète comme du peintre. « Comment dire cela ?, écrit dans un esprit semblable Giacometti. Tout l'art du passé, de toutes les époques, de toutes les civilisations surgit devant moi, tout est simultanément comme si l'espace prenait la place du temps. ²⁰»

Aussi, y a-t-il chez André du Bouchet une pratique qui vise à circonscrire la détermination temporelle de l'écriture, à déployer cette dernière selon des agencements inopinés qui contrecarrent un sémantisme strictement linéaire, afin de dégager une écriture du regard qui soit en même temps une pensée du regard. Le rapport à la peinture est au centre de la poésie d'André du Bouchet, elle est si essentielle et insistante qu'elle en informe la conception, elle transforme le traitement réservé au matériau et produit une réflexion esthétique comme des pensées détachées sur la peinture²¹. L'allusion à Diderot a tout son sens²². Le caractère très concerté visant au dénuement des textes d'André du Bouchet contraste avec l'allure faussement spontanée ou la virtuosité stylistique assurée d'embrasser son objet du philosophe. Néanmoins, le transfert du visuel au scriptural constitue bien une tension commune quand il s'agit de penser la perception esthétique et la connaissance sensible qu'elle procure, et de « penser la vision pour saisir le fonctionnement de son propre langage. ²³»

²⁰ Alberto Giacometti, « notes sur les copies, 4 octobre 1965 », *L'Ephémère*, n°1, Fondation Maeght, 1966, p 104. Giacometti, alors qu'il essaie de retrouver une « chronologie sommaire » à un ensemble de reproductions qu'il a effectuées au cours de ses voyages ou en feuilletant des ouvrages : « Toutes ces copies font tellement partie de ma vie, de mon activité, depuis ma lointaine enfance, qu'en fait elles se présentent dans ma mémoire comme elles sont distribuées dans ce livre, c'est-à-dire hors de tout ordre chronologique. »

²¹ Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, dans *Salon IV, Héros et martyrs*, Else Marie Bukdhal, Annette Laurenceau et Gita May (eds), Hermann, Paris, 1995.

²² André du Bouchet qui l'a lu, y fait référence dans son article sur Félix Fénéon et se démarque vivement de la démarche critique du philosophe des Lumières. André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p79, repris dans La revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, pp 71-78.

²³ Arnaud Buchs, *Diderot et la peinture*, Galilée, Paris, 2015, p 25.

2. Telles visions :

2.1. Poètes et peintres :

Les poètes, notamment à la fin du XIX^e et dans la première moitié du XX^e siècle, ont entretenu avec la peinture et les peintres des relations souvent étroites, soit qu'ils aient exercé leur talent critique à commenter les œuvres picturales, et éventuellement, à dégager ce qui fait la spécificité des arts, soit qu'ils aient choisi de lier leur propre pratique d'écriture avec la graphie d'un peintre dans le cadre d'illustrations ou de collaboration à la mise en page d'un recueil, soit qu'ils aient eux-mêmes souhaité s'adonner à une pratique picturale en parallèle ou en interférence avec leur propre écriture²⁴.

La position d'André du Bouchet, à cet égard, est particulièrement riche et complexe : Bien que n'ayant exercé ni le dessin, ni la peinture, à la différence de Victor Hugo dont il commente par ailleurs la force visuelle²⁵ de la poésie, André du Bouchet n'hésite pas à déclarer qu'il est peintre. S'il qualifie Hugo de « poète-peintre, dessinateur plutôt que peintre à vrai dire, si féru d'acuité et de contrastes » ou encore s'il le considère comme « plasticien », c'est bien que ce dernier a effectivement réalisé de très nombreux dessins, notamment pour son roman *les Travailleurs de la mer*. On compte en fait plus de 3 500 dessins, en leur grande majorité à la plume et au lavis d'encre brune sur papier blanc, parfois repris à l'encre de Chine, parfois rehaussés de fusain, d'aquarelle, de gouache. Victor Hugo utilise d'ailleurs la plume, l'outil de travail de l'écrivain, et non le crayon de sanguine, la craie ou le pinceau. Il n'est donc pas coloriste²⁶. Hugo est un homme d'encre, n'écrit-il pas « l'encre, cette noirceur d'où sort la lumière²⁷ ».

²⁴ On renverra à cet égard aux ouvrages extrêmement documentés de François Chapon, *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*, Flammarion, Paris, 1987, d'Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Gallimard, Paris, 2001, et plus récemment de Serge Linarès, *La tentation plastique. Ecrivains artistes (XVIII^e-XXI^e)*, Citadelles et Mazenod, 2010.

²⁵ Il s'agit d'une énergie visuelle qu'il distingue d'une force visionnaire propre à une certaine mythologie romantique du poète et à sa charge d'élucidation et d'anticipation.

²⁶ André du Bouchet, « Vue et vision chez Victor Hugo », *Avenglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p151 : « La réalité que Hugo s'efforce d'appréhender par la vue n'a presque pas de couleurs chez Hugo, absence qui surprend chez un poète peintre, dessinateur plutôt que peintre à vrai dire, si féru d'accents et de contrastes : la couleur se rapportant plutôt aux qualités des choses qu'à cette essence même que la vue hugolienne s'efforce de cerner. »

²⁷ Victor Hugo, « Tas de Pierres », 1856, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1985.

Aussi, lorsqu'André du Bouchet dit : « Si tout est peinture, moi qui ne peins pas au sens technique du mot, qui suis incapable de tenir un pinceau, écrivant ces pages, plaçant un mot dans la page, je l'éprouve en tant que peintre, je me dis peintre », ou encore : « il s'agissait pour moi de formuler dans ma langue, qui est celle des mots et non pas celle des touches, mais des mots envisagés en tant que touches. Il me fallait, moi aussi être peintre.²⁸ », comment peut être recevable une telle affirmation²⁹ ? Il n'ignore pas, alors qu'il écrit dans le carnet 8 de septembre 1951 : « ma faiblesse est de vouloir que ce que je dis soit vu », qu'il a à pallier la « faiblesse » de ne pouvoir recourir aux matériaux et procédés picturaux, mais que cette difficulté marque bien la nature et la hauteur de l'enjeu qu'il s'assigne³⁰. En effet, quoiqu'élaborée à partir de sa connaissance et du commentaire critique de certaines œuvres picturales, l'écriture d'André du Bouchet n'est pas un discours, tout poétique qu'il puisse être, sur l'œuvre mais une pratique elle-même à l'œuvre – les deux arts s'adressant directement à l'organe de la vue – qui emprunte à la vue produite par le tableau les procédés d'une lecture débordée, débordant l'inscription des signes sur la page, et excédant la représentation figurale, détournant l'éloquence imagée, en venant creuser la tâche aveugle de toute vision. L'écriture d'André du Bouchet ne fait pas image mais s'interroge sur les conditions de production et de perception du visible.

2.2. La perception du visible :

Mais comment questionner la visibilité sans traitement plastique des couleurs, dans le seul espace graphique où s'échangent noirs et blancs ? Comment se décline une telle visée ? Qu'engage-t-elle comme pratique plastique et cinétique de l'écriture ? Comme motifs ? Comme conception du visible, de l'espace et corrélativement du temps ? Comme conception du réel et de l'inscription de l'homme au monde ?

²⁸ André du Bouchet, « Remous », *Autre Journal*, n°1, décembre 1984, pp138-139.

²⁹ Ou, dans les termes de Michel Collot : « Comment du Bouchet conçoit-il cette alliance paradoxale du verbal et du pictural ? Certes pas sur le mode traditionnel de *l'ut pictura poiesis*, qui conférerait au langage poétique le pouvoir de peindre, de placer sous nos yeux des images ressemblantes du visible. Mais pas davantage en ramenant la peinture à l'ordre du discours, en faisant du tableau un système de signes analogues aux signes linguistiques, comme l'ont fait volontiers la sémiotique et la critique d'art dans les années 1960 et 1970. » : « Peinture », *L'Etrangère*, n°19, Bruxelles, 2008, p 20.

³⁰ « Il faudrait que le poème soit quelque chose de vu en même temps que prononcé – avant même d'être prononcé. Qu'on l'apprehende aussi bien dans l'instant du coup d'œil sur la page imprimée que dans la durée du temps de lecture, cette durée, d'ailleurs, qui n'a pas de limites. » : Entretien d'André du Bouchet avec Georges Piroué, *Mercur* de France, n°343, 1961, pp 551-554 ; repris dans *L'Etrangère*, op cit, p 229.

Se posent dès lors des questions semblables aux interrogations des peintres concernant la vision : Est-ce l'homme qui donne à voir, de par son cheminement ou arpentage, de par l'angle ou l'amplitude de son regard, ou la physiologie de sa perception ? Ou est-ce le jour, la turbulence du jour disposant la lumière en des effets de transparence, d'opacité ou d'éblouissement qui propose une avancée du monde à soi ? Se posent dès lors des questions semblables aux interrogations et réflexions des phénoménologues, tel Merleau-Ponty :

« C'est la montagne elle-même qui, de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard. Que lui demande-t-il au juste ? De dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleurs, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels ; ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle. ³¹ »

S'énonce une pensée poétique qui interroge le visible : « Ce ne sont pas nos prunelles qui font la lumière / mais ce soleil sourd / qui entre par la porte / et bouleverse les époques de l'air. ³² »

Que l'un des recueils du poète, paru au Mercure de France en 1968, s'intitule *Où le soleil* n'est pas indifférent et fait signe vers ce qui génère de la visibilité, ce qui provoque l'éveil du visible. Réflexion sur la lumière et la vue, ce recueil est également un dialogue avec les *Illuminations* de Rimbaud, notamment le poème en prose « Aube ». Par ailleurs, les premiers articles critiques, écrits entre 1940 et 1951, qu'ils aient faits ou non l'objet d'une publication, concernent non seulement des poètes tels que Rimbaud³³, Reverdy³⁴, Char³⁵, ou Ponge³⁶, mais aussi des peintres tels Géricault³⁷, Delacroix³⁸, Vuillard³⁹, Masson⁴⁰, Miro⁴¹, Tal Coat⁴², ou encore des critiques d'art comme Félix Fénéon⁴³ et Georges Duthuit⁴⁴.

³¹ Maurice Merleau-Ponty *L'œil et l'esprit*, dans *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 2010, p1595.

³² André du Bouchet, « Cahier moucheté 1950 », *Une lampe dans la lumière aride*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p 56. Ce primat absolu de la vision n'est pas sans rappeler les réflexions de Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture*, un des ouvrages présents dans la bibliothèque de Vanves d'André du Bouchet.

³³ André du Bouchet, « Rimbaud et la possession du monde », article rédigé en anglais datant de 1946 ou 1947, revue *L'Etrangère*, op cit, pp 79 - 83.

³⁴ André du Bouchet, « Le chant des morts », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949, et « Envergure de Reverdy », *Critique* n°47, avril 1951 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p 29 et p 47.

³⁵ André du Bouchet, « Fureur et Mystère », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 35.

³⁶ André du Bouchet, « Le verre d'eau », *Critique* n°45, février 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 49.

³⁷ André du Bouchet, « la violence de Géricault », article paru dans le second numéro de la revue : *Foreground*, université de Harvard, printemps-été 1946, repris dans la revue *L'Etrangère*, 16-17-18, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, p 423.

³⁸ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Pour André du Bouchet, la poésie apparaît donc essentiellement liée à l'exercice de la vue⁴⁵, alliant l'ample à l'infime dans la perception des éléments du monde : « Quand tu as vu, à travers les mailles du hamac qui tout à coup a agrandi les yeux ouverts, la terre lisse se dérober comme de l'eau, tu as eu ta première leçon de poésie.⁴⁶ » Cette première leçon de poésie n'est pas sans faire songer à un propos de Daniel Dobbels rapportant que, dans ses mémoires, Martha Graham relate l'expérience suivante : sous une goutte d'eau lamellisée que son père lui fait observer au microscope, elle prend conscience du mouvement. Première leçon de danse, conclut-il, ou première leçon de « perception moléculaire⁴⁷ », pour reprendre une expression employée par André du Bouchet dans son étude « vue et vision chez Victor Hugo » qui désigne ainsi :

« tout un mode visuel protoplasmique qui semble se localiser à l'origine même de la vie. La vue ou la vie dans sa forme moléculaire. Apparitions et effacements : oscillement incessant de la chose créée, c'est-à-dire apparue, entre la vie et le néant indicible d'où elle surgit et où elle se résorbe. Traduction, sur le plan visuel, de l'interférence de la vie et de la mort.⁴⁸ »

On rapprochera ces considérations, tirées des ébauches du projet de recherches au C.N.R.S. d'octobre 1953, de « la conversion du regard » dont parle Gaëtan Picon à propos des dessins de Victor Hugo, qui :

« découvrir tout ce que nous ne voyons pas. Le monde de l'infime, du grouillement microscopique, bactériologique : certains dessins sont riches de suggestions physiologiques – tâches comme des vessies, des intestins, des aortes sectionnées, rochers percés - dit Hugo – comme un poumon de trous et de caecums...Le monde des fondements qui est à la fois celui des grandes formes qui débordent notre perception, et celui de témoins que leur petitesse ou leur insignifiance dérobe.⁴⁹ »

³⁹ André du Bouchet, « Edouard Vuillard », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁴⁰ André du Bouchet, « André Masson », « Tal-Coat » « Juan Miro », série de trois articles parus en anglais dans la revue *Transition*, 49, 1949, revue *L'Etrangère*, n° 16-17-18, op cit, p 433.

⁴¹ *Ibid*, p 437.

⁴² *Ibid*, p 441

⁴³ André du Bouchet, « Félix Fénéon ou le critique muet », *Transition*, 1949, repris dans la revue *L'Etrangère*, 14-15, op cit, p 71.

⁴⁴ André du Bouchet, « notes prises au cours d'une conversation avec Georges Duthuit », *inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁴⁵ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, « La perception du changement », Puf, Paris, 2009, p149 : « Il y a en effet, depuis des siècles, des hommes dont la fonction est justement de voir et de nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement. Ce sont les artistes. »

⁴⁶ André du Bouchet, « Cahier noir 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p113.

⁴⁷ André du Bouchet, « Vue et vision chez Hugo », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 152.

⁴⁸ André du Bouchet, « Vue et vision chez Hugo », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 151-152.

⁴⁹ *Victor Hugo dessinateur*, Préface de Gaëtan Picon, La Guilde du Livre, Lausanne, 1963, p 18.

Cette conversion du regard ou « perception moléculaire » est également celle donnée à vivre à Lord Chandlos en une appréhension élémentaire et sensible où se dissolvent les significations arrêtées, parce que la focale s'étant rapprochée exacerbe la vision en une multitude de détails qui sollicitent et absorbent le regard et que se produit par là un échange en retour où se perd la position de sujet, dès lors que ce dernier, alors que sa définition se fonde d'une position assymétrique n'appelant aucune réversibilité, découvre avec stupeur et angoisse une forme de réciprocité de la vision :

« Mon esprit m'obligeait à regarder toutes les choses qui se présentaient au cours de tels entretiens (dont il ne supporte plus l'ineptie) à une distance inhabituellement proche. De même qu'une fois j'avais vu au microscope un bout de la peau de mon petit doigt qui ressemblait à une rase campagne avec des sillons et des cavités, de même en allait-il à présent avec les êtres humains et leurs agissements. Je ne parvenais plus à les saisir avec le regard simplificateur de l'habitude. Tout se décomposait en fragments, et ces fragments à leur tour se fragmentaient, rien ne se laissait plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi ; ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour : des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donnent le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide.⁵⁰ »

Ce tournoiement a peut-être quelque parenté avec les « remous » dont parle, de façon récurrente, André du Bouchet dans ses carnets. En tout cas, ces mots qui flottent pourraient constituer ce qu'il désigne comme « alphabet visuel⁵¹ » à propos d'Hugo, ou ce qu'il nomme de façon délibérément plus matérialiste des « pigments de la vue⁵² » dans l'article qu'il lui consacre en 1951 intitulé « L'Infini et l'Inachevé ». André du Bouchet est ainsi amené à élaborer, dès les années cinquante, un vocabulaire spécifique, qui témoigne d'une pensée à l'œuvre dans l'espace et qui s'écarte des réflexions généralement conduites sur le signe et le fonctionnement linguistique. Il semble qu'il invente sa langue poétique en dehors des considérations théoriques de l'époque (les années 60-70) liées au référent, à l'arbitraire du signe, aux distinctions prosodiques entre vers et prose, à l'intransitivité ou pas de la langue, à la distinction langue/parole, à la littéralité. C'est pourquoi il est si difficile à lire selon de telles problématiques, ou, qu'à tout le moins, toutes ces analyses restent en deçà de la réalité de son écriture. Et, en effet, c'est tout un lexique spécifique qui, chez André du Bouchet rend compte de l'appréhension optique du réel. Sans négliger le fait qu'outre le sens manifeste des mots, ce qui importe, ce sont leurs rapports latéraux, les « vicinités

⁵⁰ Hugo Van Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, (1902), Poésie Gallimard, Paris, 1992, pp 43-44.

⁵¹ André du Bouchet, « Vue et vision chez Hugo », *Op. Cit* p153. Victor Hugo écrit en 1831: « Ô nature, Alphabet des grandes lettres d'ombre! », *Les Contemplations*, Livre I, XIII, « A propos d'Horace ».

⁵² André du Bouchet « L'infini et l'inachevé », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 65.

précaires⁵³ » impliquées dans leurs échanges sur la page, il est loisible de repérer un emploi récurrent de certains termes comme :

« air, assise, bleu, bombement, chaleur, ciel, contenu, contenant, débord, déloger, eau, emportement, enclave, énergie, étendue, face, feu, figure, froid, inclus, inhabitable, inhumain, interlocuteur, interruption, invisible, lumière, matière, mutité, oeil, oubli, peinture, pierre, poids, présent, réel, regard, signe, soleil, support, terre, trace, transparence, traversée, visible, vision, vue »

pour qualifier le monde qu'il constitue, espace de franchissements réitérés, qui donnent à voir c'est-à-dire à traverser le visible, et qui nécessitent comme chez Hugo des « ajustements continus de la vue à ces mouvements d'expansion et de raréfaction : images de dilatation et rétraction de la pupille, imposant souvent leur rythme à la phrase et au vers ⁵⁴ ». L'écriture est ainsi liée totalement au corps et aux mouvements de l'œil.

Mais, comment ces mots fondent-ils un monde ? Quelle réserve de réel recèlent-ils ? Comment y font-ils accéder ? Que portent-ils d'observations et d'interrogations quant à cet accès ? Comment soutiennent-ils la formulation d'une perception en alliant la précision du geste et de la pensée ? A quelle appréhension du visible conduit cette approche cinétique et plastique de l'écriture, conduisent ces mouvements de l'œil que l'on retrouve au centre des pratiques d'artistes tels que Giacometti, Tal Coat et Bram Van Velde ? L'intérêt d'André du Bouchet pour la peinture, l'expérience perceptive que réalise la peinture, va aller se précisant dans le côtoiement de ces peintres.

3. Un intérêt manifeste :

3.1. Les articles ou textes courts :

De ses rencontres et fréquentations, André du Bouchet écrira nombre d'articles ou d'annotations ponctuelles à propos d'un peintre : Géricault⁵⁵, Delacroix,⁵⁶ Masson⁵⁷, Miro, Ottaviano⁵⁸, Vuillard⁵⁹,

⁵³ Nous renvoyons à notre article : Sylvie Decorniquet, « Vicinité précaire », revue *L'Etrangère*, n° 16-17-18, op cit, pp 93-108.

⁵⁴ André du Bouchet, « vue et vision chez Hugo », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 152.

⁵⁵ André du Bouchet, « la violence de Géricault », *Ibid*, p 423

Jean Hélon⁶⁰, Riopelle⁶¹, Poussin⁶², Seghers⁶³, Bram Van Velde⁶⁴, Staël⁶⁵, Miklos Bokor⁶⁶, Geneviève Asse⁶⁷, Jongkind⁶⁸, Giacometti⁶⁹, Tal Coat⁷⁰, l'amèneront à préciser sa propre

⁵⁶André du Bouchet, « Liberté et Fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Transcription Thomas Augais.

⁵⁷ André du Bouchet, « André Masson », « Tal-Coat », « Juan Miro », revue *L'Etrangère* 14-15-16, op cit, p 437.

⁵⁸ André du Bouchet, « Grément de la réalité », revue *Europe*, n°986-987, Spécial André du Bouchet, Juin-Juillet 2011, pp 118-122. « D'abord intitulé : « A propos d'un grand peintre », puis « Grément de l'air », ce tapuscrit qui date du début de l'année 1953 se rapporte au peintre français Jack Ottaviano (1924-1988) que du Bouchet avait rencontré en 1952, et dont il avait acquis une dizaine de toiles » : Clément Layet, « Notes à propos de la transcription », *Aveuglante ou Banale*, op cit, pp 122-123.

⁵⁹ André du Bouchet, « Edouard Vuillard », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁶⁰ André du Bouchet, « La peinture de Jean Hélon », *Mercure de France*, tome 333, n°1138, juin 1958, p. 240 -243 ; reprend avec des modifications « Visage altéré de la peinture de Hélon », *Cahier d'Art*, 31^{ème}-32^{ème} année, 1956-1957, pp. 371-378 ; repris dans catalogue *La Peinture de Jean Hélon*, 1970 et « Face des apparences refusées... », Catalogue *Jean Hélon*, Paris, Galerie du Dragon, 1966.

⁶¹ André du Bouchet, « Percussion », *Derrière le miroir*, n°160, Riopelle, juin 1966, pp. 1-3.

⁶²André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin », Paris, *Preuves* n° 1, mars 1951. Première version du texte repris dans *L'Emportement du muet*, *Mercure de France*, 2000, pp. 9-13 sous le titre « Orion aveugle à la recherche du soleil levant », puis dans *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Paris, Deyrolle, 1993.

⁶³ André du Bouchet, manuscrits et tapuscrits préparatoires à un texte envisageant ensemble Staël et Seghers, probablement de l'époque de *L'Éphémère* et lié au projet de livre de Nicolas de Staël « Tombeau d'Hercules Seghers », avec Pierre Lecuire, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Transcription Thomas Augais.

⁶⁴ André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Buffle, Paris, 1975 ; repris dans *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979.

⁶⁵ André du Bouchet, « L'émouvant rouge humain », *Retours sur le vent*, Fourbis, Paris, 1994, p 9.

⁶⁶André du Bouchet, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture* [1986], Paris, Éditions Unes, 1990.

⁶⁷ André du Bouchet, « Aligné où je suis », texte pour le *Catalogue de l'exposition rétrospective Geneviève Asse*, du 9 juin au 18 septembre 1988, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1988.

⁶⁸ André du Bouchet, « Ebauches pour un texte intitulé « Fabrique de Cuir Fort », suivi de 10 dessins de Jongkind, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁶⁹ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous », préface du catalogue : *Alberto Giacometti – Dessins*, Paris, Galerie Claude Bernard, mai 1968 ; repris et augmenté dans *L'Éphémère*, n°8, hiver 1968, pp. 70-115 ; puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, *Mercure de France*, 1972, pp. 35-72 ; et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 38-61.

⁷⁰ André du Bouchet,

- « Les Maisons inondées », *Inédit*, manuscrit, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Transcription Thomas Augais.
- « Écart non déchirement », *Derrière le miroir* n° 64, avril 1954, repris dans *Tal Coat, Peintures*, Catalogue d'exposition Château du Roi René, Tarascon, Maeght, Paris, 1993.
- « Un jour de plus », Préface du Catalogue *Tal Coat*, Grand Palais, Paris, 4 février-5 avril 1976, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976, pp. 25-42.
- « Glose sur un frontispice de Tal Coat à l'eau-forte », *André du Bouchet – Pierre Tal Coat*, catalogue de l'exposition du Château de Ratilly, Treigny, juin-septembre 1979, np.
- « Tal Coat, les coupes d'horizon », revue *Europe*, n°986-987, Spécial André du Bouchet, Juin-Juillet 2011, coordonné par Victor Martinez, pp124-132 : « ce document appartient au dossier génétique de *L'Incobérence* (1979). IL s'agit d'un texte non retenu, mais il est remarquable pour la formule « langue-peinture » qui en constitue le cœur, ouvrant la voie au thème principal du grand livre de 1983, *Peinture*. C'est simultanément une réflexion sur la valeur extensive de l'espace » : Clément Layet, Notes, p 132.
- - « Cendre tirant sur le bleu » revue *de la Bibliothèque Nationale*, n°18, Hiver 1985, 5^o année, pp 3-11.
- « L'air, le rocher » (notes sur Tal Coat, non reprises), *I 4 Soli*, Torino, anno 2, n° 3, mai-juin 1995.

perception de l'espace et à convoquer dans son écriture les réflexions que leurs œuvres lui inspirent, en inventant une forme inédite d'inscription des annotations.

3.2. Les recueils :

Nombre des recueils d'André du Bouchet sont ainsi consacrés à penser les modalités de l'élaboration de l'œuvre, que ce soit, et en particulier :

- avec Giacometti : *L'inhabité*⁷¹, (1967) ; *Alberto Giacometti, Dessins 1914-1965*⁷², (1969) repris dans *Alberto Giacometti – Dessin*, (1991) ; *Qui n'est pas tourné vers nous*⁷³, (1972), *D'un trait qui figure et qui défigure*⁷⁴, (1997).
- avec Tal Coat : *Cette surface*⁷⁵, (1956), *Sur le pas*⁷⁶, (1959), *Laisées*⁷⁷, (1975), *Un jour de plus augmenté d'un jour*⁷⁸, (1976), *Sous le linteau en forme de joug*⁷⁹, (1978), *Une tâche*⁸⁰, (1988), *Cendre tirant sur le bleu et envol (les trois peuvent se lire comme un tombeau de TC)*⁸¹, (1991), *Deux traces vertes*⁸², (1991).

- Conférence prononcée par André du Bouchet à l'invitation de Dieter Schwartz à l'occasion de l'exposition *Tal Coat devant l'image*, Kunstmuseum, Winterthur, février-mai 1998, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Transcription Thomas Augais.

- « Sur une gravure de *Laisées* », *Portrait(s) de Pierre Tal Coat*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999.

⁷¹ André du Bouchet, *L'inhabité*, Jean Hugues, Paris, édition composée en novembre 1965 par l'imprimerie Union et achevée d'imprimer en janvier 1967. Six eaux-fortes « Gravées par Alberto Giacometti à l'intention du Moteur Blanc, et, à ce jour, en attente, les eaux-fortes tiennent place, ici, d'une montagne prévue en regard de quelques poèmes – avant son départ brusqué de Paris. L'air, toujours, dont Giacometti, levant la tête, aura, dès le seuil, donné, à intervalles de plus en plus rapprochés, la hauteur – et où le voici debout. Mars 1966. »

⁷² André du Bouchet, *Alberto Giacometti, Dessins 1914-1965*, Maeght, Paris, 1969 ; repris dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Maeght, Paris, 1991.

⁷³ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972.

⁷⁴ André du Bouchet, *D'un trait qui figure et qui défigure*, Fata Morgana, Montpellier, 1997.

⁷⁵ André du Bouchet, *Cette surface*, Pierre André Benoit, Alès, 1956.

⁷⁶ André du Bouchet, *Sur le pas*, Maeght, Paris, 1959. Clément Layet considère que ce poème marque un tournant dans l'œuvre de du Bouchet dans la mesure où une première version intitulée « Le voyage » paru dans la revue *Botteghe Oscure* en 1956 va, du fait de cette collaboration, être espacée. André du Bouchet, « Le voyage », *Inédit*, revue *Europe*, n°986-987, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 80-83.

⁷⁷ André du Bouchet, *Laisées*, Françoise Simecek, Lausanne, 1975 ; repris *Laisées*, Hachette, Paris, 1979.

⁷⁸ André du Bouchet, « Un jour de plus », Préface du Catalogue *Tal Coat*, Grand Palais, Paris, 4 février-5 avril 1976, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976, pp. 25-42.

⁷⁹ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Françoise Simecek, Lausanne, 1978, et Clivages, Paris, 1978, repris dans *L'Incobérence*, Hachette, Paris, 1979.

⁸⁰ André du Bouchet, *Une tâche*, Fata Morgana, Montpellier, 1988.

⁸¹ André du Bouchet, « Cendre tirant sur le bleu », *revue de la Bibliothèque Nationale*, n°18, Hiver 1985, 5^e année, repris dans *Cendre tirant sur le bleu et Envol*, Clivages, Paris, 1991.

⁸² André du Bouchet, *Deux traces vertes*, Françoise Simecek, Lausanne, 1991 ; repris dans *Orion*, suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle édition, Paris, 1993.

- avec Bram Van Velde : *La couleur*⁸³ (1973), *Dans leurs voix les eaux*⁸⁴, (1980).
- avec Miklos Boklor, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*⁸⁵, (1990) ; *Verses*⁸⁶, (1990).

3.3. Les recueils « en deux » :

Se marque également une volonté d'alliance des graphies. Certains des recueils ont été élaborés « en deux », dans l'alliance des écrits et des tracés :

- avec Giacometti : *Le Moteur blanc*⁸⁷, (1956) ; *Dans la chaleur vacante*⁸⁸, (1961) ; *Air (1950-1953)*⁸⁹, (1977).
- avec Tal-Coat : *Cette surface*⁹⁰, (1956) ; *Sur le pas*⁹¹, (1959) ; *Laisées*⁹², (1975) ; *Sous le linteau en forme de joug*⁹³, (1978,) *Où le soleil*⁹⁴, (1978) ; *Cendre tirant sur le bleu*, (1986)⁹⁵ ; *Une tache*⁹⁶, (1988), *Retiré à un futur*⁹⁷, (1990) *Deux traces vertes*⁹⁸, (1999).⁹⁹
- Avec Bram Van Velde : *La couleur*¹⁰⁰, (1975) ; *L'Incobérence*¹⁰¹, (1979), *dans leur voix les eaux*¹⁰², (1980).

⁸³ André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Buffle, Paris, 1975, 500 exemplaires dont 75 avec en frontispice une lithographie signée ; texte repris dans *L'Incobérence*, Hachette, Paris, 1979.

⁸⁴ André du Bouchet, *Dans leurs voix les eaux*, Maeght, Paris, 1980. 5 lithographies en couleurs, couverture lithographiée.

⁸⁵ André du Bouchet, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, Editions Unes, 1990.

⁸⁶ André du Bouchet, *Verses*, Editions Unes, 1990.

⁸⁷ André du Bouchet, *Le Moteur blanc*, GLM, Paris, 1956 ; eau-forte de Giacometti.

⁸⁸ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961 ; portrait de l'auteur gravé à l'eau-forte et signé par Alberto Giacometti.

⁸⁹ André du Bouchet, *Air (1950-1953)*, Clivages, Paris, 1977 ; portrait de l'auteur, gravure à l'eau-forte par Alberto Giacometti.

⁹⁰ André du Bouchet, *Cette surface*, Pierre André Benoît, Alès, 1956. 1 encre reproduite au cliché-trait en frontispice.

⁹¹ André du Bouchet, *Sur le pas*, Maeght, Paris, 1959, 7 aquarelles en couleurs et 8 en noir, d'après les gouaches de Tal Coat.

⁹² André du Bouchet et Pierre Tal-Coat, *Laisées*, 13 aquarelles et 13 bois gravés, Françoise Simecek, Lausanne, 1975. *Laisées*, Hachette, Paris, 1979. 60 exemplaires accompagnés d'une aquarelle en couleurs.

⁹³ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, 5 aquarelles, Françoise Simecek, Lausanne, 1978, et Clivages, Paris, 1978, 1 dessin reproduit au cliché-trait.

⁹⁴ André du Bouchet, *Oppure il sole*, Milan, All'insegna del pesce d'oro, Vann Scheiwiller, 1978, 1 pointe sèche. De Tal Coat.

⁹⁵ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, Clivages, Paris, 1986 ; avec en frontispice un lavis de Pierre Tal Coat.

⁹⁶ André du Bouchet, *Une tache*, Fata morgana, 1988. En frontispice une eau-forte de Tal Coat.

⁹⁷ André du Bouchet, *Retiré à un futur*, Clivages, Paris, 1990, 8 crayons gras.

⁹⁸ André du Bouchet, *Deux traces vertes*, Françoise Simecek, Lausanne, 1991 ; 1 pointe sèche de Tal Coat

⁹⁹ Nous remercions Jean-Pascal Léger pour la précision suivante : « Il faut ajouter à cela les numéros 5/6 (1978) et 8 (1990) de la revue *Clivages* avec les textes d'André du Bouchet : « Langue, déplacement, jour » et « Retiré à un futur », tous deux accompagnés de dessins de Pierre Tal Coat et une pointe sèche de Tal Coat pour 50 exemplaires du n°5/6. »

Et avec :

- Jean Héliion : *Air*¹⁰³ (1951), *Au deuxième étage*¹⁰⁴, (1956) ; *Dans la chaleur vacante*¹⁰⁵, (1959).
- Jacques Villon, *Ajournement*¹⁰⁶, (1960).
- Joan Miro : *La lumière de la lame*¹⁰⁷, (1962).
- Gaston-Louis Roux : *L'Avril*¹⁰⁸, (1963).
- Claude Georges, *L'inhabité*¹⁰⁹, (1964).
- Antoni Tapiès, *Air*¹¹⁰, (1971).
- Jean Luc Herman : *Avant le matin*¹¹¹, (1976).
- Louis Cordesse : *Là, aux lèvres*¹¹², (1978).
- Gilles du Bouchet, *Fraïchir*¹¹³, (1981).
- Geneviève Asse, *Ici en deux*¹¹⁴, (1982).
- Albert Ràfols-Casamada, *Le Surcroît*¹¹⁵, (1989).
- Miklos Bokor, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*¹¹⁶, (1990) ; *Verses*¹¹⁷, (1990).

¹⁰⁰ André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Buffle, Paris, 1975. Frontispice : lithographie de Bram Van Velde.

¹⁰¹ André du Bouchet, *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979. Soixante exemplaires accompagnés d'une lithographie en couleurs de Bram van Velde.

¹⁰² André du Bouchet, *Dans leur voix les eaux*, Maeght, Paris, 1980. 5 Lithographies de Bram Van Velde.

¹⁰³ André du Bouchet, *Air*, Aubier, Paris, 1951. 300 exemplaires dont 25 avec un portrait lithographié du poète par Jean Héliion.

¹⁰⁴ André du Bouchet, *Au deuxième étage*, Editions du dragon, Paris, 1956. 5 lithographies en noir de Jean Héliion.

¹⁰⁵ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*¹⁰⁵, Pierre André Benoît, Alès, 1959, Illustrations de Jean Héliion.

¹⁰⁶ André du Bouchet, *Ajournement*, Iliazd, 1960, orné de gravures à l'eau-forte de Jacques Villon.

¹⁰⁷ André du Bouchet, *La lumière de la lame*, Editions Maeght, Paris, 1962, 7 eaux-fortes dont 5 en couleurs. Présenté sous emboitage avec deux autres livres : *Anti-Platon* de Bonnefoy et *Saccades* de Jacques Dupin.

¹⁰⁸ André du Bouchet, *L'Avril*, Jeanine Hai, Paris, 1963, deux eaux-fortes de Gaston-Louis Roux.

¹⁰⁹ André du Bouchet, *L'inhabité*, Le point cardinal, Paris, 1964. Illustration de Claude Georges.

¹¹⁰ André du Bouchet, *Air*, Maeght, Paris, 1971. 14 eaux-fortes et lithographies en noir et en couleurs de Antoni Tapiès, emboitage décoré par l'artiste.

¹¹¹ André du Bouchet, *Avant le matin*, Aux dépens de l'artiste, Paris, 1976. 5 eaux-fortes de Jean-Luc Herman. Poèmes repris de : *Où le soleil*.

¹¹² André du Bouchet, *Là, aux lèvres*, Clivages, Paris, 1978. 4 pointes sèches de Louis Cordesse.

¹¹³ André du Bouchet, *Fraïchir*, Clivages, Paris, 1981. 4 eaux-fortes de Gilles du Bouchet.

¹¹⁴ André du Bouchet, *Ici en deux*, Quentin éditeur, Genève, 1982. 2 aquatintes, 4 pointes sèches, 4 empreintes de cuivre et couverture ornée de 2 aquatintes en couleurs de Geneviève Asse.

¹¹⁵ André du Bouchet, *Le Surcroît*, Clivages, Paris, 1989 ; avec 8 eaux-fortes et une suite de 3 épreuves d'essais de Ràfols-Casamada.

- Jean Capdeville, *Retiré à un futur*¹¹⁸, (1990).
- Michel Haas, *la chimie des glaciers*¹¹⁹, (1992)
- Francis Helgorsky, *Andains*,¹²⁰ (1996)

3.4. Les références explicites à la peinture :

- *L'Incobérence*, (1979) : « Sous le linteau en forme de joug » et « Ecart non déchirement » sont consacrés à Tal Coat, « la couleur » à Bram Van Velde, d'autres annotations à Hercule Segers et Cézanne.
- *Peinture*, (1983) : références et citations de Tal Coat, Cézanne, Poussin ; allusion à Vincent Van Gogh,¹²¹ patronymes de Bonnard et Mondrian¹²², présence implicite de Michel Haas¹²³.
- *Retours sur le vent*¹²⁴ (1994) : porte en exergue une citation de Claude Monet, et débute par « l'émouvant rouge humain », annotations à propos de Nicolas de Staël, Courbet et Corot. Puis, on trouve une courte section intitulée « peinture » consacrée à la couleur.
- *Pourquoi si calmes*¹²⁵, (1996), « où je suis quand je vois » reprend la Préface du catalogue de l'exposition *Réserves – les suspens du dessin*¹²⁶, Musée du Louvre, le 22 novembre 1995, avec la mention du « réceptacle ensorcelé des sensations » de Cézanne, la référence à Giacometti et au dessin, exposé au Louvre, de Rubens « le Couple ».
- *L'Emportement du muet*¹²⁷, 2000, reprises de textes relatifs à Poussin et Tal Coat.

¹¹⁶ André du Bouchet, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, Editions Unes, 1990. 50 exemplaires avec 3 aquatintes de Miklos Bokor, signées par le peintre.

¹¹⁷ André du Bouchet, *Verses*, Editions Unes, 1990. 50 exemplaires avec une eau-forte de Miklos Bokor, signée par le peintre.

¹¹⁸ Jean Capdeville, *Retiré à un futur*, Fata morgana, 1990.

¹¹⁹ André du Bouchet, *La chimie des glaciers*, 1992. 3 lithographies de Michel Haas.

¹²⁰ André du Bouchet, *Andains*, A. Die, 1996, unique recueil à comporter des photographies de Francis Helgorsky.

¹²¹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata morgana, 1983, p 35 : « Il y a quelque chose derrière moi. Vincent cache quelque chose qui ne peut voir la lumière. »

¹²² André du Bouchet, *Peinture*, Fata morgana, 1983, p 61.

¹²³ « Michel Hass, peintre à l'origine de certains textes intitulés « Peinture » et repris partiellement dans l'ouvrage de 1983, n'apparaît plus nominalement, comme s'il avait glissé dans l'envers invisible du livre. » : Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouchet », , *La Poésie en prose au XX^e siècle*, Textes réunis par Peter Schnyder, Les Entretiens de la Fondation des Treilles, Les Cahiers de la NRF, Gallimard, Paris, 2012, p 351.

¹²⁴ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, Chatillon-sous-Bagneux, 1994.

¹²⁵ André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata morgana, 1996.

¹²⁶ André du Bouchet, « où je suis quand je vois », *Réserves – Les suspens du dessin*, exposition au musée du Louvre du 22 novembre 1995 au 19 février 1996, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp 11-15.

¹²⁷ André du Bouchet, *L'Emportement du muet*, Mercure de France, Paris, 2000.

3.5. Une section « peinture » comprise dans les recueils :

- *L'incobérence*¹²⁸, 1979 : cette partie débute par une adresse à Michel Haas, puis concerne Cézanne : « Mais Cézanne, ici, n'est qu'une façon – éprouvée – d'envisager : peinture. »
- *Ici en deux*¹²⁹, (1986) : deux parties intitulées « peinture » et disposées de part et d'autre d'un texte médian « notes sur la traduction ».
- *Une tâche*¹³⁰, (1988) : « aveuglement peinture »
- *Retours sur le vent*, 1994 : une section « peinture » consacrée à la couleur.
- *Poèmes et proses* (1995) : deux sections « peinture », l'une extraite d'*Ici en deux*, l'autre correspondant aux remaniements des annotations du recueil *Peinture*.

3.6. La revue L'EPHEMERE :

André du Bouchet dirige la revue *L'Ephémère*¹³¹ éditée par Maeght, qui parut de 1967 à 1972, avec Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts, Gaetan Picon, lesquels seront rejoints par Pierre Leiris et Paul Celan. Le projet est de présenter à la fois des textes comme des œuvres graphiques ou des commentaires de ces œuvres par des poètes. Outre la figure de Giacometti¹³² à laquelle est consacré le premier numéro, du fait de la mort de l'artiste, sont représentés une grande diversité de peintres comme Ingres¹³³, Jacqueline Lamba¹³⁴, Raoul Ubac¹³⁵, Nicolas de Staël¹³⁶, Hercules Seghers¹³⁷, Giorgio Morandi¹³⁸, Bram Van Velde¹³⁹, Edouard Manet¹⁴⁰, Adam

¹²⁸ André du Bouchet, *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹²⁹ André du Bouchet, *Ici en deux*, Mercure de France, Paris, 1986.

¹³⁰ André du Bouchet, *Une tâche*, Fata morgana, Cognac, 1988, np.

¹³¹ Yasmine Getz, « L'Ephémère, une poétique de la rencontre », *La revue des revues*, n° 22, 1997, pp 65-82. Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Ephémère », 1967-1972, tracés interrompus*, collection Critiques littéraires, L'Harmattan, Paris, 1998.

¹³² Revue *L'Ephémère*, « Plus loin que le regard une figure », n°1, hiver 1966, pp 93-100 ; « ...qui n'est pas tourné vers nous », n°8, hiver 1968, pp 70-115 ; « ...figure », n°11, automne 1969, pp 358-377, « tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », n°12, hiver 1969, pp 538-550.

¹³³ Revue *L'Ephémère*, n°3, septembre 1967, « Dessins », Maeght éditeur, Paris, pp 34-47.

¹³⁴ *Ibid*, pp 84-93.

¹³⁵ *Ibid*, « Eaux-fortes », pp100-115 et n°10, juillet 1969, « Dessins », pp 245-263.

¹³⁶ Revue *L'Ephémère* n°4, septembre 1967, Maeght éditeur, Paris, pp 9 à 37.

¹³⁷ *Ibid*, pp 18 à 27.

¹³⁸ Revue *L'Ephémère*, n° 5, printemps 1968, Maeght éditeur, Paris, pp 97 à 112.

Elsheimer¹⁴¹, José Sima¹⁴², Antonin Artaud¹⁴³, Christian Dotremont¹⁴⁴, Rubens¹⁴⁵, Dürer¹⁴⁶, Tapiès¹⁴⁷, William Blake¹⁴⁸, Chilida¹⁴⁹, Gisèle Celan-Lestrange¹⁵⁰, Henri Michaux¹⁵¹, Alexander Cozens¹⁵², Tal Coat¹⁵³, Mondrian¹⁵⁴, Louis Bruzon¹⁵⁵ et des artistes comme Gérard Manley Hopkins¹⁵⁶, Wifredo Lam, Raymond Mason, Miro, Joseph Sima, Nicolas de Staël¹⁵⁷, Wols.

Tout témoigne donc d'un intérêt marqué pour la perception visuelle comme élément fondateur de l'existence : « c'est par les yeux que je gagne l'espace que je respire » écrit André du Bouchet dans le Cahier noir daté de 1951¹⁵⁸. André du Bouchet invente ainsi sa mise en espace c'est-à-dire qu'il la crée à partir d'une page qui, punaisée sur une porte, devient tableau. Même si ce dispositif qu'il pratique à Truinias n'existe pas d'emblée, il a néanmoins une façon d'appréhender le réel et la page, microcosme de réel, comme une surface où, agencer des termes, selon des orientations spécifiques, octroie à son support le bénéfice de l'énergie exercée par cette spatialisation des éléments, en plus de la tension déployée par les entrelacs du sens.

Il est probable qu'André du Bouchet, reprenant à son compte l'énoncé de Merleau-Ponty selon lequel « la peinture ne célèbre d'autre énigme que celle de la visibilité ¹⁵⁹ », ait voulu engager la poésie dans la compréhension de cette énigme, et ce faisant, ait cherché à « reprendre à la peinture son bien ¹⁶⁰ »

¹³⁹ Revue *L'Ephémère*, n°6, été 1968, « Dessins inédits », pp 82-95.

¹⁴⁰ *Ibid*, pp17 à 32.

¹⁴¹ Revue *L'Ephémère*, n°7, pp 81-96.

¹⁴² Revue *L'Ephémère*, n°10, juillet 1969, « Lavis », pp186-191.

¹⁴³ Revue *L'Ephémère*, n°8, hiver 1968, « Dessins », pp 33-48 et n°13, printemps 1970, « Dessins », pp 49-56.

¹⁴⁴ Revue *L'Ephémère*, n°9, printemps 1969, « Dessins », pp 33-48.

¹⁴⁵ *Ibid*, pp 113 à 128.

¹⁴⁶ Revue *L'Ephémère*, n°11, Automne 1969, pp 329-336.

¹⁴⁷ *Ibid*, pp 417-424.

¹⁴⁸ Revue *L'Ephémère*, n°12, Hiver 1969, « Dessins », pp 478, 481, 501-516, 519, 533.

¹⁴⁹ Revue *L'Ephémère*, n°13, Printemps 1970, pp 87-96.

¹⁵⁰ Revue *L'Ephémère*, n°14, Été 1970, « Eaux-fortes », pp 172-176.

¹⁵¹ *Ibid*, pp 185-200.

¹⁵² Revue *L'Ephémère*, n°16, Automne 1970, pp 273-288.

¹⁵³ Revue *L'Ephémère*, n°17, Hiver 1970, « Encres », pp 409 et 416-424 ; des écrits de Tal Coat sont publiés : « Carnets », n°16, 1970, pp 408-426 et « s'il n'est que d'ici », n°18, 1971, pp 17-25.

¹⁵⁴ Revue *L'Ephémère*, n°18, Printemps-Été 1971, « Dessins », pp124 -136.

¹⁵⁵ Revue *L'Ephémère*, n°19-20, Hiver-Printemps 1972-1973, pp 429 et 437.

¹⁵⁶ Revue *L'Ephémère*, n°3, p 81.

¹⁵⁷ Revue *L'Ephémère*, n°4, pp 9-14.

¹⁵⁸ André du Bouchet, « Cahier noir daté de 1951 », dans *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 108.

¹⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, dans *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 2010, p1597.

¹⁶⁰ Cette expression qui fait allusion à la formule de Mallarmé « reprendre à la musique son bien » n'est pas employée par André du Bouchet. Par contre, il écrit à propos d'un peintre : « André Masson est le peintre – le seul peintre qui de nos jours ait eu le très grand courage de rendre à la peinture son bien – de vive force ». Nous pourrions dire que lui aussi rend à la poésie son bien, mais cela n'éclairerait pas exactement

4. Projet d'études et axes de la recherche :

4.1. Achronologie :

Il semble que l'on soit d'emblée au-delà d'une pratique littéraire, c'est-à-dire, comme André du Bouchet pourrait l'écrire, au delà d'une poésie adossée à la poésie. En effet, Il n'y a pas désir d'inscription dans une histoire des formes qui viendrait renouveler, subvertir ou même prolonger un geste poétique, d'où son agacement à vouloir l'établir dans une filiation, serait-elle mallarméenne¹⁶¹. « André du Bouchet, qui se dit être « sur une difficulté, une impossibilité de langue », ne se reconnaît pas dans la « virtuosité » de Mallarmé : « il savait faire des vers et manier la langue, il dominait la langue parfaitement », écrit-il. A l'opposé, ajoute-t-il, « je tire à moi une

le sens de notre propos. André du Bouchet, *inédit* concernant *Le Serpent dans la galerie*, NY, Curt Valentin, 1945, poèmes de Georges Duthuit, illustrations d'André Masson.

¹⁶¹ Ce que confirme François Rannou, en rapportant que le poète se « rembrunit » quand Ponge le félicite de son « style à ce point concerté qu'il fait songer au *Coup de dés* de Mallarmé. Cependant, le propos de l'auteur est de démontrer, malgré André du Bouchet, la part déterminante de son influence. François Rannou, « André du Bouchet, lecteur de Mallarmé », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, 2012, pp 27-39. De même Victor Martinez, dans sa thèse, considère qu'il « est difficile de rattacher l'œuvre d'André du Bouchet à celle de Stéphane Mallarmé, en dépit de ce qui ressemble à une proximité réelle entre les deux poètes. Si leur travail s'est porté avec force, et de manière spectaculaire, sur la syntaxe et la mise en page, les conceptions ne se recouvrent pas, et à un certain égard, se dissocient. Le prodigieux héritier du symbolisme et d'une certaine préciosité et rigueur française, à la pensée insufflée par la lecture de l'idéalisme de Hegel, ne peut pas fournir un travail aux mêmes intentions et selon les mêmes destinées qu'un poète du milieu du XX^e siècle, formé à la croisée des pensées américaines et françaises, nourri et détaché des avant-gardes du début du siècle et ayant son « acmé » au moment des lectures françaises de Husserl et de Heidegger, à travers des passeurs tels que Wahl ou Merleau-Ponty. » Victor Martinez, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, op cit, 2008, p 282. Nous renvoyons aux pages 282-286 dans lesquelles l'auteur établit des points de rencontre et de distinction entre les deux poètes, notamment l'idée d'une image ou figure qui « rentre » dans la page, ou encore la question de la « disparition élocutoire du poète », la syntaxe désaccordée et l'intervalle du blanc. Sur cette question, on lira également les remarques d'Elke de Rijcke qui considère que « le rapport à Mallarmé concerne directement la problématique de l'opacité et de la transparence du langage poétique. Mallarmé est tout d'abord celui qui aura appris à André du Bouchet qu'un langage d'une haute clarté redevient à un certain moment obscur. Dans un entretien avec Alain Veinstein, André du Bouchet dit : « 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 traversée. » Elke de Rijcke écrit : « André du Bouchet s'oppose à la destination finale du langage chez Mallarmé. Son opposition se dirige concrètement contre les présuppositions du *Livre* ; à la phrase mallarméenne, « le monde est fait pour aboutir à un livre », André du Bouchet réplique dans *Carnet 2*, par l'intermédiaire de Shakespeare, (...) qu'il faut au contraire « noyer le livre ». Elke de Rijcke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, pp 154-156.

langue perdue¹⁶² ». Il affirme donc d'emblée une conception achronologique, invalidant, par exemple, toute inscription temporelle ainsi qu'il le lit dans *Les Phares* de Baudelaire :

« Rien ne peut mener à Baudelaire. Appels parmi d'autres appels de chasseurs *perdus dans les grands bois*, rien ne permet d'affirmer qu'ils puissent être placés bout à bout, qu'ils constituent un jalonnement quelconque, que la route, si elle existe, puisse être retrouvée ou reconstituée. Aussi bien, ce n'est plus le phare qui éclaire et marque la voie, mais l'appel de celui qui est totalement et irrémédiablement perdu. Et c'est le phare même qui devient cet appel. Et toute la beauté du poème provient de ce renversement soudain qui annule d'un coup tout l'argument critique qui en forme la charpente, qui dément la filiation avancée.¹⁶³ »

Il y a, à cet égard, une forme d'a-historicité, si l'on peut dire, de la réflexion d'André du Bouchet. Son projet, à dimension philosophique, - comme l'écrit son directeur de recherches au CNRS, Jean Wahl, en 1953 : « Il a une très vive intelligence et envisage les choses sous un aspect philosophique¹⁶⁴. Je suis convaincu qu'aux confins de la littérature et de la philosophie – et plus près de la philosophie¹⁶⁵ que de la littérature, il apportera une contribution de haut intérêt.¹⁶⁶ »

4.2. Poésie adossée au monde :

On est donc d'emblée au-delà d'une poésie adossée à la poésie, de même que son intérêt plastique se portera également au-delà d'une peinture adossée à la peinture.

¹⁶² Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 283. L'auteur rapporte les propos d'Anne de Staël dans la « chronologie d'André du Bouchet », *revue L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 383.

¹⁶³ André du Bouchet, « Poésie et représentation de la poésie », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 299. Dans cet essai, André du Bouchet commente, à sa manière, « Les Phares » de Charles Baudelaire.

¹⁶⁴ Les poètes comme les peintres à qui il consacre des textes sont souvent abordés selon cet axe. Parlant de Delacroix, il écrit : « En tâchant d'en pénétrer le sens, en-deçà des formes qui l'incarnent mais en passant par elles, nous ne faisons que suivre la voie que nous indique cette peinture philosophique. » et « De cet aperçu rapide, il ressort que les sentiments les plus contradictoires, calme, violence, sont indissolublement liés. Cette ambivalence a un caractère philosophique sur lequel il faut s'appesantir. (...) Chez Delacroix, des propriétés d'ordres différents trouvent leur identité parfaite et coïncident au point de ne pouvoir être dissociées. () Il en sauvegarde le sens particulier au profit d'une synthèse supérieure. », « Liberté et fatalité chez Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁵ André du Bouchet souligne dans l'ouvrage de Wittgenstein intitulé *de la certitude*, Idées Gallimard, Paris, 1979, p 113 : « Je suis assis au jardin avec un philosophe ; il va me répétant : « je sais que ceci est un arbre » en montrant un arbre près de nous. Une tierce personne arrive là-dessus, l'entend et je lui dis : « Cet homme n'est pas fou : nous ne faisons que philosopher. »

¹⁶⁶ André du Bouchet, *Aveuglante ou banale*, op cit, p13.

« PEINTURE QUI NE SERAIT PAS ADOSSEE A LA PEINTURE
MAIS PEINTURE ADOSSEE AU MONDE.

() Je dis LE MONDE : quel vide évoqué aussitôt...au point qu'être adossé au monde, cela est sans fin avancer – sans nécessairement tenir le pas gagné, vide et chute...faux pas.¹⁶⁷ »

La peinture ne trouve pas sa légitimité à s'inscrire dans une histoire des formes, son émergence n'est valide qu'à s'« adosser au monde », à prendre appui sur le monde, à trouver son support qui n'est autre que le monde, que l'on ne voit pas en étant face à lui mais que l'on appréhende depuis la sensation des appuis du corps dans l'espace et les perceptions kinesthésiques afférentes. Aussi, le fait de voir porte l'interrogation majeure du poète. André du Bouchet est accaparé par ce qu'il en est de voir ou comment voir. Ce qui n'est pas un donné mais un apprentissage, ou un savoir, comme le dit Beckett à propos de Giacometti : « Giacometti, granitiquement subtil et tout en perceptions renversantes, très sage au fond, voulant rendre ce qu'il voit, ce qui n'est peut-être pas si sage que cela lorsqu'on sait voir comme lui ¹⁶⁸ », à moins que cet exercice de vue ne soit avant tout un exercice de vie.

4.3. Trois axes :

« Je vois _____ est-ce à dire – l'objet
sur le retour à soi ayant disparu, que je ne vois rien.
mais le support sur un tel retour, le support
méconnu en évidence tout d'un coup _____ et l'espace.¹⁶⁹ »

¹⁶⁷ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁸ Samuel Beckett « Lettre à Georges Duthuit » du 10 septembre 1951, cité dans *Catalogue d'exposition Bram et Geer Van Velde : deux peintres un nom*, Musée des Beaux-Arts de Lyon Editions Hazan, Lyon, 2010, p 313.

¹⁶⁹ André du Bouchet *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. De fréquentes annotations dans les carnets reprennent ce questionnement : « *je vois ce que je vois* _____ sur l'instant être aveugle de nouveau, aveugle à tout objet déterminé, aveugle à l'individu, ou, d'un mot à un autre, objet oublié sitôt figuré, ou omis, ou absent même, comme inexistant, cécité intermittente à monde redevenu indifférent, ou rien encore, ou avant que ce que je discerne et qui se dérobe de nouveau à un nom se soit laissé, dans le temps du coup d'œil, dire une nouvelle fois. » : *Carnet 2*, (1983), Fata morgana, 1998, p 171.

On pourrait dire qu'il y a tout dans cette annotation. Comme dans tous les énoncés d'André du Bouchet, il y a toujours tout : ce pourquoi il n'y a pas véritablement de brouillons au sens commun du terme, soit un texte préparatoire à une version qui serait achevée, définitive ou arrêtée, ou encore il n'y a que des brouillons, puisque chaque recueil, malgré sa publication, est incessamment repris et reconfiguré avec d'autres recueils. Tout est d'égale densité, parce que chaque annotation agence les fractions du temps et de l'espace, de ce qu'André du Bouchet nomme plus volontiers l'étendue et la durée. Chaque énoncé est cette émergence précaire qui va se résorber dans la page avant de resurgir ailleurs, sur cette page ou sur une autre page ou demeurée latente dans le blanc de la page.

« ...adossée au monde : monde face à soi aussitôt¹⁷⁰ »
passé
futur
présent

Outre les mentions temporelles ajoutées à l'encre rouge sous l'annotation, se remarque le dispositif en chiasme conjuguant le rapport de l'être au monde, du dedans au dehors, du dos et de la face. L'essentiel se tient là, dans cette réversibilité par laquelle la teneur de chaque élément participe.

« terre n'est pas dans le ciel mais terre et ciel
mailles, l'une à l'endroit, l'autre à l'envers – d'un
seul morceau d'étoffe. d'une seule étoffe et le
morceau : lui-même au monde.¹⁷¹ »

Aussi, à l'égal de la myriade de toiles posées au sol dans l'atelier de Tal Coat, filmées et photographiées par Michel Dieuzaide¹⁷², pour lesquelles un classement strictement diachronique serait de peu de pertinence, les manuscrits d'André du Bouchet se démettent d'une stricte temporalité contextuelle¹⁷³ pour être la manifestation incessamment renouvelée du vivant¹⁷⁴.

¹⁷⁰ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁷¹ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁷² Michel Dieuzaide, *Vers la courbure*, L'atelier de pierre Tal Coat, Clivages, Paris, 1983.

¹⁷³ Ce qu'avait déjà fait observer, de manière assez paradoxale, Jacques Depreux, dans *André du Bouchet ou La parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p11 : « Dans une œuvre si préoccupée du temps, « l'épaisseur même du temps est niée » (Pierre Chappuis, « la parole en avant d'elle-même », *Critique*, n°307, décembre 1972, p 1074) et plusieurs de ses livres regroupent des textes sans souci de leur date : *Qui n'est pas tourné vers nous* s'ouvre par un écrit de 1965 et se termine par un poème de 1951, l'un et l'autre encadrant plusieurs textes non datés mais postérieurs. *L'incobérence* brouille également toute chronologie et *Rapides* est constitué de fragments extraits d'un carnet ancien alternant avec des notations écrites au moment de leur relecture. Il est évidemment possible de discerner une évolution entre *Dans la chaleur*

« Je vois _____ est-ce à dire – l’objet
sur le retour à soi ayant disparu, que je ne vois rien.
mais le support sur un tel retour, le support
méconnu en évidence tout d’un coup _____ et l’espace.¹⁷⁵ »

A partir de cette annotation qui est emblématique de cette recherche, il s’agira de porter l’interrogation selon trois axes : « l’objet sur le retour à soi ayant disparu » permettra d’aborder la dissipation à l’œuvre dans tout *tracé*, dont l’émergence est liée à la venue à soi du monde. Puis, la question de la *vision*, introduisant la conception d’une immersion sensible et d’un temps circulaire, permettra d’éclairer ce qu’habiter veut dire. Enfin, la notion de « *support* », engagera à considérer la prégnance de l’air et de la lumière comme élément nécessaire à la poésie, à la peinture, entendue comme des manifestations de la vie, afin d’en venir à expliciter l’intitulé : « l’énergie de l’espace ». Autrement dit, ce sont des questions autour de trois grands axes que nous nous proposons d’étudier, axes intitulés le plus sobrement possible : Le Tracé, La Vision et Le Support, qui nous permettront d’établir ce qui fonde l’énergie de l’espace propre aux textes d’André du Bouchet et ce qui détermine l’indétermination foncière de toute assise dans ses textes.

4.3.1. Le Tracé :

Partant de la question de la nature du tracé des annotations poétiques d’André du Bouchet, il conviendra de rappeler les dispositifs énonciatifs et les configurations à l’œuvre pour évaluer

vacante (1961) et *Rapides* (1980) ou *Peinture* (1983), mais cette évolution va dans le sens d’un approfondissement, et l’œuvre tout entière se présente comme un seul et grand livre, un bloc unique paradoxalement fait de fragments plus ou moins jointoyés, si bien que *Dans la Chaleur vacante* apparaît, après d’autres publications qui peuvent passer pour des esquisses, comme un « livre fondateur » comme une ouverture qui annonce et contient déjà en germe les ouvrages qui suivront. » C’est ainsi considérer à la fois la date circonstanciée de publication qui fait de *Dans la Chaleur Vacante* l’un des premiers recueils, et le principe d’atemporalité mise en œuvre par la reprise, le bougé des textes, leur nouveau compagnonnage. Un texte émergeant à un certain moment, après s’être déposé dans la page et s’y être dissipé, resurgit modifié dans un autre recueil, et incessamment, imposant à celui qui observe la page la même nécessité de déplacer son regard.

¹⁷⁴ Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, Skira, Genève, 1962, p 11 : « Chaque fois que l’une d’elles (œuvres) sait répondre à cette action de la lumière qui marque, dans l’art, le signe intemporel et probant de la vie, s’établit un lien, libre de tout enchaînement chronologique. »

¹⁷⁵ André du Bouchet *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. On trouve dans *Cendre tirant sur le bleu* et *Envol*, Clivages, Paris, 1991, np, l’annotation suivante : « je vois _____ est-ce à dire – l’objet / croit-on, insaisissable, ayant disparu – tout objet ici sur son retour / comme évanoui dans l’instant, presque, où il apparaîtra, et le trait qui / le désignerait ne constituant pas une trace – que je ne vois rien ? »

l'autonomie que le poète prend vis-à-vis du signe linguistique en le débordant depuis ses autres, leurs manifestations sous forme d'ébauches, d'esquisses ou de réserves, les manifestations infraliminaires, pourrait-on dire, que sont les espaces blancs. Si le traitement réservé au signe infléchit la lecture des textes, en trouant la linéarité, il est probable que la syntaxe et les figures attachées au déploiement stylistique de la phrase soient entravées et que cela engage également une reconsidération de la figure, entendue tant sur le plan rhétorique que pictural, ou de tous procédés de représentation plus généralement. On tentera de montrer que la résistance au signe s'accompagne d'un démenti de la figure à partir duquel André du Bouchet introduit un lexique propre à rendre compte de ce dont il entend parler, à savoir non pas la réalité prise dans les filets du langage mais celle qui échappe à toute indexation et à toute discursivité comme aux présupposés logiques qu'elle induit. Aussi, c'est la notion de « face » qui viendra contrecarrer celle de « figure » en ouvrant ainsi sur l'idée de présentation et de surface comme sur celle d'un effacement à l'œuvre en toute scription. De même, à la notion de « présence », peu prégnante dans le vocabulaire du poète, vient se substituer celle d'un temps « présent » qui ramasse en lui un mouvement prospectif d'aller puis rétrospectif de retour qu'André du Bouchet met en action dans ses propres textes après l'avoir identifié dans les études qu'il a consacrées à Hölderlin et Scève notamment, lors de ses recherches au CNRS durant les années 1950. Tout comme la face s'efface, le présent échappe. La déroute de toute saisie référentielle et figurale s'actualise dans des énoncés où s'effectue une découpe très spécifique qui procède du souci de désenclaver les notions qui viennent clore le sens et de porter l'accent sur la mobilité inhérente à toute tentative de constituer un sens. Par ses analyses extrêmement fines des auteurs et surtout des peintres qu'il privilégie, André du Bouchet tente de comprendre quels procédés ils mettent en œuvre pour rendre compte du réel. Dans un premier temps, c'est le regard porté sur le monde qu'interroge André du Bouchet, mais très vite, dans les textes concernant Giacometti et confortée par la pratique et les réflexions de Tal Coat, la question se retourne en un comment le monde vient au regard. Dès lors, s'opère un renversement des coordonnées spatiales : l'horizon s'avance, la profondeur se relève, la planéité se décline selon des axes réversibles. Ainsi, se revendique l'espace de la page comme espace pictural ou tableau, et s'affirme la traversée incessante des éléments et des configurations. Depuis cette compréhension plastique des choses se manifestant à partir du support peint, André du Bouchet construit sa pensée et procède d'une part, par réorientation ou désorientation du plan, en l'inclinant, le renversant, le tournant sur son axe, faisant ainsi apparaître un support aux angles d'inclinaison multiples, ni simplement horizontal ni davantage uniquement vertical, et procède, d'autre part, par extension, en octroyant à la page la part d'étendue hors de l'erre circonscrite, en lui conférant ainsi une dimension qui la rattache à

l'étendue qui l'environne et plus largement à l'espace. Par ailleurs, André du Bouchet introduit des considérations picturales quant à la page appréhendée comme une surface, terme dans lequel on entend face, qui ne peut être lisse, qui ne peut qu'être en excès d'elle-même, en surcroît, soit débordée par un bombement, soit creusée en concavité, toujours accidentée et conduisant de ce fait les trajets du regard pris dans des accroches ponctuels puis emportés. On rattachera ce traitement des coordonnées spatiales avec les réflexions du dernier Merleau-Ponty,¹⁷⁶ celui de *Visible et l'invisible*, notamment ses considérations sur « L'Entrelacs – le chiasme ». Et l'on tentera de préciser ce qu'il en est de cette « langue peinture » déjà abordée par Michel Collot¹⁷⁷ ou de cette « langue sans parler – aveuglement peinture¹⁷⁸ » qui, empruntant aux peintres, à ce qu'ils disent et retranscrivent plastiquement de leur perception visuelle, empruntant aux qualités sensibles des tracés comme des couleurs, selon la technique d'application et de recouvrement de l'espace de la toile, façonne une langue inédite aux enjeux sans précédent. À l'égal d'un Joyce¹⁷⁹, d'un Celan, des grands créateurs d'idiome, André du Bouchet crée un univers jusqu'alors inaperçu, fait entrevoir un réel qui n'existait pas avant lui, dont nous n'avions pas conscience. C'est en quoi il s'écarte résolument de toute volonté de rendre compte d'une sensation avec laquelle on pourrait linguistiquement faire corps, ou de la saisie adéquate d'un référent. Mais il donne à son lecteur l'accès à un réel infiniment complexe, traversée par les seules questions essentielles de l'espace et du temps, du vivant et de la mort.

4.3.2. La vision :

On posera qu'au préalable, c'est la perception visuelle et le rendu de cette perception qui occupent la pensée d'André du Bouchet, tant à travers les premiers articles qu'il rédige à propos de certains peintres, et ceci dès son séjour aux États-Unis, qu'à travers les études qu'il consacre à différents poètes vis-à-vis desquels il manifeste un intérêt très marqué pour la question optique. Ces diverses analyses condensent les éléments de sa poétique future, et l'on pourra montrer que, de Victor Hugo à Pierre Tal Coat, et, dès le n°1 de la revue *L'Ephémère*, tous les textes convergent

¹⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, dans *Œuvres*, Quarto, Gallimard, Paris, 2010, p 1637-1779.

¹⁷⁷ Michel Collot, « D'un trait qui figure et qui défigure » : du Bouchet et Giacometti », *Écritures contemporaines*, 6, Minard, Paris, 2003, pp 95 à 107.

¹⁷⁸ André du Bouchet, *Une tâche*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

¹⁷⁹ André du Bouchet traduit partiellement *Finnegans Wake* et consacre à Joyce un article, en 1957, où son propos n'est pas sans analogie avec sa propre recherche : « L'illisible, en vérité, est le seul infini dont un ouvrage qui se présente comme le *monde écrit* puisse se prévaloir. Ce monde écrit, qui se mesure au mode vivant pour, enfin se substituer à lui, est frappé, par analogie, d'un même mutisme. Tout est ramené à la parole, et la parole rentrera dans le silence. Mais, cet ultime silence, Joyce rêve de le capter à son tour, et de l'insérer au cœur de son récit. », « Lire Finnegans Wake ? », Avant-propos à la traduction de fragments de l'œuvre de Joyce, *La Nouvelle Revue Française*, n°60, 1957, pp 1054-1055.

pour dire l'histoire d'un œil. C'est à partir de ce qu'il nomme fluide optique qu'André du Bouchet va spécifier le liant entre les choses qui donne le visible, dès lors martiné d'éléments impondérables que le corps enregistre sans bien même qu'ils soient tangibles. Cette traversée d'écrans transparents qui n'est pas le fait du seul regard mais qui innerve toutes les perceptions kinesthésiques, suppose une immersion dans la matière fluide du dehors, matière dont les peintres ont cherché à capter l'énergie, et dont la poésie d'André du Bouchet voudrait, à l'égal, procéder en rendant visible ce qui ne s'écrit pas. Tel un plot autour duquel les courants chauds ou froids viendraient tournoyer, l'homme, peintre ou poète, qui a l'acuité de cette approche, éprouve le retour sur soi de ces forces élémentaires. On tentera de montrer que le mouvement circulaire qu'elles dessinent est incessamment reconduit, sans jamais former une boucle fermée, mais se relance en spirales, suspendant ainsi ponctuellement la perception et ouvrant un temps qui échappe à l'emportement. Ce « cristal du temps », qu'octroie la peinture qui n'est pas seulement un art de l'espace, correspond à des instants confisqués au temps, conjuguant paradoxalement l'immobilité dans la mouvance. Aussi, l'expérience esthétique entretient-elle, par cette pause qu'elle introduit, un lien avec l'épreuve de notre condition mortelle et donne-t-elle « un avant-goût de notre disparition », en tant qu'instance subjective comme en tant qu'être vivant. C'est dire que le projet d'André du Bouchet serait plutôt de penser depuis la peinture et de rendre manifeste dans l'écriture un temps laissé en suspens sur un écart provisoire et subreptice, aussitôt relancé, emporté, par lequel s'exprimerait la place de l'homme dans le monde, place envisagée comme déplacement et délogement incessant, par lequel s'exprimerait cet « inhabité » dont parle André du Bouchet, car il n'a de terme qu'inquiet ; par lequel s'exprimerait un mode d'ancrage au monde dessinant les lois de fluctuation de tout le vivant.

4.3.3. Le support :

Aussi, c'est la notion de support, dont seront explorées les diverses acceptions et les qualifications attribuées venant en moduler le sens, qui constituera un troisième axe de réflexion. C'est à partir de son acception littérale, à savoir ce qui supporte une inscription graphique ou picturale, que se dégage la compréhension de cette notion complexe qui déborde le plan esthétique et prend une dimension nettement philosophique. En commentant les spécificités de la statuaire de Matisse et ses répercussions dans son espace pictural, André du Bouchet précise les qualités immatérielles du support, désormais entendu non comme ce sur quoi la sculpture pose ou repose mais comme étant l'infigurable enveloppe transparente qui lui donne corps. Plus que la

proportion des solides dans un environnement, l'air confère le volume aux statuettes qui, dans la toile, se fondent avec l'étendue. Parce qu'elle transpose ces considérations dans l'espace de la page, la poésie d'André du Bouchet convoque un espace blanc ou un souffle incolore qui entoure les mots, les dissémine et œuvre à leur dissipation. Mais ce souffle invisible constitue avant tout le support de toutes choses, support qui ne s'apparente donc pas nécessairement au sol, ou à la terre ferme ou encore au plan horizontal, mais qui est partout, au ciel comme aérant la terre, lien du ciel et de la terre. La transparence de l'air alimente la recherche des peintres par ce qu'elle convoque de réfractions lumineuses. Cette fascination pour des intensités vibratoires, des points d'aveuglement, pour cette lumière qui embrase et colore le monde, André du Bouchet la répercute dans son écriture par les plages blanches, et en évoquant l'inclusion de ce qui s'apparente communément à un support : papier, toile, terre, dans le support ultime, lequel est l'éther de toutes choses vibrant sous la lumière, le principe premier sans quoi rien n'a d'existence. Dans la transparence généralisée dont tout procède, s'origine une vision élargie à l'intégralité du corps inclus dans l'espace, qui suscite un vertige et qui dépossède de toute assise physique et conceptuelle. La vision ainsi entendue n'est pas un mode de l'intellection. Elle s'assimile à un œil du monde, conçu sur le modèle de la Chair du monde de Merleau-Ponty, qui inscrit l'entrelacement des êtres et du monde définissant la nature¹⁸⁰.

Au terme de ce parcours, on sera plus à même de définir la spécificité de l'œuvre et de l'écriture d'André du Bouchet, telle qu'elle s'élabore dans un lien extrêmement étroit avec les arts plastiques et les artistes, depuis ses premiers articles critiques sur Géricault, Delacroix, Poussin, jusqu'aux commentaires qu'il inaugure des gestes artistiques de Giacometti, Tal Coat, Bram Van Velde. Passant de l'approche d'un observateur particulièrement lucide à la compréhension interne d'un écrivain qui se dit peintre, il transforme, et les considérations d'histoire de l'art, et les formes poétiques, en produisant une écriture improbable qui inclut, à la fois dans ses motifs de réflexion, dans ses configurations, et avec les éléments qu'elle convoque : l'eau, l'air, la terre et la lumière, ce qu'il a retenu de la production du visible et de l'invisible. Aussi se démarque-t-il du genre poétique et de toutes les problématiques afférentes, se démarque-t-il d'une prose critique à la manière des Salons de Diderot ou même de Baudelaire, ou encore à la manière des essais de Bonnefoy. Il façonne une pensée en volume qui substitue aux coordonnées spatio-temporelles

¹⁸⁰ « la fraîcheur de l'illusion – l'illusion rafraîchissante – qui fraîchit, et, / momentanément, pour donner jour, se dissipant aussi chaque fois qu'elle atteint à / la franchise de son support intarissable (matière du sujet aussitôt convertie / en matière sans sujet) aura jadis été éprouvée sous le nom de *nature*, puis, / incompréhensible aujourd'hui, de *paysage*, à nouveau comme sans antécédent. » André du Bouchet, manuscrits de *plusieurs déchirements dans les parages de la peinture* [1986], Paris, Éditions Unes, 1990.

ordinaires que sont le plan, la ligne, le point, fondées sur une géométrie de l'espace, des qualités intensives : couleur, chaleur, vitesse, poids, liées à une appréhension kinesthésique du monde¹⁸¹. Il fonde une énergétique de l'espace propre au texte qui est sans équivalent dans l'histoire de la littérature et de la poésie.

¹⁸¹ Où l'on retrouve le geste de Merleau-Ponty écrivant : « remplacer les notions de concept, idée, esprit, représentation par les notions de dimensions, articulation, niveau, charnières, pivots, configuration. », *Le visible et l'invisible*, Tel Gallimard, Paris, 1979, p 273.

« Comme les philosophes s'instruiraient mieux s'ils écoutaient les poètes », dit Bachelard, tout en disant qu'il faut faire monter les poètes vers la dignité philosophique.¹⁸² »

« Le peintre original, l'artiste original procède à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel : nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui, le premier jour, nous semblait tout, excepté une forêt, et par exemple une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux.¹⁸³ »

« La tempête du pinceau d'un Rembrandt, d'un Michel-Ange, d'un Titien n'est pas préméditée. Une faim jamais assouvie de peindre l'univers entier ne leur accorde pas la latitude de procéder autrement. Impression, expression de l'immémoriale richesse qui comble la destinée de l'homme, et déborde.¹⁸⁴ »

¹⁸²Jean Wahl, *Défense et illustration de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*, « Les cours de Sorbonne », Centre de documentation Universitaire, Paris, 1966, p 11.

¹⁸³ Marcel Proust, « Du côté de Guermantes », *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987, cité par Jean Arrouye, « Naissance de la Sainte-Victoire, mirages et miracle », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 125.

¹⁸⁴ André du Bouchet, « Traduit de Boris Pasternak », *L'Incohérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

Chapitre I : HISTORIQUE.

1. Historiques des Recherches:

Une telle approche intriquant poésie et peinture avait été pressentie. Au fur et à mesure que s'élaborait une réflexion critique autour de cette œuvre, réflexion qui prend son essor dans les années quatre-vingt avec les publications critiques d'Henri Maldiney et de Michel Collot, émergeait la nécessité d'inscrire l'écriture d'André du Bouchet dans le cadre des relations qu'il entretenait avec les peintres, ainsi que dans les réflexions que suggérait au poète le visible donné à voir dans les tableaux. Dans la recension critique qui suit, on sera frappé par la complexité mais grande cohérence qui se dégage des modes d'appréhension des univers esthétiques qu'il commente et la façon dont s'organise une représentation du monde dont la présente recherche tentera de préciser les composants, les éléments moteurs et les notions centrales. Un état de la question des études sur André du Bouchet a été particulièrement soigné par Elke de Rijcke dans sa thèse *L'Expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet*¹⁸⁵. Aussi, nous nous permettrons d'y renvoyer et nous nous en tiendrons à signaler et commenter les textes, ouvrages ou revues, qui se sont préoccupés de la dimension picturale de l'écriture ou de l'influence exercée par certains artistes sur la pratique d'écriture d'André du Bouchet. Notre propos se mêlera à celui des auteurs afin de préciser les orientations de notre propre recherche.

1.1. Les Aînés :

1.1.1. François Chapon.

François Chapon, directeur honoraire de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet dont l'intérêt pour la relation entre peinture et écriture ne s'est pas jamais démenti¹⁸⁶, a donné une « Préface » au Catalogue d'exposition André du Bouchet – Pierre Tal Coat, Château de Ratilly, Treigny (Yvonne), en 1979. Il y note une semblable propension, chez les deux artistes, à se démarquer de soi et, dans ce désaisissement, à se dispenser de toute « révélation », ainsi qu'à préserver la force

¹⁸⁵ Elke De Rijcke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, pp 59-105.

¹⁸⁶ François Chapon, *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*, Flammarion, Paris, 1987.

d'intranquillité des formes, « selon la magnifique désignation du poète : « Image parvenue à son terme inquiet ». Il y voit le même geste consistant à entretenir une mobilité des masses, imprimées ou peintes, comme :

« ce grand souffle qui traverse *Laissez*, cette grande balayure d'air, cette grande énergie ouverte qu'appellent, dès la couverture, les deux obliques en suspens, distordues, écartées, non séparées, par quelle tension ? Et ces traînées de l'aquatinte, coups de couleur, comme on dirait coups de vent, où la matière soulevée recrute autour d'elle tout ce qui participe à son émergence, strates de son émanation aussi bien que vastitude de la page au-delà du format...¹⁸⁷ »

La force irruptive de l'air qui traverse toute matière, inquiétant tout aboutissement, participe de la conception du blanc, à propos duquel François Chapon rapporte une longue citation orale d'André du Bouchet :

« ...Il (le blanc) découvre l'espace où sur les mots de la phrase, quand elle s'articule, et mot pour mot, de mot en mot, une poussée, une traction – qui la dispersera aussi – s'exerce...il transparait comme la ponctuation de ce qui, dans l'instant même où elle s'énonce, fait violence à la parole, la dépossède du mouvement machinal qui finit par être le sien...De toute façon, une parole ne s'inscrit que dans le champ d'une autre, oblitérée...consumée...le même champ...il y aura donc fallu du feu : c'est cela le blanc...Ce blanc, je le vois si vous voulez comme une façon de prononcer un mot sans omettre le temps de silence énergique qui l'appelle...qu'il appelle...dont, pour ressortir dans sa singularité, il se sera environné...un mot est hors parole aussi...son ressort tient aussi à l'imminence d'une oblitération qu'il lui faut figurer : c'est là qu'il résonne, c'est alors qu'il paraît, comme au-delà de lui-même, doué d'une résonance... »

Ainsi, l'énergie déployée tient au blanc qui agit en consumant les mots de sorte que ceux qui émergent contiennent la tension de cette irradiation. François Chapon insiste sur ces « champs de combustion » que sont les pages des recueils où s'agit la conjonction du tracé de Tal Coat et « l'essaim volontairement dispersé des caractères ».

¹⁸⁷ François Chapon, « Cheminement d'André du Bouchet et de Pierre Tal Coat », *Catalogue d'exposition André du Bouchet – Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny (Yvonne), 1979 ; repris dans *L'Ire des Vents*, n°6-8, Espaces offerts à André du Bouchet, 1983, pp 151-158.

1.1.2. Yves Peyré.

Yves Peyré, qui avait fait paraître « Pierre Tal Coat et le livre ¹⁸⁸ » en 1985, en montrant combien Tal Coat s'était accompli dans les livres effectués avec André du Bouchet ¹⁸⁹, publie *A hauteur d'oubli* ¹⁹⁰ en 1999 qui regroupe huit textes consacrés au rapport entre l'écriture et la peinture. Cet ouvrage analyse avec une grande subtilité les notions centrales de la poésie d'André du Bouchet telles que l'espace et le temps. Dans le premier texte « La coïncidence des temps », Yves Peyré indique combien il avait été frappé par cette « nouvelle manière d'envisager l'espace, à même – puisque, lecteur, j'étais compris dans la page lue – une nouvelle façon d'être en espace. ¹⁹¹ » Cette absorption du lecteur dans la page comme de tout observateur dans l'espace, que nous tenterons de préciser, n'est pas source de quiétude, observe l'auteur. « L'espace n'a plus la stabilité quasiment perpétuelle d'une objectivité qui, sans trêve, nous recevrait en elle quitte à nous y perdre ; c'est au contraire une modalité de notre présence parmi les plus sujettes à l'éclipse : un simple cillement de paupières suffit à l'anéantir. » Nous reviendrons sur cet espace d'une certaine manière inhabitable, ou du moins où l'on ne saurait se maintenir. Dans ces considérations sur le temps, Yves Peyré précise avec une grande justesse qu'il « ne saurait être un thème, pas même un fil conducteur – il est ici, pour le lecteur que je suis, le mouvement même du poème, le mouvement qui fait poème ; le temps est respiration, la force d'inspirer et d'expirer qui soulève monde et soi dans l'indifférencié d'un aveuglement brutal à l'instar d'un accès de vision. ¹⁹² » Que l'auteur, du fait « d'avoir parcouru le manuscrit de *Peinture* », éprouve « le désir d'élaborer une méditation sur la nature du temps chez André du Bouchet », s'accorde avec ce que nous pourrions essayer de préciser de cette enveloppe circulaire du temps qui sauve l'instant de la durée, non pas sous la forme d'une « coupure du temps à même le temps », mais davantage comme une perception qui vrillant sur elle-même forme ce point présent qui est comme l'équivalent de l'éternité : « Le point présent, c'est l'éternité, c'est cette légère intonation de langue ayant pris appui sur le vide pour se dire pierre, eau, vent. Eternité de la pierre, ici ou là, ramassée, éternité de l'eau qui murmure, éternité du vent dans les arbres ¹⁹³ ». Le second texte de l'auteur « A la lumière de l'instant » est consacré au recueil *Dans la chaleur vacante*, « livre fondateur » qui fut « un véritable

¹⁸⁸ Yves Peyré, « Pierre Tal Coat et le livre », *Revue de La Bibliothèque nationale*, n° 18, hiver 1985, pp 12-17.

¹⁸⁹ *Ibid*, p 11 : « Tal-Coat, au-delà de *Sur le pas*, (cette déjà fastueuse réussite) a accompagné André du Bouchet dans *Laissees* et dans *Sous le linteau en forme de joug*, portant son projet et la possibilité d'une forme jusqu'à leur aboutissement. »

¹⁹⁰ Yves Peyré, *A hauteur d'oubli*, Paris, Galilée, Coll « incises », n°1, 1999.

¹⁹¹ *Ibid*, p 13.

¹⁹² *Ibid*, p 14.

¹⁹³ *Ibid*, p 31.

point de départ en même temps que l'aboutissement de toute une recherche antérieure¹⁹⁴ ». Dans le troisième texte, « le tourment de peinture », l'auteur aborde « l'attrait que la peinture exerce sur les poètes », et notamment sur Jacques Dupin et André du Bouchet. Après avoir évoqué le fait d'écrire sur la peinture, l'auteur en éclaire la nécessité par l'attention accordée à ce qui prolonge le « rythme intérieur ». « D'où il suit qu'André du Bouchet marche dans la peinture comme dans les pays qu'il parcourt, rêvant à la vaste géographie de sa parole. Pour lui, Mondrian ou Cézanne, à chaque touche, à chaque trait, ont la même présence qu'une très fraîche motte de terre à peine dégagée du sol.¹⁹⁵ » Puis, ayant envisagé l'accueil du peintre dans les marges de la parole du poète, Yves Peyré aborde le « retentissement long et très assourdi de la peinture dans les mots¹⁹⁶ ». Plus qu'assourdies, les répercussions de la peinture sur la pratique d'écriture d'André du Bouchet sont indéniablement déterminantes, nous tâcherons de le montrer, tant dans la physique de la page, la vision organisée que dans la conception ainsi engendrée d'un monde fondée sur l'air et la lumière. « Ce n'est pas pour autant que le livre aux yeux d'André du Bouchet est une parcelle de monde, non, il s'agit bien pour lui du tout du monde, mais noté dans l'instant, sur le vif.¹⁹⁷ » Si l'auteur rappelle « dans la rectitude d'un emportement » que pour le poète, la pratique d'écriture est un « acte vertical », il ne rapporte pas cette donnée à une dimension strictement picturale, mais engage le parallèle avec la mise en page d'*Un coup de dé* de Mallarmé, qui rend le visible à l'écriture par la voie typographique. « Le sens, s'il veut sonner plus fort, a besoin d'une sanction plastique.¹⁹⁸ » Yves Peyré ouvre ainsi l'interrogation sur les liens que peuvent entretenir parler et voir : « Qui écrit, parle, et qui parle, voit. Ecrire, c'est voir sa parole...¹⁹⁹ » Nous reprendrons cette question et ses implications quant à l'analyse qui peut être menée d'une écriture qui se défait de considérations strictement linguistiques, qui travaille le « surgissement inédit de la langue » comme l'émergence du monde sous le regard. Dans son ouvrage *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre 1874-2000*²⁰⁰ qui est une référence en la matière, Yves Peyré rattache la pratique diversifiée de la typographie et la physique de la page d'André du Bouchet à la volonté d'inscrire « le souffle encore palpable d'une profération ». Les blancs sont cependant distingués d'instantanés liés au silence et rapportés à l'espace : « Le blanc lui-même aux pourtours ou les blancs entre les mots ne sont pas le silence, ils sont tout simplement la syntaxe qui a cédé sous la pression du rythme,

¹⁹⁴ *Ibid*, p 66.

¹⁹⁵ *Ibid*, p 72.

¹⁹⁶ *Ibid*, p 83.

¹⁹⁷ *Ibid*, p 95.

¹⁹⁸ *Ibid*, p 104.

¹⁹⁹ *Ibid*, p 105.

²⁰⁰ Yves Peyré, *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre 1874-2000*, Gallimard, Paris, 200. Yves Peyré situe le début du « livre de dialogue » entre 1874 et 1876, fondé par deux poètes visionnaires, Mallarmé et Charles Cros, et un peintre voyant, Manet.

brisures qui, eu égard au langage d'abord, à la typographie par conséquent, sont des faits de lumière.²⁰¹ » Il fait paraître également en 2002, chez Page d'Arte, *Pierre Tal Coat, terres levées en ciels*.

1.1.3. Michel Collot.

Michel Collot a contribué à faire connaître et reconnaître l'œuvre d'André du Bouchet par ses propres publications²⁰² et articles, comme par l'édition des *Carnets*²⁰³ du poète qu'il commente en indiquant les conditions d'écriture de ces annotations faites en marchant²⁰⁴ et en inscrivant sur un support, qui est donc instable mais qui permet de noter « sur le vif » ou comme un peintre « sur le motif », ce qui se présente au regard. « L'écriture se réduit souvent à une sorte de sténographie du regard ou du mouvement²⁰⁵ ». La « raréfaction de la parole » dans laquelle s'engage le poète face à « la grandeur de la réalité », cette recherche d'un dépouillement s'effectue à travers un lexique réduit, banal et récurrent comme à travers une syntaxe simplifiée²⁰⁶.

« Ce n'est qu'après avoir atteint cette écriture du concret que le poète reviendra à la réflexion, mais en s'appuyant cette fois sur cette langue de sensation qu'il venait de forger, et en se privant des outils syntaxiques et conceptuels habituels ; d'où la force et l'étrangeté des méditations qu'il consacre notamment, et non par hasard, à la peinture.²⁰⁷ »

Si André du Bouchet a intégré dès les années cinquante un certain nombre de considérations sur le regard porté par les peintres sur le monde et si ce cadre critique a nécessairement infléchi sa vision et conception de la poésie, on peut néanmoins constater que le transfert de ces considérations à sa propre pratique d'écriture s'est effectué progressivement. Aux premiers poèmes publiés en revue à l'agencement vertical dans l'espace de la page somme toute assez

²⁰¹ Yves Peyré, « Dans la rectitude d'un emportement », *André du Bouchet*, Bibliothèque municipale d'Avignon-CNL, 1988, np.

²⁰² Michel Collot, « le pouvoir du fond » *L'Ire des Vents*, n°6-8, Espaces offerts à André du Bouchet, 1983, pp 219-258 ; repris dans *L'Horizon fabuleux*, Corti, Paris, 1988, pp 179-211 ;

²⁰³ André du Bouchet, *Carnets 1952-1956*, Choix et postface de Michel Collot, Plon, Paris, 1990.

²⁰⁴ Dans l'article « Bouchet, André du », du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, publié sous la direction de Michel Jarrety, P.U.F., Paris, 2001, p 87, Michel Collot insiste sur ce « support portatif qui permet d'associer étroitement l'écriture aux mouvements du corps et à l'expérience du monde, réalisant le vœu d'une sorte d'adhésion immédiate entre le langage et son objet. »

²⁰⁵ André du Bouchet, *Carnets 1952-1956*, op cit, p 105.

²⁰⁶ Nous renvoyons à l'étude des éléments constitutifs de ce lexique et de cette syntaxe faite par Michel Collot, « Postface » aux *Carnets 1952-1956*, op cit, notamment pp 111-119.

²⁰⁷ *Ibid*, p 105, note 4.

classique²⁰⁸, ou sous forme de prose poétique²⁰⁹, parfois proche de Reverdy²¹⁰, ainsi qu'à la présentation construite de façon assez unitaire des quinze textes regroupés sous le titre *Le moteur blanc*, succède dans les premiers recueils *Où le soleil*²¹¹ et *Dans la chaleur vacante*²¹² un éclatement étudié et non aléatoires des annotations, doublé d'une certaine asyntaxie qui prend en compte les blancs de la page. Nous poursuivrons cette analyse de la démarche d'André du Bouchet initiée par Michel Collot qui montre, par exemple, que :

« un premier état de la suite intitulée « du bord de la faux », publiée en 1956 dans les Cahiers GLM, présente l'aspect d'une série de « poèmes en prose » assez comparables à ceux du *Moteur blanc*. (...) Or, dans une seconde version du texte, retenue pour la publication en recueil, l'unité syntaxique et typographique de la phrase et du paragraphe va être disloquée par l'intervention de multiples blancs et décrochages. Tout se passe comme si le poète avait trouvé l'unité atteinte dans le premier état du texte trop close sur elle-même, et avait voulu défaire ce qu'elle avait de trop construit. ²¹³»

S'il est probable qu'André du Bouchet reconnaisse ce procédé de défection dans le travail de Giacometti et l'assimile à sa propre pratique, nous voudrions également montrer que l'organisation de sa page va de paire avec un ajustement de l'écriture à la vision qu'elle convoque, où il s'agit tout autant de défaire²¹⁴ que d'aérer²¹⁵, pratique où André du Bouchet se place volontiers à l'égal des peintres.

Ayant réuni différents contributeurs lors d'un colloque organisé *Autour d'André du Bouchet*²¹⁶, Michel Collot a notamment proposé une intervention intitulée « Rapides²¹⁷ ou la rapacité de la

²⁰⁸ André du Bouchet, « je veux des mots », *Botteghe Oscure*, Quaderno XII, Roma, 1953, pp 52-54.

²⁰⁹ André du Bouchet, « Au deuxième étage » et « Peinture obligée », *Botteghe Oscure*, Quaderno XVI, Roma, 1955, pp 41-45.

²¹⁰ André du Bouchet, Poésies, « Grand espace, le jour, l'orage, le vent côtoie le sang, après-midi, mer haute. », *Botteghe Oscure*, Quaderno V, Roma, 1950, pp 244-246.

²¹¹ André du Bouchet, *Où le soleil*, Mercure de France, Paris, 1968.

²¹² André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961.

²¹³ Michel Collot, « Postface » aux *Carnets 1952-1956*, op cit, notamment p 117.

²¹⁴ Le recueil *Defets* est publié aux éditions Clivages en 1981. Il est repris dans *Air* suivi de *Defets, 1950-1953*, Fata morgana, 1986. « Défet », qui étymologiquement signifie le manque, fait écho à son homonyme « défait » indiquant donc une défection. Il désigne aussi une feuille superflue et dépareillée d'un ouvrage imprimé, soit un élément qui ne participe pas à un ensemble, qui en défait l'unité.

²¹⁵ « Comme le corps de la terre que l'étendue répare. Nous sommes aérés, dispersés, séparés. » André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, « Au deuxième étage », Mercure de France, Paris, 1951, p 50.

²¹⁶ *Autour d'André du Bouchet*, textes réunis et présentés par Michel Collot, Presses de L'École Normale Supérieure, 1986.

fraîcheur » où, insistant sur la reprise d'anciennes annotations qui ne sont pas réécrites mais « purement et simplement transcrites, insérées vives dans la trame du livre », il s'interroge sur les incidences de ce réemploi quant à la conception du temps développée dans ce recueil, dont le titre renvoie aussi bien à la vitesse de l'effraction qu'à « la fraîcheur de l'instant » incessamment reconduite. Il montre qu'à la faveur des points de suspension initiaux, s'inscrit une « alternance de pertes et de résurgences, qui est comme le battement d'un seul et même flux temporel ». Aussi, il constate que, de manière inattendue, c'est moins l'écart que la jonction qui semble privilégiée dans ce recueil, jonction qui s'opère par le recours à l'élément liquide prédominant avec l'image des pierres qui « cherchent à briser l'élan du courant mais ne font qu'en renforcer l'élan. » Nous prolongerons ces remarques en montrant effectivement la prégnance de l'élément aquatique comme facteur constituant et dissolvant des formes. Dans la communication de Michel Collot, les ruptures syntaxiques sont également analysées comme déchirures qui rivent : « La phrase se déplace à la façon du marcheur, dont chaque foulée enjambe le vide avant de toucher terre, et qui ne peut reprendre pied qu'à condition de perdre pied, selon cette alternance de la *thesis* et de l'*arsis* qui scande depuis toujours la parole poétique.²¹⁸ » Nous essaierons de préciser en quoi cette conception temporelle est relative non seulement à la nature du pas mais à la circularité du regard qui inscrit dans son orbe une suspension temporelle à laquelle ouvre la peinture ou la poésie entendue comme respiration²¹⁹.

Dans son ouvrage intitulé *La matière émotion*, Michel Collot a précisé l'importance à accorder à cette notion de « matière » dans « l'histoire de la poésie depuis la fin du XIX^e siècle : « En relation avec l'évolution de la science, de l'art et de la pensée moderne, la réévaluation poétique de la matière me semble donc se déployer dans deux directions : une attention accrue aux rapports qui unissent la conscience poétique à la matière sensible du monde ; et une mise en œuvre des propriétés physiques de la parole, de la matérialité du langage.²²⁰ » A cet égard, la réflexion de

²¹⁷ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette/Pol, 1980, puis Fata morgana, 1984. Ce livre reprend « des notes des années cinquante, réécrites et mêlées à d'autres, plus récentes » : Michel Collot, « Postface » aux *Carnets 1952-1956*, op cit, p 119.

²¹⁸ Michel Collot, « Rapides ou la rapacité de la fraîcheur », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 157.

²¹⁹ « un poème – qu'est-ce – rien / et pourtant le monde était là / comme le vent dans les tiges », extrait d'un carnet inédit de 1956 cité par Michel Collot, « Rapides ou la rapacité de la fraîcheur », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 148.

²²⁰ Michel Collot, *La matière-émotion*, Coll « Ecritures », PUF, Paris, 1997.

Seiji Marukawa²²¹, fait de la matière « la base de la relation avec le monde extérieur », comme le rappelle Elke de Rijcke qui aborde aussi la question d'André du Bouchet et du « matérialisme ²²²».

Poursuivant ses réflexions, Michel Collot a publié, en 2003, une étude concernant la rencontre décisive d'André du Bouchet et d'Alberto Giacometti, « incitant le poète à transformer sa propre écriture pour inventer une langue peinture qui n'a pas d'exemple dans l'histoire de notre littérature.²²³ » Il insiste sur le fait que « loin de se borner à transcrire l'ébranlement ressenti face à ses œuvres, il l'a littéralement inscrit dans les textes qu'il leur consacre ²²⁴ » ou tout au moins en intégrant dans la facture²²⁵ et la thématique²²⁶ de ses textes un rapport liant visible et invisible. Michel Collot aborde succinctement différents effets de ce rapport dans l'écriture : le renversement entre la figure et le fond, le renvoi « non seulement à la face cachée des choses, mais à cette tâche aveugle de toute vision que représente la masse opaque de notre corps », la défiguration corollaire du sujet, et l'inclination à une « méditation sur la mort ²²⁷ » que nous voudrions préciser. Mais c'est aussi, rappelle-t-il, « l'expérience des limites du langage : comment l'écriture peut-elle donner à imaginer et à lire cet invisible, ce point aveugle » à quoi s'attèle André du Bouchet, partageant avec Giacometti « une commune conception de l'art et de la poésie comme recherche du réel absolu. ²²⁸ » L'auteur avait précisé dans son article « André du Bouchet et le « pouvoir du fond ²²⁹ » que le fond invisible qui permet toute visibilité est un « point aveugle (...) doué d'un éclat aveuglant, pareil au soleil qui révèle à nos yeux toutes choses mais que nous ne pouvons fixer lui-même. ²³⁰ » Concernant « le brasier blanc du papier », il évoque (...) un phénomène de réverbération qui permet d'imaginer comment la source lumineuse occultée peut néanmoins transparaître à travers la figure. Celle-ci s'investit d'une « ardeur réverbérée ». De fait,

²²¹ Seiji Marukawa, *La saisie de la matière dans la poésie d'André du Bouchet, Jacques Dupin et Philippe Jaccottet*, Septentrion, Presses Universitaires, 1999.

²²² Elke De Rijcke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, pp 170- 177.

²²³ Michel Collot, « D'un trait qui figure et qui défigure », *écritures contemporaines*, n° 6, op cit, pp 95-107.

²²⁴ *Ibid*, p 95.

²²⁵ *Ibid*, p100 : « Il s'agit de plier la langue à des tours et détours inhabituels qui en (les dessins de Giacometti) transposent le dynamisme. »

²²⁶ *Ibid*, p 106 : « ...deux modes d'inscription du fond dans la poésie d'André du Bouchet : la présence de l'élément minéral, le plus compact et le plus pesant ; le rôle de l'air et des blancs qui ajoutent la page et le paysage »

²²⁷ *Ibid*, p 99. L'auteur rapproche l'intitulé du recueil d'André du Bouchet *Qui n'est pas tourné vers nous* d'une phrase de Rainer Maria Rilke : « la mort est la face de la vie détournée de nous » : « Lettre à Witold von Hulewicz », *Œuvres*, tome III, Seuil, Paris, 1976, p 588.

²²⁸ *Ibid*, p 106.

²²⁹ Michel Collot, « André du Bouchet et le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, op cit, pp 219-258 ; repris dans *L'Horizon fabuleux*, op cit, p184-185.

²³⁰ Michel Collot, « André du Bouchet et le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, op cit, pp 225 ; repris dans *L'Horizon fabuleux*, op cit, p 184-185.

nous insisterons sur les effets de l'énergie lumineuse telle qu'elle est pensée et rendue effective dans la page d'André du Bouchet, et nous déploierons la conception d'un monde porté par la luminosité de l'air.

L'auteur s'est par ailleurs interrogé sur le paradoxe de cette écriture : « Mais si le peintre dispose d'un matériau qui s'apparente à la matière même du monde, comment le poète peut-il exprimer celle-ci dans une langue abstraite dont les structures sont régies par la logique ?²³¹ » Michel Collot est ainsi revenu, lors du Colloque de Cerisy consacré à André du Bouchet, en 2011, sur l'essentielle dimension spatiale de la poésie d'André du Bouchet, « comme l'indiquent les titres de nombreux recueils, depuis les premiers comme *Cette surface* ou *Au deuxième étage*, jusqu'aux plus récents comme *Ici en deux* ou *Annotations sur l'espace*.²³² » A la faveur d'une annotation concernant « la relation compacte appelée monde²³³ », il étudie « les deux versants du paysage », « celui qui se tient en arrière de moi et qui se confond avec la masse opaque de mon corps » et « celui qui se tient en avant de moi au-delà de l'horizon²³⁴ », en accordant son attention à ce monde contre lequel André du Bouchet écrit qu'il est adossé, car « être adossé au monde, c'est lui tourner le dos, mais c'est aussi prendre « appui » sur lui.²³⁵ » Nous développerons cette dimension fondamentale du monde comme support, telle qu'André du Bouchet la donne effectivement à entendre en parlant, entre autres, d'adossement, et ses implications quant à la vision qui se trouve élargie aux informations fournies par toute perception kinesthésique. C'est également aux pages inédites publiées sous le titre « Tal Coat, les coupes d'horizon²³⁶ » que Michel Collot consacre sa réflexion en établissant une analogie entre les coupes du peintre et les ruptures du poète, et qu'il pointe la difficulté de dégager le sens du terme même de « monde » et la conception qu'il implique : « monde, ce / qu'un tel mot veut dire, on voit, mais – quant à ce qu'il dit...²³⁷ » Cependant, dans *Corps cosmos*²³⁸, Michel Collot indiquait l'alliance physique de l'homme et du monde.

²³¹ Michel Collot, « Peinture », *L'Etrangère*, n°19, Bruxelles, 2008, p 27.

²³² Michel Collot, « La relation compacte appelée monde », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 196.

²³³ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, 1983, p 54 : « la relation compacte appelée monde sera rétablie sur un éclat. sur / la relation éclatée. »

²³⁴ Michel Collot, « La relation compacte appelée monde », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 203.

²³⁵ *Ibid*, p 203.

²³⁶ André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris ; publié dans *Europe* n°986-987, op cit, pp 124-132.

²³⁷ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace (non datées)*, *Carnet 3*, Fata Morgana, Montpellier, 2000, p 74.

²³⁸ Michel Collot, *Le corps cosmos*, La Lettre volée, Bruxelles, 2008 : « Loin de m'enfermer en moi ce microcosme vivant et vibrant me révélait mon appartenance au macrocosme ; je surprends, au cœur de mon intime cénesthésie, la mémoire et la source des émotions qui me portent à la rencontre de l'autre et de l'univers ».

1.1.4. Pierre-Yves Soucy.

Au cours du colloque de Cerisy consacré à André du Bouchet en 2011, différents contributeurs ont évoqué les rapports entretenus par André du Bouchet avec la peinture, notamment celle de Tal Coat. Pierre-Yves Soucy, autour des notions d'appropriation et de dépassement, a rappelé que « la question de l'*assise* – du *support* », « cette interrogation sur ce qui fonde, sur ce qui se tient en *sous-œuvre* – se situe au foyer de sa relation à l'art, et à la peinture en particulier²³⁹ ».

1.1.5. Jean-Pascal Léger.

Jean-pascal Léger qui a fondé les éditions Clivages où il a publié de nombreux textes d'André du Bouchet et qui a exposé fréquemment l'œuvre de Tal Coat dans sa galerie, a proposé une réflexion sur l'espace dans *Air 1950-1953* et *Le Surcroît*²⁴⁰. Il rapporte combien les conditions de publications étaient l'objet du soin rigoureux d'André du Bouchet et faisaient l'objet d'une pensée de l'espace au même titre qu'un peintre. Il insiste sur « la consubstantialité » de l'air et du poème » en rappelant les publications portant cet intitulé²⁴¹, et combien cet air est le véhicule d'une parole sans cesse réagencée et nouvellement éclairée.

J'ai appris, avec André, que le rapprochement ou l'éloignement des pages, la mise en regard de deux poèmes dans une double page ou l'isolement d'un poème (par exemple un rectangle en hommage à Reverdy), l'alternance des poèmes avec titre et des poèmes sans titre...constituaient autant d'événements, je veux dire autant d'interrogations et de décisions qui ont jalonné les neuf mois de la fabrication du livre. Avec André du Bouchet, un point-virgule fait partie des accidents qu'il faut affronter et les mots d'un poème doivent être échangés (ainsi « jour » et « feu ») parce qu'un poème sera venu se placer, dans la même disposition sur la page, à quarante pages d'intervalle.²⁴² »

De ces dispositions typographiques, Jean-Pascal Léger retient le départ du poème du *Surcroît* :

²³⁹ Pierre-Yves Soucy, « Appropriation et dépassement. Poésie et peinture à l'œuvre chez André du Bouchet », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, pp 263- 276.

²⁴⁰ Jean-Pascal Léger, « L'espace du Surcroît », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, pp 277- 294.

²⁴¹ *Ibid*, p 278 : « J'ai publié *Air* chez Clivages en 1977. C'est aussi le titre du premier livre d'André, paru chez Jean Aubier en 1951. C'est encore le titre d'un livre avec Antoni Tàpies, paru chez Maeght en 1971. »

²⁴² *Ibid*, p 280.

« Par les descentes
qu’

il a
fallu. »

« comme une chute ou un dérapage, non seulement à cause des « descentes » mais de ce « il a / fallu » où je lis volontiers l’anglais *to fall*, tomber. L’air est « en escalier », il ne vient pas d’une coulée.²⁴³ » Face à l’exigence du poète, la longue patience du travail de mise en page rend patente les découpes et ruptures incessantes de l’écriture. « On procède par secousses dans la lecture des poèmes, écrit Jean-Pascal Léger, par ébauches de paroles, mots entr’ouverts, amorces brèves, par colonnes interrompues, (...) jusqu’à l’usure de la corde verbale.²⁴⁴ » Nous aborderons certains procédés de découpe spécifiques du recueil *Dans la chaleur vacante*, procédés qui montrent l’ampleur des modifications apportées à l’écriture des annotations ainsi aérées et éclairées. Mais, en rapport avec ces secousses, c’est aussi la conception d’une « matière en perpétuelle entropie ²⁴⁵ » comme le dit si bien Jean-Claude Schneider, dont nous voudrions rendre compte.

1.1.6. Aron kibedi-Varga

L’intitulé de l’intervention d’Aron kibedi-Varga « Ecrire et voir ²⁴⁶ » pose déjà, en 1985, une lecture organisée autour de l’importance de la vision par l’acte même de l’écriture. Constatant que la critique se trouve désemparée devant les textes d’André du Bouchet, il se demande si cette difficulté ne tient pas au fait que la poésie d’André du Bouchet intègre d’emblée une réflexion sur sa propre pratique. Après avoir évoqué les rapprochements et distinctions à opérer dans les démarches de Reverdy²⁴⁷ et Ponge²⁴⁸ relativement à du Bouchet qui leur consacre dès 1951 un article, il s’oriente vers les peintres « pour comprendre l’intérêt et l’originalité de cette démarche, qui consiste à dénuder, à réduire, à passer du concept de la *peinture* à celui de *l’espace* et, parallèlement, du concept de la *poésie* à celui de la *parole*²⁴⁹ ». Ce qui paraît cependant faire problème dans cette démarche au demeurant très pertinente vers la peinture, c’est de chercher à

²⁴³ *Ibid*, p 291.

²⁴⁴ *Ibid*, p 291.

²⁴⁵ Jean-Claude Schneider, « Une parole de tumulte », *Présences d’André du Bouchet*, op cit, p 118.

²⁴⁶ Aron Kibedi-Varga, « Ecrire et voir », dans *Autour d’André du Bouchet*, op cit, pp 109-118.

²⁴⁷ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Critique*, n°47, avril 1951, pp 308-320.

²⁴⁸ André du Bouchet, « Le verre d’eau », *Critique*, n°45, février 1951, pp 182-183.

²⁴⁹ Aron Kibedi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d’André du Bouchet*, op cit, 1986, p 113.

« tracer son idée de la peinture, son attachement aux arts de l'espace, à partir du métadiscours pictural du classicisme ». Car, André du Bouchet, s'il ne méconnaît pas la tradition classique, aborde la peinture d'une façon non conventionnelle qui emprunte beaucoup aux toiles ou aux sculptures d'artistes du début du siècle, c'est-à-dire d'artistes qui opèrent un questionnement radical quant à leur geste pictural. Par ailleurs, l'article minore la place accordée par André du Bouchet à la couleur²⁵⁰ mais remarque la place donnée au bleu, ainsi que son lien presque systématique avec le mot « oublié ». Par contre, c'est l'analogie avec le dessin que poursuit le critique en montrant que ce qui intéresse le poète ce n'est pas « le trait qui marque le seuil, le trait cloisonnant²⁵¹ », mais « le trait (qui) valorise, écrit André du Bouchet, ce qui n'est pas dessiné²⁵² ». C'est donc « le rapport qui réunit les traits et les blancs » qui est examiné de façon à échapper à une conception schématique considérant que « le blanc cherche à résorber le trait », ou que « le trait cherche à dominer le blanc²⁵³ ». L'analyse s'appuie alors sur le commentaire d'Henri Maldiney : « dans la perception d'ouvertures ou d'étendues ouvertes, le perçu est une concavité enveloppante. Nous ne sommes pas devant, nous sommes dedans. L'opposition sujet-objet n'a plus lieu. Le trait pénètre le blanc mais sans le conquérir, l'espace du blanc l'enveloppe.²⁵⁴ » Ce qui amène le critique à considérer que « l'œuvre d'André du Bouchet se situe ainsi à l'extrême limite de la poésie et de la peinture, de ce qui reste, après plusieurs opérations réductrices, de ces deux arts, c'est-à-dire aux confins de l'espace et des mots, de la spatialité et de la discursivité.²⁵⁵ » Il ouvre alors une perspective tout à fait intéressante, que nous approfondirons au cours de cette recherche, à savoir qu'« une poésie aux confins de la poésie et de la peinture serait dès lors une poésie qui tenterait d'introduire le mouvement temporel dans l'espace et la rigueur spatiale dans la fuite du discours.²⁵⁶ » Ce qu'il précise très judicieusement ainsi :

²⁵⁰ « Elle est presque entièrement absente de la réflexion et du vocabulaire de du Bouchet. (...) Ainsi, le vert, le bleu, le rouge apparaissent dans le texte intitulé *Sous le linteau en forme de joug*, mais les couleurs semblent bien être les restes d'un passé dépassé et renié. », *Ibid*, p 114. Ce que réfute, dans la discussion qui suit cette intervention, Jean-Michel Reynard : « Je n'ai pas l'impression qu'il soit peu question de couleur dans la poésie d'André du Bouchet ; dès le début, dans *Sans couvercle*, dans *Air*, on trouve des termes de couleur. En revanche le texte intitulé *Peinture* n'est pas un texte « sur » la peinture ; ce texte parle de la peinture en disant qu'elle n'existe pas, comme un autre, qui s'appelle *La Couleur*, tourné vers Bram van Velde, pourrait décevoir quelqu'un qui s'attendrait à y trouver une définition de la couleur. » *Ibid*, p 119.

²⁵¹ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, paris, 1978.

²⁵² André du Bouchet, « Peinture », *L'Ire des Vents*, n° 6-8, op cit, p 162.

²⁵³ Aron Kibedi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 115.

²⁵⁴ Henri Maldiney, « Les blancs d'André du Bouchet », *L'Ire des Vents*, op cit, pp 195-215.

²⁵⁵ Aron Kibedi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 116.

²⁵⁶ *Ibid*, p 116.

« Par conséquent, la parole poétique qui s'installe dans le champ d'intersection du temps et de l'espace, doit se comporter de manière différente à l'égard de l'un et de l'autre. Le cheminement est fatal ; mais si tracer un chemin permet de pénétrer l'espace, de lui imposer la marque de la parole, il ne permet pas de prendre possession du temps, d'échapper le moins du monde aux lois inexorables du déroulement chronologique. Aux confins de ces deux catégories, la parole poétique doit inéluctablement esquisser un mouvement paradoxal : tout en s'inscrivant dans l'espace, elle doit s'arracher au temps.²⁵⁷ »

Il n'est donc pas étonnant qu'à partir de cette idée d'une inscription hors du temps, il soit conduit à poser la question : « André du Bouchet est-il un mystique ? », en s'appuyant sur un texte d'André Masson à propos de Tal Coat où il est écrit « qu'une méditation sur l'espace franchit nécessairement les bornes d'une esthétique ou d'une morale. Se situer au-delà du monde mesurable conduit inéluctablement celui qui s'y engage au cœur d'un problème : celui de l'être, - ou, si l'on préfère, aux approches d'une mystique.²⁵⁸ » Nous ne perdrons pas de vue cette question qui sera envisagée au terme de cette recherche. Il est probable qu'une des manières de trouver à y répondre soit de s'interroger sur le terme même de réel, ainsi que le fait l'auteur :

« Pendant les siècles classiques, l'objet de la connaissance fut, d'une manière générale, l'homme ; la connaissance poétique vise aujourd'hui un tout autre but, le réel : non pas le réel humain, mais le réel universel, connu et inconnu, matériel et spiritualisé, concret et absolu, - tel qu'il se révèle à travers la parole, dans le temps, l'espace et l'objet. Il semble que la meilleure perspective qu'on puisse adopter pour entrer dans la poésie française de nos jours soit celle de la *connaissance du réel*.²⁵⁹ »

Dans son article « un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture²⁶⁰ », Aron Kibedi-Varga s'interroge sur le fait qu'après la période classique, « la poésie se laisse fasciner par la peinture et se met à la recherche des secrets d'un art voisin. L'art poétique de Baudelaire est incomplet sans ses écrits sur Delacroix. » Abordant les poètes surréalistes, puis la démarche de Ponge, il situe l'intérêt pour la peinture dans la recherche d'un espace qui échappe à la discursivité et donc à une temporalité successive pour produire de l'immédiat. Il explique l'attrait d'André du Bouchet pour des artistes tels qu'Hercule Seghers, Giacometti, Tal Coat par la prédilection

²⁵⁷ *Ibid*, p 116.

²⁵⁸ André Masson, « Divagations sur l'espace », *Les Temps modernes*, n° 44, juin 1949, p 31.

²⁵⁹ Aron Kibedi-Varga, « Situation de la poésie française aujourd'hui (le poète et le réel) », *Neophilologus*, volume 49, Kluwers Academic Publishers, 1965, p 12.

²⁶⁰ Aron Kibedi-Varga, « un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », *C.R.I.N.*, n° 13, 1985, pp 13-34.

accordée à la ligne, au trait, « le refus donc de la peinture considérée comme une fête de la couleur. » Outre qu'il paraît difficile de considérer que Tal Coat n'est pas un peintre de la couleur, la compréhension de la page du poète comme n'étant « ni temps ni espace » ne nous semble pas tout à fait juste :

« Pourquoi le dessin plutôt que la couleur, pourquoi la ligne plutôt que le dessin ? La ligne s'inscrit à la fois dans le temps et l'espace, mais elle est sans substance et sans couleur, sans ombre et sans vide, c'est-à-dire qu'elle n'est ni temps ni espace. Elle se situe strictement à la limite comme la poésie d'André du Bouchet. A la limite de l'expérience et des catégories de la perception. La ligne figure sur la page la réduction à l'extrême des caractères imprimés, la page avec la ligne étant le reflet direct de « paroles en l'air.²⁶¹ »

Le rapport à l'air n'annule ni le temps ni l'espace mais le geste du poète ou du peintre crée ou creuse un espace et un temps spécifiques dont nous essaierons de préciser les caractéristiques au cours de cette recherche. Nous réserverons également une place à l'analyse du recueil *Peinture* dont le commentaire d'Aron Kibedi-Varga est un peu expéditif :

« Ce recueil de 169 pages constitue sans aucun doute une méditation méthodique sur la peinture, dont la philosophie contemporaine de l'art devra désormais tenir compte. Mais cette méditation en est une qui *détruit la peinture*. Le poète a beau la définir au début comme ce qui ramène le temps à rien, tandis que l'écriture a pour tâche de retrouver l'épaisseur de celui-ci, il se met ensuite à une véritable décomposition géométrique de la peinture, pour n'en retenir, comme objets positifs de la méditation, que la *ligne* et le *point*, donc les éléments les plus abstraits et dans une certaine mesure les moins picturaux de la peinture. La peinture se condamne en « s'avouant substance » (p 93), tandis que le point recèle le vide et le monde, il est le vide et le monde. Et André du Bouchet ne cesse de répéter comme un refrain, tout au long de ce recueil, que *la peinture n'a jamais existé*. »

Ce recueil, comme nous le développerons ultérieurement, s'avère moins une méditation sur la peinture que sur le temps à l'œuvre dans la peinture. L'idée même que la peinture n'existe pas est à comprendre au sens d'une distance prise vis-à-vis d'une histoire des arts qui viendrait conférer une lisibilité et un sens selon des critères diachroniques, légitimant ainsi sa propre autorité à identifier ce qui fait œuvre. Aussi le rapprochement opéré par le critique avec la position

²⁶¹ *Ibid*, p 31.

exaspérée d'un Denis Roche²⁶² vis-à-vis des conventions formelles de la poésie n'est pas vraiment pertinente pour interpréter la formulation d'André du Bouchet.

1.1.7. Michael Bishop.

Dans le numéro thématique de la revue des Lettres modernes, Michael Bishop s'est intéressé, sous le titre « André du Bouchet et l'autre de l'esthétique²⁶³ » à Seghers, Poussin et Tal Coat. Il fait remarquer que la partie consacrée à Hercule Seghers dans *L'Incohérence*²⁶⁴, recueil de 1979 qu'il qualifie de « long essai poème », est précédée d'une épigraphe de la religieuse brabantine du XIII^e siècle, sœur Hadewijch : « on peut trouver assez de paroles en flamand, mais pour ce que je veux dire, il n'y a ni flamand, ni paroles », épigraphe qu'il interprète comme la recherche d'une expression qui supplée à « l'insuffisance du langage ». D'ailleurs, il repère qu'André du Bouchet cite en marges et italiques plusieurs titres de paysages ou de « représentations à la fois naturalistes et fantastiques, voire mystiques » et qu'il réitère le terme de « mutité ». Il indique par là « que parler non seulement n'empêche pas de faire l'expérience du silence qui habite son geste, mais permet aussi de saisir l'insaisissabilité foncière de la matière qui, pourtant, invite à parler.²⁶⁵ » L'auteur avait préalablement considéré les rapports du poète avec Giacometti, Héliou, Riopelle, Bram van Velde dans *Altérités d'André du Bouchet*²⁶⁶. En ce qui concerne Héliou, il note que dans le catalogue de l'exposition du Centre National d'Art Contemporain, *Héliou dix ans de peinture* :

« le poète reprend « Face des apparences refusées...²⁶⁷ » où ce qui persiste à l'intéresser, c'est une dialectique bien différente de celles qui attirent l'attention de Guilloux, de Ponge, de Herlin, de Guillevic. Aucun vocabulaire psychologisant chez André du Bouchet, aucune « stupéfaction mêlée d'émotion » comme chez Ponge, aucune tentation de théâtraliser le contenu ni d'insister, comme Stephen Spender (qui commente *Trombonnerie bleue*) la structure globale de l'œuvre. Plutôt un ascétisme dans son geste critique, une impulsion qui l'oriente vers l'ontologique, compris comme un domaine à la fois de vide et de réel, de présence ombrée et de lacune²⁶⁸ ».

²⁶² Denis Roche, *Le Mécrît*, « La poésie est inadmissible, et d'ailleurs elle n'existe pas », Tel Quel, Paris, 1972.

²⁶³ Michaël Bishop, « André du Bouchet et l'autre de l'esthétique », *écritures contemporaines*, 6, Minard, Paris, 2003, pp 109-127.

²⁶⁴ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Fata morgana, 1979.

²⁶⁵ Michaël Bishop, « André du Bouchet et l'autre de l'esthétique », *écritures contemporaines*, 6, op cit, p 112.

²⁶⁶ Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003.

²⁶⁷ Le texte était paru dans *Jean Héliou*, catalogue de l'exposition de la Galerie du Dragon, en 1966.

²⁶⁸ Michaël Bishop, « Héliou : rupture et pathétique, rigueur et altération », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 95-98.

Ces remarques insistent sur la spécificité de l'abord des œuvres picturales par André du Bouchet qui se distingue résolument des poètes de son époque. Dans un autre texte intitulé « C'est en se découvrant » qui paraît dans l'ouvrage *Hélion, cent tableaux 1928-1970*, la différence avec le commentaire de Ponge et de Guillevic est relevée par le critique. « Car, au lieu d'insister sur ce qui s'accomplit dans le geste de Hélion, André du Bouchet privilégie sans cesse l'idée de « l'intervalle mortel » qui s'y pratique. « La peinture d'Hélion ne trouve pas d'issue dans son accomplissement, mais plutôt dans la confirmation de l'obstacle initial.²⁶⁹ » C'est la notion d'« échec » qui marque paradoxalement la réussite de l'œuvre pour André du Bouchet. « La réalité ...ne se réfléchit que dans la rigueur de l'« échec » de l'artiste²⁷⁰ ». Cette approche, que l'on retrouvera dans le commentaire sur Baudelaire²⁷¹ ou encore Hugo, fait la part de la violence inhérente au projet artistique : « La démarche de Hélion se conçoit comme fondée sur une double violence, celle qui « lui révèle sa limite », celle aussi d'un « acharnement à la tourner, en cherchant le lieu où elle s'altère et le défaut sensible de l'interdit que constitue pour lui la réalité²⁷² ». Michael Bishop insiste également sur l'originalité dont fait preuve André du Bouchet en rendant compte de l'œuvre de Riopelle dans un texte intitulé « Percussion », paru dans la revue *Derrière le Miroir* en 1966. Le poète se démarque du mode d'approche de Jacques Dupin qui évoque une « scène d'un élan vital, violent et viscéral jaillissement synonyme de saisie primitive, sauvage ». Et s'il évoque la participation de l'artiste à l'exposition des surréalistes en 1946 à New York, « il choisit plutôt de mettre l'accent sur l'impact brut de la couleur.²⁷³ » La matière picturale attire d'abord son attention parce qu'elle est le support d'une violence traduite en « cassure, brûlure, arrachement, mouvement qui « fuse²⁷⁴ ». Enfin, la relation avec Bram van Velde est abordée à partir de *La Couleur* paru au Collet de Buffle en 1975 qui « orchestre sa réflexion elliptique autour de plusieurs nœuds d'interrogations, et notamment l'expérience et la conception de la couleur, l'acte de voir...²⁷⁵ » Ces éléments interviennent également dans le recueil *Dans leur voix les eaux*²⁷⁶ qui paraît en 1980 et dont le texte est repris en 1982 dans *Ici en deux*. « Compagnie illumine²⁷⁷ », écrit André

²⁶⁹ *Ibid*, p 97.

²⁷⁰ *Ibid*, p 98.

²⁷¹ André du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable », *Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 9, mai 1956 ; repris dans *Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle, 1993.

²⁷² Michaël Bishop, « Hélion : rupture et pathétique, rigueur et altération », *Altérités d'André du Bouchet*, op cit, p 98.

²⁷³ *Ibid*, p 99.

²⁷⁴ *Ibid*, p 101.

²⁷⁵ Michaël Bishop, « Bram van Velde : compagnie et anxiété, source et liberté », *Altérités d'André du Bouchet*, op cit, p 139.

²⁷⁶ André du Bouchet, *Dans leur voix les eaux*, Illustrations de Pierre Tal Coat, Maeght, Paris, 1980.

²⁷⁷ André du Bouchet, *Ici en deux*, « dans leur voix les eaux », Mercure de France, Paris, 1986, np : « ...compagnie illumine / après moi / comme / après le détour / j'ai cessé de l'entendre / la voix des eaux. »

du Bouchet à la fin de son texte. « Deux gestes, deux méditations qui n'ont rien d'explicatif, n'offrent aucune analyse l'une de l'autre ²⁷⁸ », conclut Michael Bishop à propos de ce lien qui rapproche mais préserve l'irréductibilité du poète comme du peintre.

1.1.8. Alain Mascarou.

L'ouvrage de référence d'Alain Mascarou concernant la revue *L'Ephémère* en 1998²⁷⁹ retrace l'histoire de la revue « fondée par un éditeur d'art et galeriste Aimé Maeght, d'un animateur des Lettres, Gaétan Picon, de trois poètes, Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Jacques Dupin, d'un prosateur, Louis-René des Forêts », de 1967 à 1972, « revue unique – même si on peut lui reconnaître de lointains précurseurs (comme *Verve* ou *Mesures*) et de plus immédiats et identifiables successeurs (*Argile*, *Clivages*, *L'Ire des vents*) – qui dut peut-être à ce sentiment des limbes sa fin d'ouverture : sur les modalités pratiques de l'art de l'imprimeur ou du peintre, sur la poésie étrangère, sur les œuvres en cours ou méconnues..²⁸⁰ » Etudiant les différents sommaires, l'auteur reprend le « prière d'insérer » du premier numéro dont nous citons un extrait qui s'instaure dans l'écart au discours critique convenu :

« L'EPHEMERE a pour origine le sentiment qu'il existe une approche du réel dont l'œuvre poétique est seulement le moyen. En d'autres mots : il ne faut pas consentir à réduire l'œuvre – acte, dépassement, devenir – à la nature d'un objet, où cet au-delà se dérobe. (...) Aucune critique au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot n'a place dans L'EPHEMERE. Pourtant les œuvres de la poésie et des arts y seront interrogées ; mais sous le signe toujours de cette instauration d'absolu où l'extériorité se résorbe. L'éphémère est ce qui demeure, dès lors que sa figure visible est sans cesse réeffacée. ²⁸¹ »

²⁷⁸ Michaël Bishop, « Bram van Velde : compagnie et anxiété, source et liberté », *Altérités d'André du Bouchet*, op cit, p 139.

²⁷⁹ Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, Préface de Jean-Michel Maulpoix, L'Harmattan, Paris, 1998. A quoi vient s'ajouter les articles de Yasmina Getz, « Au lieu de L'Ephémère », *L'injonction silencieuse – cahier Jacques Dupin*, sous la direction de Dominique Viart, La Table Ronde, 1995 et « L'Ephémère, une poétique de la rencontre », *La revue des revues*, n°22, 1997, pp 65-82.

²⁸⁰ Alain Mascarou, *Ibid.*, p 11.

²⁸¹ Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit, p 32. Thomas Augais qui commente ce sommaire dans sa thèse, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Lyon2-Lumière, 2009, p 625, rappelle que « l'éphémère pour André du Bouchet n'est pas ce qui demeure mais ce qui se perd à chaque instant. » Il rapporte l'entretien accordé à Yasmina Getz en 1996 où pour André du Bouchet, le poème, « c'est ce qui est toujours réécrit, toujours en déplacement, sans assurance de permanence » comme « une durée vivante qui ne peut être consignée. » : Yasmina Getz, *André du Bouchet, Paul Celan, Ossip Mandelstam : la revue L'Ephémère (1966-1973)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Guillermin, Lille III, 1998, volume I, p 96.

Avant de revenir sur les intentions exprimées dans cette sorte de manifeste²⁸², l'auteur va construire son propos en essayant de dégager la cohérence, la problématique, d'un projet qui, au demeurant, réunissait des individus singuliers aux partis-pris assez dissemblables, tant sur le plan esthétique que politique, comme viendra le mettre au jour la polémique qui s'instaure au moment de mai 68. Pour nous en tenir au rôle qu'a joué André du Bouchet dans la revue, il rappelle que ce dernier a été l'instigateur de la présentation conjointe de Nicolas de Staël et de Seghers²⁸³, et qu'il faisait montre d'un intérêt particulier pour la pluralité des effets obtenus grâce à la gravure²⁸⁴. Outre le fait qu'il intervienne comme traducteur de Joyce, il est aussi à l'origine d'une ouverture sur l'ethnologie. Par ailleurs, « le maître d'œuvre du numéro 14 », qui s'articule autour des rapports Hölderlin et Celan, est André du Bouchet. « C'est en effet à la requête de Paul Celan que Bernard Böschenstein a convié André du Bouchet à la commémoration du bicentenaire de la naissance de Hölderlin : il a provoqué ainsi l'écriture de ...*Hölderlin aujourd'hui* et contribué à la traduction des deux derniers états de *L'Unique*.²⁸⁵ » André du Bouchet y affirme également à travers les textes qu'il publie dans la revue, notamment « Sous les pavés la plage²⁸⁶ », une forme d'impersonnalité de la parole, comme des écrits qui circulent et s'entrecroisent et se reconfigurent incessamment.

« Le texte exploite le mythe d'une parole à l'évidence oblitérante, y greffant celui de l'œuvre en congé de son auteur ; l'usage de la citation introduit à une écriture du déplacement qui nivelle parfois parole anonyme et fragments arrachés à la condition de *faits littéraires* : Proust²⁸⁷, Pasternak, les graffitis de mai – autant de paroles *ricochées* que leur réancrage, sans altérer l'original, dote d'un sens nouveau. L'écart ainsi ménagé, mesurable, entre les

²⁸² Quoi qu'André du Bouchet ait exigé que le sommaire soit imprimé sur une feuille volante de façon à ce qu'il ne prenne pas valeur de manifeste : Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit, p 57.

²⁸³ *Ibid*, p 37 : « Ces annotations de De Staël au texte de Pierre Lecuire (ou *Tombeau d'Hercule Segers*, projet inabouti) avaient paru en livre de luxe publié par Pierre Lecuire en mai 1966, 11 ans après la mort du peintre. En 1967, André du Bouchet connaissant ce livre qui présentait des lettres de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire en a publié un fragment en regard avec les gravures. Anne de Staël, lettre du 3/11/1993) ».

²⁸⁴ « En voyant une exposition à Amsterdam, il y a une quinzaine années, j'avais été stupéfait de constater qu'à partir des tirages d'une même planche, sur des papiers de couleur différente, souvent repris à la main, il obtenait dix ou quinze états totalement différents les uns des autres... » : « André du Bouchet, poète de l'abrupt », Entretien avec Monique Pétilon, *Le Monde*, 4 mai 1979.

²⁸⁵ Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit, p 47.

²⁸⁶ André du Bouchet, « Sous les pavés la plage », *L'Ephémère*, n°6, été 1968, Maeght, Paris, pp 5-11.

²⁸⁷ *Ibid*, p 7 : « Une phrase notée autrefois dans *La recherche du temps perdu* – « ce qu'on sait n'est pas à soi » – phrase qui met en question la vérité du savoir – pourrait être de celles qui journallement s'aperçoivent sur les murs... Phrases sans signataires dont plusieurs marquent un accès à l'ordre d'une évidence oblitérante au regard de laquelle Proust lui-même cesse d'être Marcel Proust, et qui ne relève en rien du fait littéraire tel qu'il se laisse inventorier ni de l'histoire de la littérature (du plan de la connaissance où pour l'essentiel reçoit nom, et s'inculque, « ce qu'on sait » - qu'avec d'autres je récuse - que d'autres ces jours-ci auront récusé avec « moi »...)

deux occurrences du même texte, est inhérent à l'écriture, désignée comme *lieu de la tangence*, toujours au point d'expulsion d'elle-même.²⁸⁸»

Alain Mascarou consacre par ailleurs un développement à la réception de la revue, des années 1967 à 1997, développement instructif en ce qu'il indique les interprétations divergentes auxquelles ont donné lieu ces numéros, lesquelles interprétations contrarient sensiblement les intentions initiales. Si l'on s'attache préférentiellement aux remarques de l'auteur à propos d'André du Bouchet, et de ses intérêts pour le domaine pictural, reste un ensemble d'où émergent deux préoccupations essentielles : « la volonté de démarquer le réel de l'objet, voire de les opposer, et le refus corollaire de ne pas clore ou réifier l'œuvre, qui sont d'ailleurs, au cœur de l'esthétique de Giacometti.²⁸⁹» Le titre de la revue fait signe, d'ailleurs, vers une certaine « expérience du réel que la poésie à la fois assure et consume, et qui est de ce fait essentiellement instable, fugitive²⁹⁰ », de même qu'il se rapporte, précise l'auteur, avec l'étymologie du mot éphémère qui renvoie au jour et donc, non seulement à la temporalité mais à l'espace, c'est-à-dire à la vocation de la revue à « confronter expériences poétiques et plastiques ». Or, l'atteinte à un réel, enjeu de la création poétique, est dans ces années soixante-dix, largement tributaire des analyses linguistiques, sémiotiques, formalistes dont la revue va se démarquer. Pour illustrer l'importance accordée à la dimension picturale et à l'espace, Alain Mascarou commente la mise en regard de certains textes dont « Rien, aujourd'hui n'est foulé » : « désencombrement, du ici d'une part à l'horizon surbaissé de la page (le texte ne débute qu'au quart inférieur), d'autre part à l'effet de distension visuel donné par l'expulsion du monosyllabe *Rien* à l'extrême droite. » Un rapprochement est opéré avec Mondrian²⁹¹ du fait de la mobilité extrême de la page, avec l'importance accordée à « l'inventé, le hors-texte désigné par le blanc. » La difficulté de lecture qui en résulte est interprétée comme l'instauration d'une nouvelle forme d'interlocution qui sollicite préférentiellement la vue. L'attention portée au détail typographique est soulignée, notamment les lignes de points qui entourent les annotations sont interprétées « à l'égal de ces

²⁸⁸ Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit, p 61.

²⁸⁹ *Ibid*, p 102.

²⁹⁰ « L'Ephémère précise », Correspondance, *Le Monde des Livres*, 28 février 1968, p II ; cité par Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit, p 102.

²⁹¹ *Ibid*, p 111 : « Le texte est situé en effet de part et d'autre d'une croisée de l'invisible qui met en opposition des vides et des pleins inégaux : d'où un « effet Mondrian » qui interdit tout repos de l'œil, toute adéquation du rythme et de la vue. » Ce patronyme apparaît dans le recueil *Peinture* : « aussi rectiligne même qu'à première vue peut l'être / le trait d'un dessin de Mondrian, à tout instant le trait comportera / un point sur lequel – si ce trait est trait de peintre, que le peintre / s'appelle Bonnard ou Mondrian – il fera – où, au départ, un crayon / a insisté – dans le cours de son cheminement, incessamment retour / à son insu. » : André du Bouchet, *Peinture*, Fata morgana, 1983, p 61.

coups de gomme dont Giacometti éclaire son trait²⁹²». Les « atteintes à l'hégémonie du titre » sont observées, notamment l'utilisation d'un corps typographique plus grand que le texte, et espacé comme « l'espacement élargi » de A I R. L'auteur revient sur *Laissez* paru dans le dernier numéro 19-20 de la revue en 1972, où de « petites rectangles inégaux qui, sur la page de gauche, servent de marques ou titres, sont comme des signes de connivence avec Tal Coat.²⁹³ » Il en précise la typographie :

« en petites capitales sans espacement particulier, décentré sur la gauche, à peu de distance du texte, le titre est ici réduit à une sorte d'agrafe, et réactive la métathèse *laisse/liasse* (amas de papiers liés ensemble) en même temps que l'acception géologique de *laissez* (espace que la mer laisse à découvert à chaque marée) peut évoquer *lias* : un titre pour mémoire, une pierre d'attente aussi, à l'égal de ces signaux disposée en guise d'appels d'images sur les pages paires de cette même suite.²⁹⁴»

Dans une partie de son ouvrage intitulé « le trait, plutôt que le dessin », Alain Mascarou montre que les auteurs et contributeurs de *L'Ephémère* entretiennent un rapport de suspicion vis-à-vis du signe et de la ligne achevée et mimétique qu'ils tentent de miner par un recours au tracé discontinu, fragmenté, asyntaxique, qui coupe court à la représentation figurale et s'inscrit comme geste ou souffle. Le tracé propose ainsi une esquisse qui empêche le figement du sens et offre une force de surgissement inattendue. Cette « énergie inchoative » dit l'auteur, « interdit le répit de l'image²⁹⁵ », et se communique ainsi au lecteur qui, dépossédé d'une signification immédiate, est amené à tenir compte du suspens du sens et à faire preuve de « la plus extrême attention, à se tenir à la saillie de l'instant ».²⁹⁶ Dans le chapitre « La toile et le regard », est interrogée la nature des écrits tenus communément sur les œuvres plastiques. Et le commentateur de considérer que ce discours souvent a priori empathique pourrait être considéré comme un dernier surgeon des génies inspirés du romantisme, n'était la nature différente des rapports entretenus entre poètes et peintres au XX^e siècle. En effet, « aucune critique, au sens appréciatif ou descriptif ou analytique de ce mot n'a place dans *L'Ephémère*. » Ce faisant, Alain Mascarou, mais tel n'est pas son propos, n'identifie pas l'irréductibilité de la démarche d'André du Bouchet, c'est-à-dire combien son écriture tient à la conscience aigüe qu'il a des techniques picturales, des intentions esthétiques des

²⁹² Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit, p 140.

²⁹³ L'auteur cite un propos d'André du Bouchet : « En travaillant avec Tal Coat, je lui avais demandé des signes qui tiendraient lieu de titres et sépareraient des poèmes qui s'enchaînent et cependant distincts. » « André du Bouchet, Poète de l'abrupt », Entretien avec Monique Pétilon, *Le Monde*, 4 mai 1979.

²⁹⁴ Alain Mascarou, *Les Cahiers de L'Ephémère 1967-1972. Tracés interrompus*, op cit., p 141.

²⁹⁵ *Ibid*, p 149.

²⁹⁶ *Ibid*, p 151.

peintres, tient à la propre acuité de son regard qui a appris, à leur côté, à voir. Rendant compte du travail d'un peintre ou s'alliant avec ce dernier pour la publication d'un recueil, André du Bouchet ne cherche pas à assimiler cet univers pour le restituer, mais il lui emprunte les procédés de son accès au visible qu'il rend patents dans son écriture. Nous tacherons, par ailleurs, d'éclairer le terme de « poésie critique » qu'Alain Mascarou reprend à Robert W. Greene²⁹⁷ lequel l'emploie à propos des textes d'André du Bouchet sur Giacometti, qui ne sauraient être confondus avec les approches intellectuelles et esthétiques d'Yves Bonnefoy ou de Claude Esteban où il s'agit davantage de ce que l'on pourrait appeler une critique poétique. Il revient également dans un chapitre intitulé « Tracés croisés du peintre et du poète » sur la figure de Giacometti, à propos duquel les collaborateurs de la revue, Michel Leiris²⁹⁸, Jacques Dupin²⁹⁹, André du Bouchet³⁰⁰ et Yves Bonnefoy³⁰¹ ont produit différents textes. Nous renverrons à cet égard à la thèse extrêmement documentée de Thomas Augais pour la confrontation de ces différents points de vue sur la même œuvre picturale et sculpturale et tenterons, pour notre part, de montrer ce que la démarche propre à Giacometti va générer comme écho chez André du Bouchet quant à la conception de l'œuvre, du regard et du visible. Il ressort que l'implication du poète dans ce projet de la revue *L'Ephémère* témoigne de l'attention soutenue qu'il porte aux conditions de publications des œuvres, de la prééminence qu'il accorde à l'art et aux écrits concernant l'art et que cet attachement confirme l'orientation de son écriture vers une « langue peinture ».

1.2. Les puînés :

1.2.1. Clément Layet.

Clément Layet, a fait paraître deux ouvrages essentiels de transcription des manuscrits des écrits théoriques³⁰² et des annotations poétiques³⁰³ des années cinquante. Il note très justement dans la préface qu'il consacre au recueil *Aveuglante ou Banale* :

²⁹⁷ Robert W. Greene, *Six French poets of our time*, Princeton University Press, 1979, p 126.

²⁹⁸ Michel Leiris, « Alberto Giacometti », revue *Documents*, Jean-Michel Place, Paris, 1929.

²⁹⁹ Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, texte pour une approche*, Maeght, Paris, 1961.

³⁰⁰ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Tel Quel*, n°24, hiver 1966, pp14-23.

³⁰¹ Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris, 1991.

³⁰² André du Bouchet, *Aveuglante ou banale*, Essais sur la poésie, 1949-1959, Préface et notes de Clément Layet, Le Bruit du Temps, Paris, 2011.

³⁰³ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, Carnets 1949 – 1955, Edition établie et préfacée par Clément Layet, Le Bruit du Temps, Paris, 2011.

« Ce qui frappe quand on parcourt les premières années d'écriture d'André du Bouchet, à travers ses poèmes, ses essais sur la poésie et la peinture, ses carnets, ses projets de recherches, le jugement de ses maîtres et de ses lecteurs, c'est la ligne d'horizon qui persiste à l'arrière-plan : l'image. C'est l'apparition de l'image qu'il étudie dans les poèmes de Scève, Hölderlin, Baudelaire, Reverdy ; c'est l'image qu'il traverse en regardant la peinture ; c'est l'image qu'il perçoit, transpose et détruit dans ses poèmes ; c'est au nom de l'image qu'on le célèbre ou qu'on le critique. ³⁰⁴ »

Cet intérêt qui traduit la nécessité pour André du Bouchet de se défaire de l'image afin que « le phénomène soit sous les yeux » amène corollairement Clément Layet à utiliser, à plusieurs reprises, le terme de « choses » plutôt que d'« objets » pour évoquer ce qui se présente alors au regard : « Si l'impossibilité de préserver la réalité perçue est surmontée dans une réalité nouvelle, poème ou peinture, ce n'est plus du langage ou des couleurs que nous voyons, ce sont des choses. ³⁰⁵ », ou encore : « lorsqu'elles suscitent le regard, les choses ne sont pas accomplies, mais en train d'advenir. ³⁰⁶ » Nous reviendrons sur la nécessité qu'il y a à différencier effectivement objets et choses, dès lors que ces termes permettent de distinguer la visée intentionnelle d'un sujet vis-à-vis d'un objet, de l'advenue des choses à partir d'elles-mêmes.

Auparavant, Clément Layet avait repris la présentation de l'auteur ³⁰⁷ accompagnée d'une anthologie de l'œuvre dans la collection « Poètes d'aujourd'hui » chez Seghers, la première présentation générale de l'œuvre réalisée par Pierre Chappuis datant de 1979. Le parti-pris de présenter cinq textes, et de « réunir ensuite d'autres textes réunis par le même mouvement » en considérant qu'il est « impossible de les décrire par une vision d'ensemble » est tout à fait juste dans la mesure où cela obvie à une lecture linéaire censée construire progressivement une compréhension du texte. Car, d'une part, ces textes ne se prêtent pas à un déchiffrement explicatif ³⁰⁸, ils conservent leur opacité et appellent de ce fait un autre mode de lecture qui serait

³⁰⁴ Clément Layet, Préface à *Aveuglante ou banale*, op cit, p 15-16.

³⁰⁵ *Ibid*, p 18.

³⁰⁶ *Ibid*, p 18.

³⁰⁷ Clément Layet, *André du Bouchet*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 2002.

³⁰⁸ Il faudrait aussi rappeler le commentaire d'André du Bouchet à propos de *Finnegans Wake* : « Car l'illisible, en vérité, est le seul infini dont un ouvrage qui se présente comme le monde écrit peut se prévaloir. Ce monde écrit, qui se mesure au monde vivant pour, enfin, se substituer à lui, est frappé, par analogie, d'un même mutisme. Tout est ramené à la parole et la parole rentrera dans le silence. Mais cet ultime silence, Joyce rêve de le capter à son tour, et de l'insérer au cœur de son récit. Tel est le ressort de sa contention, de son ressassement, de son allégresse inexplicable. Et nous l'éprouvons tour à tour dans *Finnegans Wake* sous les espèces de l'illisible, comme sous celles d'une parole évidente jusqu'au truisme, qui surgit dans la rupture et dans la chute. » Ce commentaire, suivi de la traduction de la majeure partie du prologue et d'une partie très importante du chapitre final, n'est évidemment pas sans rapport avec

celui d'un « libre regard », fluide et vif, susceptible de se laisser emporter par les mots disposés comme les « amers du regard », laissant ainsi émerger des significations qui ne sont jamais arrêtées. D'autre part, une approche progressive contrevient à la pratique d'écriture d'André du Bouchet qui n'est précisément ni linéaire – comme la mise en espace des annotations le donne à voir – ni diachronique – comme la reprise toujours modifiée de ces textes le donne à entendre. Cela contrevient également au procès de lecture qui n'est pas rectiligne³⁰⁹ et nécessite au contraire des allers et retours incessants, des trajets toujours renouvelés. Aussi, Clément Layet en établissant des liens avec d'autres fragments qui viennent éclairer les annotations, rend cette écriture au mouvement dynamique de sa réitération.

Comme notre propos tend à produire une compréhension d'ensemble, c'est-à-dire une saisie des conceptions sous-jacentes à l'écriture, nous explorerons également les dimensions kinesthésiques et les rapports au soleil, à l'air ou au support, termes que le critique avait lui-même bien repéré : « De même que l'appartenance au sol et à l'air avait commencé par des sensations – de poids et de froid – le support est ici venu aux oreilles et aux yeux³¹⁰ ». Commentant le texte intitulé « le révolu », Clément Layet identifie des mouvements de « traction, poussée, pression ». Il note que :

« Le paysage rappelle celui des eaux-fortes d'Hercule Seghers, dont André du Bouchet décrit les accidents dans un texte de *L'Incohérence*. Le temps n'est plus distinct d'un mouvement du corps : mouvement de terre, mouvement d'air, mouvement d'eau, mouvement de feu. Les éléments passent successivement par différents états, que le poème décrit comme des variations de stabilité : le ruissellement d'une eau de montagne, l'englacement des pierres, l'apparition du soleil en haut d'une crête.³¹¹ »

Il en vient ainsi à indiquer combien cette notion de « révolu » est reconsidérée par André du Bouchet comme l'espace de ce qui survient. Dans son article « des nerfs (touchés)³¹² », il propose une réflexion à partir du texte qui fut prononcé par André du Bouchet à l'Institut du monde

l'écriture qui s'élabore à cette période et qui ne correspond précisément pas à une recherche d'hermétisme : André du Bouchet, « lire Finnegans Wake », *NRF*, 5^e année, n°60, 1957, pp 1054-1055.

³⁰⁹ La lecture d'un texte est à l'égal de la vision d'un paysage, « la planitude, comme rectiligne, de ce qui est affirmé, recèle à tout instant : la courbe. » André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, 1983, p 131.

³¹⁰ Clément Layet, *André du Bouchet*, op cit, p 20

³¹¹ *Ibid*, p 100.

³¹² Clément Layet, « Des nerfs (touchés) », revue *L'Etrangère*, n° 16-17-18, op cit, pp 191-201. Son titre est lié à une citation de Pascal qui est donnée en note : « le sentiment du feu, cette chaleur qui nous affecte d'une manière tout autre que l'attouchement, la réception du son et de la lumière, tout cela nous semble mystérieux. Et cependant cela est grossier comme un coup de pierre. Il est vrai que la petitesse des esprits qui entrent dans les pores touche d'autres nerfs mais ce sont toujours des nerfs (touchés). », Blaise Pascal, *Pensées*, n° 686, édition Lafuma, Paris, Seuil, « Points », p 285. Le mot entre parenthèses est rayé par Pascal.

arabe le 27 avril 1994, en réponse à une invitation de Salah Stétié.³¹³ Il interroge l'analogie établie entre l'anecdote d'un cavalier blessé à la tête rencontré au cours d'un voyage dans l'Atlas et la frappe poétique, telle que l'introduit André du Bouchet avec le court énoncé emprunté à Pascal : « aussi grossier qu'un coup de pierre (Pascal) comme, coupant court, il arrive que la brutalité de l'évidence traverse ce que 'on a pu vouloir dire. » L'évidence poétique ne saurait se suffire de l'émerveillement devant le paysage des « hauts plateaux³¹⁴ » : « la poésie alors. pas tout à fait encore. » C'est le heurt qui vient créer le dessaisissement nécessaire à une parole qui ne soit pas satisfaite d'elle-même. La vivacité de l'atteinte comme la morsure de l'air donne accès à une « parole réfractaire à son aménagement (qui) apparaît, lorsqu'elle se détache, atteinte, et elle emporte avec elle ce qui a pu manquer. » Aussi, la parole poétique se reconnaît fondamentalement en défaut.

1.2.2.Serge Linarès.

Serge Linarès qui a consacré de nombreux travaux à Christian Dotremont³¹⁵, s'est particulièrement intéressé à ce qu'il appelle « la tentation plastique³¹⁶ » des écrivains, notamment depuis le XIX^e siècle jusqu'à la période moderne. Il étudie comment la pratique graphique coexiste en parallèle avec l'œuvre romanesque ou poétique et quels liens cette recherche plastique entretient avec le texte. Cette expression qui consiste aussi à exploiter les ressources visuelles de la langue atteint son point culminant avec les variations de la typographie introduites par Mallarmé. L'auteur montre que ces expérimentations introduisent deux dimensions jusqu'alors peu considérées dans l'écriture : la page blanche et le corps du scripteur. A la parole écrite se trouve ainsi conférée une double réalité physique : celle de la page, qui sollicite dorénavant non plus seulement un déchiffrement mais un traitement optique, et celle du matériau, le papier, son grain, sa surface, qui engage une réflexion sur le support. Serge Linarès a poursuivi cette réflexion en s'intéressant à la « poétique des espacements chez Pierre Reverdy et André du Bouchet », en considérant que ce dernier s'inscrit dans une filiation déclarée notamment avec le recueil intitulé *Matière de l'interlocuteur*. Il rappelle que du Bouchet « fait la connaissance de Reverdy en 1949 chez

³¹³ Ce texte « Pour Salah Stétié » a été prononcé à l'institut du Monde Arabe le 27 avril 1994, publié dans *Retours sur le vent* ; repris sous le titre « Un coup de pierre » dans *L'Emportement du muet*, Mercure de France, Paris, 2000.

³¹⁴ « J'ai parlé d'un jardin. Il fallait qu'en travers de tout aménagement il y eût une pierre – fut-il aménagement merveilleux de jardin. »

³¹⁵ « On a touché au mot : Plastique de l'écriture chez Christian Dotremont. », *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Colloque organisé par le Centre d'Analyse du Message Littéraire et Artistique, 27-29 mai 2004, Textes réunis par Serge Linarès, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp 293-310.

³¹⁶ Serge Linarès, *La tentation plastique. Écrivains artistes (XVIII^e-XXI^e)*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2010.

l'éditeur Tériade et que, jusqu'en 1959, les deux hommes échangent une correspondance qui se trouve conservée à la bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, soit vingt-trois lettres de Reverdy à du Bouchet ainsi que deux brouillons de du Bouchet à celui-ci³¹⁷ ». Cependant, il différencie les poètes et montre l'« imaginaire du support » d'André du Bouchet entretient de « fréquentes alliances avec le ciel.³¹⁸ » Nous ne le suivons pas entièrement quand il envisage « l'éventualité épiphanique du papier (qui) instruit alors la modification du blanc en bleu.³¹⁹ » Si le bleu introduit la lumière, il est peu probable, dans cette écriture attachée à la matière du monde, que cette couleur se rapporte « au symbolisme chrétien qui figurera en bleu, dès le XII^e siècle, la lumière divine », même si, au demeurant, nous nous interrogerons sur la dimension mystique de cette écriture. Dans sa communication du Colloque de Cerisy, l'auteur revient sur les liens qui unissent André du Bouchet à Pierre Reverdy pour dégager le « rapport de contiguïté, jamais d'identité, qui s'offre entre les conceptions des deux poètes³²⁰ » et préciser la singularité d'André du Bouchet relativement « à l'image, au lyrisme et au blanc³²¹ ». Il remarque l'alliance des contraires que convoque l'image dans une annotation extraite du carnet daté de 1955 : « Qui peut dire si dans la cristallisation d'une image telle que *Flaques de verre*, c'est la *brisure* ou le gel – ce qui se reforme – qui l'emporte ? Il y a une loi de polarisation des images, posées sur leur contraire. L'image *occupe* son passé et son avenir ?³²² », et il note l'affirmation de la comparaison : « philosophie du *comme* / régler l'emploi du *comme* en poésie / - c'est le petit panier / notre mesure ». L'outil dépasse le trope poétique, il est usité à partir de ce qu'il donne à entendre d'une appréhension analogique du monde. Aussi, l'énoncé de Reverdy « la nature, c'est moi³²³ » qui, écrit l'auteur, « trahit l'effort du poète d'opposer une logique de figuration anthropomorphe à l'inintelligibilité du monde et du moi perçus » peut donner lieu à une interprétation que nous voudrions envisager comme parfaitement opposée et éloignée de tout procès d'appropriation chez André du Bouchet puisque posant l'appartenance réciproque de ces deux entités. Serge Linarès rappelle d'ailleurs l'évolution divergente de leur pratique : les innovations formelles des premiers recueils de Reverdy avant de « sceller l'abandon des évidements syntaxiques³²⁴ » avec la parution de *Ferraille* en 1937, alors que

³¹⁷ Serge Linarès, « Reverdy et du Bouchet : deux poètes en regard », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 41.

³¹⁸ Serge Linarès, « Quant au blanc. Poétique des espacements chez Pierre Reverdy et André du Bouchet », *Poétique*, n°160, Paris, 2009, p 476.

³¹⁹ *Ibid*, p 478.

³²⁰ Serge Linarès, « Reverdy et du Bouchet : deux poètes en regard », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 43.

³²¹ *Ibid*, p 43.

³²² André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 288.

³²³ Pierre Reverdy, *Le Livre de mon Bord, notes, 1930-1936 (1948)*, repris dans *Œuvres complètes*, Tome II, édition d'Etienne-Alain Hubert, Flammarion, 2010, p 783.

³²⁴ Serge Linarès, « Reverdy et du Bouchet : deux poètes en regard », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 55.

du Bouchet « augmente l'intensité des intervalles à compter de la publication du recueil *Dans la chaleur vacante* en 1961 ».

1.2.3. Thomas Augais.

La thèse de Thomas Augais³²⁵ amorce cette perspective esthétique caractéristique de l'œuvre d'André du Bouchet mais limite évidemment son propos à son objet d'étude : Alberto Giacometti. Abordant les années de formation de Giacometti et ses liens avec Georges Bataille et la revue *Documenta*, Pierre Leiris, puis les surréalistes, Aragon, Tzara, et Breton, l'auteur rend compte des écrits qui portent sur l'œuvre, après guerre, notamment l'article de Jean-Paul Sartre, les réflexions de Jean Genet, ainsi que celles des poètes contemporains Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, et André du Bouchet. C'est sous le titre « André du Bouchet et l'invention d'une langue peinture » que débute le chapitre XIV de cette thèse. L'auteur y établit un parallèle entre le peintre et sculpteur italien et le poète dans ce qui serait leur commun désir de copier le réel. Pour expliciter son propos, l'auteur introduit une autre distinction entre l'intention d'un poète comme Francis Ponge³²⁶ et celle d'André du Bouchet : « Ponge arrête et isole l'objet alors que la « copie » d'André du Bouchet est en mouvement, Ponge se rapproche davantage de l'artiste à l'atelier, face au modèle et du Bouchet, du lithographe de *Paris sans fin*, son carton sous le bras, échappé de son atelier à la rencontre de tout.³²⁷ » Il reste que cette démarche de copiste est éminemment problématique, car si, comme l'écrit André du Bouchet :

« ...rien n'est à
inventer.

Il n'y a qu'à dire
ce que l'on voit³²⁸ »,

ce que l'on voit suppose non seulement une acuité mais une modalité du regard informée par la peinture et les réflexions concomitantes que pose le geste pictural quant à ce qu'il en est de voir, ce qu'il en est de transcrire cette vision qui n'a pas rien de commun avec un réalisme naïf, ce qu'il en est de l'espace du tableau et de l'espace dans lequel il s'englobe. Après avoir indiqué les

³²⁵ Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Lyon2-Lumière, 2009, pp 527-629 pour les parties consacrées à André du Bouchet.

³²⁶ Voir Philippe Met, « Hors de l'usage et analogue à un lapsus, Francis Ponge et André du Bouchet », *Ecritures contemporaines*, n°6, André du Bouchet et ses autres, que rappelle Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, pp 612-616.

³²⁷ *Ibid*, pp 527-629.

³²⁸ André du Bouchet, *Carnets 1952-1956*, Plon, Paris, 1990, p 101.

différents recueils « où Giacometti s'est porté au seuil de l'œuvre poétique³²⁹ » et les écrits d'André du Bouchet à propos de l'artiste, l'auteur s'attarde sur le recueil *Qui n'est pas tourné vers nous*³³⁰, paru en 1972 dont « le foyer d'écriture s'étend de 1965 à 1971³³¹ », ainsi que sur la publication de 1969, *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*³³² repris en 1991 dans *Alberto Giacometti – Dessin*, en indiquant que toutes ces publications paraissent après la mort de l'artiste survenue en janvier 1966. Thomas Augais observe comment, au cours de ces années, les textes, selon cette réitération propre à la démarche d'André du Bouchet, vont être repris, modifiés, associés à d'autres ensembles de textes³³³ ou publiés séparément dans la revue *L'Ephémère*³³⁴. Ces textes vont prendre dès lors des colorations différentes, dont les nuances sont à l'aune de la mouvance du réel à laquelle les deux hommes sont sensibles. Outre cet aspect, le propos de Thomas Augais est de s'orienter vers la mise en lumière d'une commune idée de la mort³³⁵ à l'œuvre et, dans le procédé de défection propre à Giacometti et, derrière la notion d'objet invisible. Ce sont les notions opposées de mobilité et d'immobilité qui requièrent son analyse avec ce présupposé que « s'arrêter signifie encourir la menace de la mort ». Or, avec la citation de Giacometti que l'auteur introduit : « Un aveugle avance la main dans le vide (dans le noir ? dans la nuit ?), / les jours passent et je m'illusionne d'attraper, d'arrêter ce qui fuit / je cours, je cours sur place sans

³²⁹ Il donne « une eau-forte originale pour la publication chez GLM du *Moteur blanc* », (...) puis un portrait liminaire du poète pour *Dans la chaleur vacante* en 1961. (..) Deux autres portraits seront publiés ultérieurement : l'un dans *L'Inhabité* en 1967 et l'autre en 1977 pour le recueil *Air*. » Thomas Augais, *Opus cit*, p 532.

³³⁰ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972. « La première section du texte éponyme du recueil paraît en 1968. Le choix ne doit rien à André du Bouchet ni à Giacometti, c'est le texte du catalogue d'une exposition de dessins de Giacometti à la galerie Claude Bernard. Ce texte présente une caractéristique particulièrement intéressante : il paraît dans le catalogue sous forme de vers libres avant d'être repris en prose dans *L'Ephémère* puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*. » Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, p 535.

³³¹ *Ibid*, p 533.

³³² André du Bouchet, *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965*, Maeght, Paris, 1969 ; repris dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Maeght, Paris, 1991.

³³³ Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, p 536.

³³⁴ « Plus loin que le regard une figure », *L'Ephémère*, n°1, hiver 1966, pp 93-100 ; « ...qui n'est pas tourné vers nous », *L'Ephémère*, n° 8, hiver 1968, pp 70-115 ; « ...figure », *L'Ephémère*, n°11, automne 1969, pp 358-377 ; « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *L'Ephémère*, n°12, hiver 1969, pp 538-550.

³³⁵ Cette hantise de la mort, il la rattache, comme beaucoup de commentateurs, au texte où Giacometti rapporte les effets de la mort de T : « A ce moment là, je commençai à voir les têtes dans le vide, dans l'espace qui les entoure. Quand pour la première fois, j'aperçus clairement la tête que je regardais se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement, je tremblai de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante mais un objet que je regardais comme n'importe quel objet, mais non, autrement, non pas comme n'importe quel objet, mais comme quelque chose de vif et mort simultanément... » : « Le rêve, le Sphinx et la mort de T. », *Labyrinthe*, n°22-23, décembre 1946, pp12-13 ; repris dans *Ecrits*, Hermann, Paris, 2007, pp 71-72

m'arrêter³³⁶», se dégage une alliance oxymorique de ces deux dimensions du mouvement et de l'immobilité qui ne s'avèrent donc pas séparables pour penser l'inscription de l'homme au monde. Thomas Augais fait d'ailleurs mention plus avant dans son propos de la notion pointée par Jacques Depreux de « l'immobilité au centre du mouvement³³⁷ » comme préoccupation spécifique d'André du Bouchet. Mais, c'est la notion d'aveuglement sur laquelle va poursuivre le critique, interprétée sous le terme du « glacier » comme résistance du matériau linguistique qui oblitère l'accès et ne laisse apparaître l'objet qu'à proportion de son retrait. Si le glacier est l'âpreté dure, l'aveuglante blancheur de la page qui signifie le heurt avec le réel, par lequel on reste démuné de toute saisie, nous verrons que le glacier est peut-être aussi une des propriétés du support qui se modifie de solide en liquide, en substance aérienne et qui rend compte ainsi du lien entretenu avec le monde. « L'haptique se substitue alors, écrit justement Thomas Augais, à l'optique pour un toucher à l'avant de toute visibilité.³³⁸ » Le support est lié également à la notion de transparence³³⁹ que nous tâcherons de préciser et que l'auteur effleure quand il remarque que « les objets des dessins sont tous figures de verre, au hasard de leur matière découverte, puisque terre et pierre s'y avèrent aussi translucide que le bocal ou la bouteille.³⁴⁰ » Ainsi se manifeste la commutation des éléments, terre et air, plein et vide, repère l'auteur, qui rattache ces considérations à la pensée chinoise³⁴¹. Afin de montrer l'évolution du dessin chez Giacometti, il entreprend un historique retraçant « la première construction des choses » telle qu'elle est donnée par différents commentateurs de l'œuvre et par l'éclairage d'André du Bouchet dans ses brouillons. Ce dernier insiste sur le pouvoir de réverbération de ces figures, notamment dans l'extrait cité et commenté :

³³⁶ Alberto Giacometti, « Un aveugle avance la main dans la nuit », *XX^e siècle*, janvier 1952, numéro consacré aux « Nouvelles conceptions de l'Espace », pp 71-72 ; repris dans *Ecrits*, Hermann, Paris, 2007, p 106.

³³⁷ Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Champ vallon, Seyssel, 1988, p 37.

³³⁸ Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, p 548.

³³⁹ Ce que viendrait confirmer la citation extraite de « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Tel Quel*, n° 24, hiver 1966, pp 14-23 ; reprise p 550 : « 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 désigne. »

³⁴⁰ Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, p 556.

³⁴¹ De même que la notion de « moyeu » présente dans le recueil *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 73 : « le moyeu brule », rencontre le taoïsme. « Pour le Tao to King, c'est le « vide médian qui fait marcher le char » et « c'est là où il n'y a rien que réside l'efficacité d'une roue ou d'un vase » Thomas Augais renvoie à l'ouvrage de Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Champ vallon, Seyssel, 1988, pp 36-37 ; lequel cite Lao-tseu, *Tao tö King*, dans *Philosophies taoïstes*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1980, ch. XI, p 13.

« Dès l'époque où, Giacometti, pour la première fois, dessine un objet – visage catégorique, haute académie – apparaîtra divulgué, dans une sorte de saisissement, et comme en filigrane de la paroi en regard, quand il n'en est pas l'élévation même – verticale... Dans une ardeur réverbérée qui embue tous linéaments. Et quelle que soit la face qu'il présente, localisé dans un éclat qui, sur l'instant où il nous parvient, le scinde de son identité passagère. ³⁴² »

Thomas Augais se livre à une analyse fine du terme « embue » dont il exploite toutes les acceptions jusqu'à sa signification picturale qui ouvre sur la notion de support.³⁴³ Mais, l'orientation décisive du propos consiste à dégager, à partir des commentaires d'André du Bouchet, ce qui donne sens au geste de Giacometti pour conjurer la mort. Nous poursuivrons cette analyse, en constatant que ce terme revient de façon récurrente dans les brouillons consacrés à Giacometti, indice de ses propres hantises et de ce que le poète élucide à travers cette œuvre, à savoir la façon dont l'art vient déjouer cet emportement inéluctable, en créant des enclaves ponctuelles où se sentir exister³⁴⁴. D'ailleurs, Thomas Augais relève « la dissémination, à la fois d'ordre visuel, sémantique et kinesthésique, des motifs du globe, du cercle et du tour, présents dès le titre du recueil. ³⁴⁵ » Nous tenterons de préciser « cette importance décisive du mouvement giratoire » qui nous semble prendre davantage la forme d'une spirale du fait de sa réitération incessante qui n'est pas pure répétition. *La suspension* de Stampa que Giacometti dessine à plusieurs reprises peut alors être rapprochée justement de ce « suspens dans l'espace

³⁴² André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », Mercure de France, Paris, 1972, p 10.

³⁴³ « André du Bouchet joue sur la parenté étymologique puisque « imbu » est en réalité la réfection, au XV^e siècle d' « embu », participe passé du verbe « emboire », au sens d' « imprégner », au physique comme au moral. Il existe un verbe « embuer », emprunt savant au latin, qui signifie « pénétrer, imprégner », mais « embuer » n'existe pas en ce sens. Le verbe appartient à une autre famille étymologique et veut dire « couvrir de buée, d'une sorte de buée ». Les larmes qui embuent les yeux brouillent la vue. Mais à partir d' « emboire », on parle d'une couleur « embue » et le poète joue de cette homonymie avec un terme technique issu du domaine de la peinture pour resémantiser le verbe employé ici. L'adjectif « embu » signifie pour un tableau, « devenu terne, mat, parce que le support a absorbé l'huile » et André du Bouchet l'emploie dans ce sens un peu plus loin dans le recueil sous sa forme substantivée. Or, c'est bien sur de l'avidité du support dont il est question, puisque le blanc qui réfléchit la lumière est présence dans l'espace du dessin d'un fond abyssal qui boit les figures éphémères. (...) Cet estompement des traits que dévore la chaleur du foyer, de la source lumineuse arrachant la figure à sa glaciation abstraite, devient alors préfiguration d'une *fonte*. » Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, pp 562-563. L'auteur appuie son propos en citant les brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous* : « Mais l'éclat que déjà (ces figures) réverbèrent – tout en demeurant aussi réfractaires à ce papier dont Giacometti n'a pas encore pris la mesure ou dont il ne soupçonne pas l'imminence – est présage de la grande fonte des années futures. »

³⁴⁴ Thomas Augais cite opportunément cet extrait des brouillons de *Qui n'est pas tourné vers nous* : « comme si, pour avoir accès à l'existence, il lui fallait tourner, franchir le hiatus personnel d'une mort en ce qui le concerne... (...) encore future...la franchir par avance...pour avoir pied dans l'existence...impersonnelle...cette existence impersonnelle... celle de la transfiguration...seul objet de l'art... », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

³⁴⁵ Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, pp 577-579.

autant que dans le temps³⁴⁶» qui a trait avec la conception du réel défendue par Giacometti comme par le poète.

Dans sa communication présentée au colloque de Cerisy³⁴⁷, Thomas Augais se centre sur cette exigence, propre à trois figures, un poète, un peintre et un critique, de capter la lumière ou de rendre compte de cette captation dans leurs œuvres. Outre qu'il rappelle les rencontres décisives autour d'Aix-en-Provence à la fin des années quarante, l'auteur indique combien l'innovation poétique d'André du Bouchet intègre les préoccupations de Tal Coat. Il rapporte, en ce sens, un inédit écrit dans ces mêmes années :

« La matière poétique qui leur est commune (à la poésie et à la peinture) n'est plus située dans un cadre fixé d'avance, mais se trouve en perpétuel déplacement. Elle nous entoure, elle nous communique sa transparence, les rapports de fixe qu'ils étaient deviennent infinis, infiniment troublants, à la fois objet et sujet, milieu et matière, celui qui dans un poème dit « je » n'est plus qu'un point parmi d'autres, légèrement plus incandescent.³⁴⁸ »

Et il rappelle l'approfondissement fécond que vont constituer les échanges avec Georges Duthuit dans la préparation du *Feu des signes*, ouvrage fondé sur la question de la lumière³⁴⁹, laquelle par ses effets de réverbération, rend à leur mouvance les contours indiscernables des objets confondus avec leur milieu. Les toiles de Tal Coat, note justement Thomas Augais, travaille les gradients de la luminosité, en ouvrant un espace suspendu à cette radiance. « Si la question du souffle a déjà été soulevée et analysée par la critique, le caractère fondamental de l'articulation de la lumière que l'œuvre d'André du Bouchet tente, à l'égal de celle de Tal Coat, n'a en revanche pas été suffisamment perçu. Cette question est en effet plus éloignée de celles habituellement rencontrée par la critique poétique. » Et il appelle de ses vœux une analyse qui montre comment « l'injonction de *l'impératif solaire* informe rythmiquement cet espace livré dans sa matérialité la plus concrète au *travail du soleil* qui porte au premier plan les notions d'*accident* et d'*événement*. » A sa

³⁴⁶ *Ibid*, p587.

³⁴⁷ Thomas Augais, « L'impératif solaire : André du Bouchet, Tal Coat, Georges Duthuit », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, pp 295-311.

³⁴⁸ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

³⁴⁹ « Cette lecture est irriguée en profondeur par la théologie de la lumière dont le byzantiniste est allé chercher les sources chez Plotin et le Pseudo-Denys (commentés par Emile Bréhier comme Maurice de Candillac), de même que par sa découverte des travaux d'histoire de l'art de l'école de Vienne – de l'étude des arts décoratifs du Bas-Empire par Aloïs Riegl à la théorie de l'icône publiée à Londres en 1947 par Otto Demus. Dans *Le Feu des signes*, Duthuit fait de l'accueil de la lumière la clef de voute d'une lecture de l'histoire de l'art qui va de la Mésopotamie à Matisse en passant entre autres par la Grèce classique, Byzance et l'art roman. » Thomas Augais, « L'impératif solaire : André du Bouchet, Tal Coat, Georges Duthuit », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 302.

mesure, cette recherche apportera sa contribution en indiquant que les phénomènes de réverbération participent de ces effets optiques qui agencent un monde et font événement sans qu'on puisse les saisir.

1.2.4. Martine Creac'h.

Martine Creac'h,³⁵⁰ pour sa part, s'en tient aux textes d'André du Bouchet consacrés au tableau de Poussin, *Paysage avec Orion aveugle*.³⁵¹ Reprenant le titre du recueil *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, elle aborde, en outre, les écrits de Char, Bonnefoy, Jaccottet, Simon qui commentent la peinture de Poussin ou fondent leur réflexion à partir de certains tableaux, en particulier, *Les Bergers d'Arcadie* pour Yves Bonnefoy, *Le martyr de saint Erasme* pour Claude Simon. Elle indique que « *Le Paysage avec Orion aveugle* fascine précisément parce qu'il présente, comme la peinture de Tal Coat avec laquelle il est associé dans l'ouvrage de 1993 d'André du Bouchet, « un paysage milieu » et non « un paysage-spectacle », selon la distinction d'Henri Maldiney.³⁵² » C'est, à ce titre, « l'infirmité du géant³⁵³ » qui est convoquée, c'est-à-dire son aveuglement, préoccupation qu'elle rattache très justement à l'intérêt manifesté antérieurement pour les écrits de Victor Hugo et à la publication, en 1956, de *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*³⁵⁴, composé d'une vingtaine d'extraits des proses de l'exil, où « la cécité est présentée comme condition de la voyance ». Néanmoins, elle ne manque pas de remarquer que le poète « insiste sur le défaut de maîtrise plutôt que sur l'assurance prophétique. En témoigne une note du *Carnet* d'avril 1953 : « V.H. visionnaire quand il touche à un infini, à la conscience qu'en dépit de son avidité toujours le monde achevé échappe.³⁵⁵ » Elle rappelle que ce motif de l'aveuglement

³⁵⁰ Martine Creac'h, *Poussin pour mémoire : Bonnefoy, André du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2004.

³⁵¹ André du Bouchet, « The leadership of Poussin : The artist, his own demi-god », *Art News*, New York, vol LVII, n° 9, janvier 1949, p 35-36. Ce premier texte cite Panofski. Ce texte modifié et intitulé « Sur un tableau de Poussin » est traduit dans *Preuves*, n°1, juillet 1951, pp 44-46 ; Il est repris dans *Orion* (1959) suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle, 1993, ainsi que sous le titre « Orion aveugle à la recherche du soleil levant » dans *L'Emportement du muet*, Mercure de France, Paris, 2000, pp 9-13.

³⁵² Henri Maldiney, « Tal Coat », *Derrière le miroir*, Maeght, Paris, 1954 : « (Le paysage milieu est) celui de l'homme qui se découvre debout au milieu du monde et qui s'étonne d'en être le foyer. Il prend possession de l'espace en s'ouvrant à l'espace. Il accomplit un des gestes les plus primitifs de l'être au monde ; il indique l'espace non pas comme une chose devant lui mais comme un milieu qui l'enveloppe et le pénètre et dans lequel il est au monde à travers la motricité de son corps. »

³⁵³ Elle rapproche opportunément l'affirmation d'Hugo dans *Les Misérables*, lorsqu'il baptise Orion le « navire malade » dont se servira le forçat Jean Valjean pour s'échapper du bagne de Toulon : « Toutes les fois qu'une force immense se déploie pour aboutir à une immense faiblesse, cela fait rêver les hommes » : Martine Creac'h, *Poussin pour mémoire : Bonnefoy, André du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, p 62.

³⁵⁴ André du Bouchet, *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, suivi de *L'infini et l'inachevé*, Seghers, Paris, 2001.

³⁵⁵ André du Bouchet, *Carnet*, Fata morgana, 1994, p 56.

se poursuit à travers la figure de Giacometti à laquelle le premier numéro de la revue *L'Ephémère* rend hommage et publie un poème de l'artiste, « un aveugle avance la main ³⁵⁶ ». L'aveuglement est interprété moins comme un fait d'expérience que comme une condition irréductible à toute vision, ce point aveugle du regard que Martine Créac'h ne manque pas de lier à « l'invisible que Merleau-Ponty place au cœur du visible »³⁵⁷. Nous approfondirons ces considérations qui font écrire à André du Bouchet à propos d'Orion que « sur les décrochements du temps, il faut – pour voir, être aveugle par moments ³⁵⁸ ». Et, nous consacrerons, dans le prolongement, un développement à la fable d'Actéon telle qu'elle est lue par André du Bouchet.

1.2.5. Elke de Rijcke.

La thèse d'Elke de Rijcke³⁵⁹, soutenue en 2002, consacre peu de développement à ce qui est appelé « l'écriture peinte³⁶⁰ ». Cette dimension intervient dans son propos d'ensemble, au même titre que l'intonation ou d'autres aspects, qui consiste à démontrer l'intégration de l'expérience immédiate au sein du langage. Néanmoins, elle ne manque pas de « signaler qu'il n'y a presque pas de recherche sur les rapports entre poésie et peinture chez André du Bouchet.³⁶¹ » Son état de la question des études sur André du Bouchet est extrêmement complet. Elle repère parmi les travaux qui s'intéressent au rapport poésie et peinture, ceux de « D. Fisher³⁶² : 1991 ; A. Sampon³⁶³ : 1991 ; M. Collot³⁶⁴ 1995 ; M. Jakob 1995 ; E. Nogacki 2000 ». Elle remarque à juste titre, à partir de ces travaux, que les poètes « vont chacun à la recherche de nouveaux modes de

³⁵⁶ Alberto Giacometti, « Un aveugle avance la main... », *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1952, p 112-113.

³⁵⁷ Martine Créac'h, *Opus cit*, p 64, qui cite Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, « Tel », Paris, 1964, p 295 : « Quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un punctum caecum (...), il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité. »

³⁵⁸ Dans les Carnets, on repère plusieurs annotations relatives à Orion sur lequel André du Bouchet revient : *Carnet*, octobre 1959, Fata morgana, 1994, p 142-143 ; *Carnet 2*, 1968, Fata morgana, 1998, p 95.

³⁵⁹ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, Katholieke Universiteit Leuven, 2002 ; repris dans *L'expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet*, La Lettre volée, Coll Essais, Bruxelles, 2013.

³⁶⁰ Elle remarque sans pour autant en passer par une démonstration que « dans le volume *Peinture*, nous assistons à la naissance d'une nouvelle pensée hybride, où la peinture et l'écriture ne s'excluent plus. L'écriture y fonctionne comme une peinture, l'écrivain comme un peintre, et la peinture y est traitée comme une écriture. » Elke De Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 492.

³⁶¹ *Ibid*, p 146.

³⁶² Dominique Fisher, « Garache/Bonnefoy, Tal Coat/du Bouchet. De la tâche à l'espace de la mouvance », *Dalhousie French Studies*, n°21, Fall-Winter, 1991, pp 71-81.

³⁶³ Annette Sampon, « du Bouchet et Tal Coat. De Lascaux à la Chine de Han, ou la chasse aux signes », *Dalhousie French Studies*, n°21, Fall-Winter, 1991, pp 83-91.

³⁶⁴ Michel Collot, « La langue peinture (du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy) », *Esprit*, n° 213, juillet 1995, pp 138-141.

présentation, réalisables dans l'espace du livre, fondés sur le primat de la matière ou du rythme, et non plus sur celui du signe ou du sens. L'immédiateté du réel doit prendre corps dans une trace, qu'elle soit poétique ou picturale, qui fait basculer le système référentiel traditionnel.³⁶⁵ » Son propos tend, par ailleurs, à éclairer l'ancrage biographique et existentiel du poète fondé sur un sentiment de destruction supposé être à l'origine de l'écriture poétique qui ferait en quelque sorte résilience : « le recours au livre doit protéger le sujet, l'aider à se maintenir par la création d'une nouvelle cohérence qui n'anéantit pas la violence, ne restaure pas l'ordre ancien mais forme une sorte de contrepoids à la destruction de la réalité.³⁶⁶ » Outre que ces considérations sur la vie de l'auteur, qui, d'une certaine manière, sont irréfutables et qui s'appuient sur des faits commentés à la fin de sa vie par le poète lui-même³⁶⁷, tendent à psychologiser l'analyse, elles ne poursuivent pas une reconsidération de la notion d'origine comme une note aurait pu y inviter :

« L'œuvre d'André du Bouchet ne cesse de poser la question, mais aussi le problème de l'origine. Son approche de l'origine avoisine dans un certain sens l'approche déconstructionniste. La langue, qui n'a pas de main mise sur l'expérience qui l'a déclenchée, n'a d'autres recours que de chercher l'origine en elle-même, une origine qui est d'ailleurs constamment renouvelée.³⁶⁸ »

Nous tenterons de revenir sur cette question difficile de l'origine dans la création et sur l'éclairage que fournit une conception qui ne suppose pas de retour amont. Si l'auteur éclaire la complexité du passage de la vie à l'œuvre, elle n'en conclut pas moins, en s'appuyant sur une annotation du poète que la poésie est « réparatrice ». C'est là, cependant, ne pas faire cas de la présence, aussitôt, de l'énoncé strictement contradictoire, selon une alliance que privilégie André du Bouchet, à savoir que « rien – ni surtout la poésie / ne sait combler ce vide incessant, elle l'irrite.³⁶⁹ » Nous ne suivons donc pas l'auteur quand elle pose que « le poème veut retrouver l'unité perdue du sujet, du langage et du monde » même s'il s'agit d'inventer un sujet poétique.³⁷⁰ Ce dernier ne se constitue pas au terme d'une « aurore » caractéristique de la poésie de René Char, comme elle

³⁶⁵ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 99.

³⁶⁶ *Ibid*, p 113.

³⁶⁷ André du Bouchet, « Surpris par la nuit », Entretien avec Alain Veinstein, France Culture, 2000.

³⁶⁸ Elke De Rijcken, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 107, note 3.

³⁶⁹ André du Bouchet, *Carnet*, Fata morgana, 1994, p 20-21 : « « poésie réparatrice / elle dit souvent ce qui manque c'est à ce prix qu'elle cesse d'être complaisance ou parure – qu'elle se consume, appel qui consume mais rien - ni surtout la poésie / ne sait combler ce vide incessant, elle l'irrite. »

³⁷⁰ « travailler en direction d'un « lieu insolite » où le sujet poétique proche de lui-même, peut de nouveau se dégager de lui-même, et ouvrir sur le monde ». Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, p 115.

semble l'indiquer, mais plutôt d'une « aube » rimbaldienne où l'étreinte avec le réel s'avère impossible. Dans une note au sujet de Heidegger, notamment à propos de *Acheminement vers la parole*, la notion d'origine est d'ailleurs reprise, distinguée de la conception du philosophe et modulée:

« Chez André du Bouchet, par contre, la parole poétique se conçoit moins comme la traduction pluriforme d'une habitation unique du monde, que comme la relation langagière d'une expérience (de la parole) radicalement hétérogène, que le poète a peine à définir et qui ne peut pas se rapporter à une origine. L'origine dans cet univers poétique s'est éloignée, effacée, ou plutôt déplacée. Elle n'est donc plus pour autant saisissable. ³⁷¹ »

Pour étudier comment la poésie est réparatrice, l'auteur propose alors de se « concentrer intégralement sur la problématique de la « matière » du langage ³⁷² », de « comprendre comment le langage poétique peut être à la fois sa *propre fin* et un *moyen*, un matériau de l'existence qui, *par le repli* sur ses conditions et ses possibilités, parvient à reconstituer *un rapport immédiat* de l'individu au langage et au monde ³⁷³ ». Ce rapport à l'immédiat pourrait paraître suspect de drainer une certaine mythologie de la vérité, vérité de l'instant rattachée à l'idée d'authenticité d'une parole qui trouverait là jonction avec les pures conditions de son origine. Or, comme le rappelle l'auteur, André du Bouchet n'a pas manqué de préciser que :

« le pur est quelque chose qui n'est pas fermé, c'est quelque chose qui est hors de portée... Il n'est pas fermé parce qu'il est en nous et que nous sommes toujours à sa poursuite. C'est ce à quoi on n'atteint pas. Dans un de mes textes *Quelque chose de pur*, je ne différencie pas le pur du pourri. On peut traiter le pur de façon péjorative, comme pourri, ou l'appeler le pur, de sorte que ça n'a pas de connotation péjorative, c'est de toute façon quelque chose qui nous échappe, qui est de l'ordre de l'imprononcé et de la vie des choses qui apparaissent tour à tour intactes et détruites. ³⁷⁴ »

On rappellera le propos de Celan introduit dans l'hommage à Hölderlin : « *Il y a quelque / chose de pourri dans la poésie de Hölderlin.* Oui, dans l'œuvre qui, / entre toutes, en appelle à une pureté –

³⁷¹ *Ibid*, p 117.

³⁷² *Ibid*, p 120.

³⁷³ *Ibid*, p 122.

³⁷⁴ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 122, notes 44. Ce sont les propos rapportés d'un entretien d'André du Bouchet avec l'auteur datant de 1994.

ou puissance autonome - / de la parole : et pour cela, je crois.³⁷⁵» De cette « phrase consternante », « incompréhensible sur l'instant », vont naître des considérations sur le « mouvement circulaire de la vie » qui annihile l'antagonisme des formes, ce qu'il appelle « le communisme de la poésie, l'air³⁷⁶ » :

« Les choses sont tour à tour fraîches et pourries. Elles fleurissent, vieillissent, pourrissent, disparaissent et reparaissent de nouveau dans la fraîcheur. Tout cela fait partie de la même vie. C'est dans ce sens là que j'ai finalement interprété le mot de Celan qui m'a dit un jour : « il y a quelque chose de pourri dans la poésie d'Hölderlin. » Il aurait pu me dire un autre jour : « c'est extraordinairement pur. » Je pense que ce sont deux temps différents de la même chose. (...) Il y a un mouvement circulaire de vie où les extrêmes se touchent mais restent extrêmes. C'est en quelque sorte en passant par le pourri. En se décomposant, la langue pourrie se recompose en une langue dont on peut dire qu'elle est très pure. Il est évident que tout cela doit forcément procéder d'une décomposition de tout ce qui est tenu pour acquis.³⁷⁷ »

Pour autant, ce rapport à l'immédiat n'est-il pas, se demande l'auteur, une façon de lutter contre la mort ou une acceptation de sa finitude. Il va sans dire que la mort qui est « la face de la vie détournée de nous³⁷⁸ » comme l'écrit si merveilleusement Rilke, est à la croisée de tous les écrits d'André du Bouchet, ce qui l'amène à une certaine conception de « l'habitation » qui ne nous semble pas devoir « passer entièrement par le langage », mais aussi bien par la peinture, par l'art et qui ouvre provisoirement un espace où se « loger », terme qui, sous la plume d'André du Bouchet, se distingue de l'habiter, comme le provisoire se différencie de l'essentiel. Passant en revue ce qu'elle nomme la « modernité poétique au XIX^e siècle », soit les auteurs auxquels André du Bouchet a consacré quelques commentaires, l'auteur aborde la notion d'« échec » : « ce qui

³⁷⁵ André du Bouchet, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1986, pp 75-76.

³⁷⁶ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 142 : « ...les termes de comparaison les plus rares peuvent s'intervertir – les creux de l'ombre ou l'ombre des creux / comme la morale parvenue à un certain degré – j'appelle cela le communisme de la poésie, l'air. »

³⁷⁷ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 161. On ajoutera que cette phrase est reprise par André du Bouchet dans son article concernant Francis Ponge : « En se livrant à ses travaux d'investissement autour de ces choses devenues journalièrement essentielles, chaque fois qu'il est sur le point de les serrer, c'est tout au contraire la distance qui l'en sépare, qui le sépare de soi, qu'il ne manque jamais de préciser avec une cruelle netteté. Toujours ce mécanisme d'échange poétique qu'il ne parvient pas à éluder. « Il y a quelque chose de pourri dans la langue française. » Le mot, la chose, le verre lui fait véritablement horreur : impossible alors de maîtriser ce léger tremblement (qui parcourt son œuvre), dont il se sert comme force motrice. » : « Le verre d'eau », *Critique*, février 1951, n° 45, pp 182-183.

³⁷⁸ Rainer Maria Rilke, « Lettre à Witold von Hulewicz, 13 novembre 1925 », *Œuvres*, volume III, *Correspondance*, Seuil, Paris, 1976, p 588. Cette référence fournit une explication possible, et partielle, au recueil *Qui n'est pas tourné vers nous*, comme l'a indiqué Michel Collot.

intéresse André du Bouchet chez Baudelaire, c'est l'échec du poème devant l'idéal et *comment cet échec est associé à une nouvelle naissance*, un nouvel élan.³⁷⁹ Il ne nous semble pas que la conscience de l'échec qui serait reductible à l'infini soit le moteur inépuisable de la création. L'échec de Baudelaire, qui est à proportion de la croyance aux pouvoirs démiurgiques de la poésie au XIX^e, ne se solde pas comme échec dès lors que s'y révèle l'inestimable attenance au sol, l'inhérente reconduction à soi comme limites sensibles de la création. Ce que la parole poétique donne à entendre, c'est la conscience d'un matériau qui ne soustrait pas le poète à sa condition de mortel et qui, au contraire, lui donne à entrevoir cette condition comme recelant ce qui ne le distingue pas du fond incommunicable. Il ne s'agit donc pas de la « rechute dans la matière banale³⁸⁰ de l'existence ordinaire », mais de la saisie de la banalité³⁸¹ de l'existence, au sens d'une fonte, d'une fusion de l'écriture, comme de la peinture, dans la matière commune de la vie. Ce qu'André du Bouchet repère, comme l'indique Elke de Rijcke, dans l'article qu'il consacre à Char³⁸², tient à « la défense d'une poésie qui ne serait pas tant expérience d'impuissance devant l'immédiat mais langage efficace, bannissement de mots « inutiles », et choix radical de mots « arables³⁸³ ». Dès lors qu'est entrevu un certain rapport concret à la terre, c'est le terme de « matière » qu'il convient de préciser. Ce que fait l'auteur en ramenant la notion soit vers le réel, soit vers le langage : « La poésie se fera *phénoménologie de la matière* afin d'augmenter sa prise *sur la part de réalité contenue dans le*

³⁷⁹ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 153.

³⁸⁰ S'il n'en est pas moins vrai que « les poètes français après 1950, réhabilitent la réalité simple et banale » trouvant ainsi le moyen de « renouer avec le monde disparu après la seconde guerre mondiale », si « l'on trouve dans les carnets d'André du Bouchet l'esquisse d'une esthétique de la banalité », comme l'écrit Michel Collot dans « Les Carnets d'André du Bouchet. Une écriture en marche », cependant, cette notion nous semble à distinguer résolument des intentions d'un Ponge, Jaccottet, Guillevic, Gustave Roud. Par ailleurs, la poésie d'André du Bouchet est loin d'être aussi banale qu'on veuille le dire dans son lexique, dans sa syntaxe comme dans sa mise en page. Son projet, quant à lui, est loin d'être banal, ainsi que tend à le montrer cette recherche.

³⁸¹ Nous pourrions penser que cette banalité n'est pas très éloignée de la « réalité » telle que l'entend Reverdy dans « En vrac », *Œuvres Complètes*, tome II, Edition préparée, présentée et annotée par Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Paris, 2010, pp 817-1034 : « Le poète est celui qui sait tirer de la réalité autre chose que ce qu'elle est, mais qui aime et connaît assez la réalité pour savoir que ce qui importe d'abord, c'est elle et que ce qu'il en tire, sous une nouvelle forme, à moins de n'être rien, ne pourrait s'en trouver séparé. » Ainsi, cette banalité ou réalité est conçue comme le support de ce qui s'ouvre à partir d'elle, c'est-à-dire le support du réel. Par ailleurs, des ébauches tapuscrites des années 1952-1953, rassemblées sous ce titre par les soins de Clément Layet, formulent le désir du poète de « me banaliser, après avoir tenu compte de mon impuissance rare, de remonter cet immense courant et que mon impuissance révolue colore et impartisse un reflet nouveau à tout ce que je pourrais dire de banal : mais que ce qui est banal, je le dise. » : « Banalité », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 144.

³⁸² André du Bouchet, « Fureur et mystère par René Char », *Les Temps modernes*, n° 46, avril 1949.

³⁸³ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit p 167. « Arable » qualifie une terre dont la nature rend le labour possible.

*langage et hors de celui-ci.*³⁸⁴ » Mais pour mieux situer ces enjeux, c'est la notion de « réel » qui est posée comme tension de l'écriture poétique :

« Le poète s'attache à la fois à situer le réel dans le langage, et à considérer le poème comme une mise en route du réel. Il tente d'accroître le degré de réel du langage par des stratégies poétiques comme la déroute de l'énonciation et de la destination, la création d'une référentialité instable, les distorsions syntaxiques, métriques et visuelles, bref, en retournant la violence du langage contre le langage en vue de libérer le mot.³⁸⁵ »

Si la tentative du poète est de créer une parole qui ne se différencie pas du réel, parce qu'elle s'apparente elle-même aux choses et phénomènes³⁸⁶, alors il n'y a plus lieu de poser un différend ou un hiatus entre l'expression propre de l'homme et la variété des expressions du monde, et dans ce cas, comme le formule très clairement Henri Maldiney, « l'art est aussi réel que le monde³⁸⁷ ». Pour autant, l'art n'est pas réductible au monde puisqu'il comprend la conscience de ce monde en tant qu'éveil, en tant que saisie de son avènement, traduite par l'événement qu'ouvre le geste créateur ou que l'acte créateur traduit comme événement. La torsion des mots crée une tension dans l'écriture d'André du Bouchet qui libère effectivement un sens inouï et donne à entendre une conception du monde, ou du réel en tant qu'il est ce dont on n'avait pas la pensée, la perception, l'attention³⁸⁸. Cependant, c'est à un effacement du geste et sa dissipation que vise André du Bouchet : « j'imagine que la vraie poésie aime disparaître.³⁸⁹ »

³⁸⁴ Elle revient à ces considérations dans une note qui ne nous éclaire pas : « André du Bouchet ne fait pas de la matière un fond sémantique, impossible d'ailleurs puisque la signification de la matière ne se saisit que dans le mouvement du texte lui-même. L'auteur se maintient, tout comme l'indique Derrida, à un niveau plus général, sur une position intermédiaire, où la matière n'est ni réductible à la matière de la langue, ni à celle du monde sensible en dehors de la langue. (...) Elle est à cheval entre le langage et le monde sensible, méconnaissable par principe et toujours à déterminer par le biais d'une expérience langagière. » Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 327.

³⁸⁵ *Ibid*, p 330.

³⁸⁶ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 143 : « Respirer n'est pas une aventure. La poésie est aventureuse en ce sens qu'elle cherche à coller à ce souffle banal – de façon ininterrompue, sans y réussir, bien entendu. Cet échec est sans cesse à notre portée ; il n'y a rien à inventer, il suffit de copier servilement, ce souffle, cet air. Ainsi nous vivons.³⁸⁶ »

³⁸⁷ Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993, p 13.

³⁸⁸ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 140-141 : « Puisque aussi bien, après le retrait du poète, de l'inventeur, ce n'est plus lui (qui) suscite la poésie, mais les phénomènes les plus communs, et vraiment extérieurs à lui, si communs qu'on s'émerveille à chaque fois de les trouver révélées pour la première fois – disons une table, une chaise, une assiette, que l'on s'émerveille de trouver là, aussi. »

³⁸⁹ *Ibid*, p 145.

S'attachant à étudier les contours de la phrase poétique, Elke de Rijcke commente le parcours de la phrase, « de sa genèse à sa disparition », tel qu'elle lui semble évoquée dans *Peinture* :

« Cela, cependant a commencé par une question. Mais
la phrase qui questionnant, se déplacera,
radie, chemin faisant – rien que détour pour aller au plus court –
la question même qui l'aura amorcée. Elle peut, comme elle se
constitue, conclure sans avoir gardé trace d'une interrogation, n'ayant
été que chemin faisant. Mais un tel déplacement, ce qui l'a
précipité, rouvre, comme, immobile à jamais – c'est la métaphore –
ciel net – ciel monde – le ciel même sur lequel, pour prendre,
comme elle a ouvert, elle ouvrira. Elle
s'y meut, là-dessus des mots qui en vue de conclure ont tenu à leur entame
un à un chasseront.³⁹⁰ »

Elle y remarque qu'André du Bouchet compare lui-même le parcours de la phrase à une courbe. Elle repère très justement que cette « courbe se présente d'emblée comme un procédé circulaire, voire un procédé en spirale. Le point de départ de la phrase, son déploiement et sa fin forment un cercle qui ne cessera de se déplacer le long du poème.³⁹¹ » Ces remarques sont rattachées à l'idée d'une provenance que le poète interrogerait tout en cherchant à s'en éloigner³⁹². Nous voudrions interpréter cette forme spiralee, qu'André du Bouchet repère par ailleurs chez un auteur comme Scève, selon une dimension effectivement temporelle, mais moins comme un incessant va-et-vient entre une improbable origine et une tension vers l'avenir que, en rattachant cette forme à l'exercice de la vision et donc à son inscription dans l'espace, comme la boucle que forme le trajet du regard qui octroie fugacement une forme d'assise alliée à un suspens perceptif.

L'auteur identifie le fait que :

« la phrase poétique se compose de sous-phrases qui la fractionnent et l'innervent mais lui donnent d'autre part sa configuration particulière. De multiples incises remontent et

³⁹⁰ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, p 131.

³⁹¹ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiation du langage*, op cit, p 206.

³⁹² « Tournée non seulement en arrière mais aussi en avant, la phrase poétique semble prise dans la tension impossible de sa provenance d'une part, qu'elle pourchasse afin d'y faire retour, et de sa destination d'autre part, vers où elle se jette et qui lui fait oublier d'où elle provient. » : Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiation du langage*, op cit, p 207.

descendent son parcours principal et y introduisent des microcourbes qui se développent en contresens, en avant du sens ou hors du sens global.³⁹³»

C'est cette forme en volute que nous retrouverons évoquée dans les commentaires critiques sur Scève, reprise aussi des considérations sur l'espace de Tal Coat et que nous voudrions rattacher au mouvement de cette effraction par laquelle surgit la vision ou la conscience du monde quand l'art interrompt son flux. L'auteur étudie la genèse du langage à partir du visible chez André du Bouchet. Le commentaire de l'article consacré à Hugo³⁹⁴, en décrivant la situation psychologique d'un sujet³⁹⁵ englué dans l'expérience sensible dont un « langage-chose » ne parvient cependant à l'extraire, ne nous semble pas de nature à élucider ce rapport au visible. Par ailleurs, l'étude des blancs permet d'introduire la notion d'écriture-peinture qui « retrouve l'ouverture initiale au monde par l'intégration du blanc au sein de son parcours³⁹⁶ », retour qui est illustré par cette annotation du *Carnet 2* :

« le réel à quoi l'homme des turbulences doit, dans la / turbulence, faire retour – où se retrouver comme une / fois se perdre encore pour, à terre enfin, lui-même un / instant du sol qui est le sien se saisir, et, saisi du même / coup, rentrer quitte des prestiges de la magie dans une / matière de même nature que celle du papier, aussi calme / peut-être³⁹⁷ »

Un commentaire intéressant et détaillé de cette annotation repère des phénomènes de « vitesses », qui font passer d'une « syntaxe perturbée » à une « ordonnance classique des mots », ce qui « signifie le passage du vertige au calme ». « Le style hachuré », écrit Else de Rijcke, est sensible « dans la mise en valeur du terme « turbulence » répété, et dans la confusion créée par les paradoxes où le contact avec soi passe par la perte de soi (« se retrouver comme une / fois se perdre encore » et « lui-même un instant du sol qui est le sien se saisir, et, saisi du même / coup ») ainsi que dans la suspension de l'opposition, lors de la coïncidence du sujet avec la

³⁹³ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 209.

³⁹⁴ André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », *Critique*, n°51, novembre 1951 ; repris dans *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Paris, Seghers, 2001.

³⁹⁵ « La naissance du langage-chose peut alors être expliquée comme un mécanisme de défense du sujet voyant devant l'insupportable angoisse, vécue lors de l'expérience de dilution du réel. (...) André du Bouchet nous communique que le langage-chose naît violemment, à partir de l'expérience de refus de la part du sujet poétique de rester cloisonner dans l'univers sensible muet. » : Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 341.

³⁹⁶ *Ibid*, p 495.

³⁹⁷ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata morgana, 1998, p 29, cité par Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, pp 497- 499.

matière à laquelle il retourne (« à terre enfin, lui-même un / instant du sol qui est le sien »). Si le blanc favorise ce retour du poème au monde, c'est, dit l'auteur, parce que la « matière de la poésie » apparaît « dans le blanc qui assure la transition de l'ordre de la signification à celui de la sensation³⁹⁸ ». Enfin, l'auteur termine sa recherche en se posant :

« la question conclusive de savoir si la matière de parole est une matière visionnaire, et ce qu'une telle parole nous donne alors à voir. La « matière de parole » ouvre le poème au-delà du regard ordinaire, à l'ouvert. Or, l'ouvert est peuplé d'expériences confondantes, quasi indéchiffrables. La « matière de parole » en tant que parole « visionnaire » ouvre à une non-vision qui est vision amplifiée. Au cœur d'une telle vision, le sujet intime voit son expérience du monde immédiatement liée à une nouvelle parole. Il perçoit le rapport intime à lui-même, au monde et à sa parole confondus, dans une vision sans image concrète. Le défi de l'écriture poétique consiste à transposer cette expérience tactile de la vision au niveau du langage.³⁹⁹ »

1.2.6. Victor Martinez.

S'inscrivant dans la lignée de Jean Wahl⁴⁰⁰, Victor Martinez⁴⁰¹ s'intéresse aux « sources du dehors » chez André du Bouchet. Dans un article consacré au texte d'André du Bouchet à propos du tableau de Nicolas Poussin *Orion aveugle à la recherche du soleil levant*, il établit le parallèle entre critique picturale et création poétique quant à « la conception de l'espace, le travail sur l'image et le rapport à une « transcendance silencieuse »⁴⁰² et en indique les répercussions décisives sur le recueil *Dans la chaleur vacante*.

³⁹⁸ Elke de Rijcke, *L'expérience Littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 499.

³⁹⁹ *Ibid*, p 577.

⁴⁰⁰ Jean Wahl publie notamment *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Levy, 1948.

⁴⁰¹ Victor Martinez *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2008. « Nous formulons l'hypothèse, inspirée par Jean Wahl, que ce travail est l'œuvre d'une poésie sous-tendue par une pensée en explication avec une perception : poésie, parce qu'il est question d'une langue à restaurer, à élargir, à régénérer ; perception parce qu'il est question des sources et du « dehors » ; pensée parce qu'il est question d'une transmission, d'une articulation et d'une « relation à restaurer ».

⁴⁰² Victor Martinez, « Nicolas Poussin aux sources de l'écriture de *Dans la chaleur vacante* d'André du Bouchet », (actes du XXVe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Valenciennes, septembre 2005, sous la direction de Karl Zieger), article paru dans *Correspondances : vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les arts*, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 109-118.

« L'espace du poème comme celui du tableau sera ainsi envisagé par André du Bouchet non plus dans sa formulation classique mais dans son aperception « haptique » (liée au toucher) et « kinesthésique » (liée aux sensations de mouvement) ; l'image littéraire elle-même aura pour fondement non des rapports flous d'analogie et de ressemblance mais des phénomènes perceptifs particuliers. L'ensemble de la réalité humaine dans son rapport à un paysage et à une station verticale sera réinterprété, au regard des formules du poète, dans un sens qui ouvre l'œuvre à une lecture phénoménologique.⁴⁰³ »

Dans sa thèse, Victor Martinez introduit la notion husserlienne de « perception impressionnelle », « non celle qui appréhende l'objet, mais celle qui restitue une énergie, des impressions et des sensations hors de la saisie intellectuelle ; celle qu'enregistre le corps avant que la pensée ne l'objective.⁴⁰⁴ » Il maintient cette notion qui, dit-il, « a l'avantage, momentanément, de mettre entre parenthèses la subjectivité⁴⁰⁵ » ; qui, par ailleurs, correspond à la « recherche de l'abrupt, de la rupture et de la séparation qui le porte d'abord vers l'élément du « heurt » et de la « frappe » caractéristique de la poésie d'André du Bouchet ; qui, enfin, est « organisatrice et constitutrice d'une expérience, et au-delà, de la façon dont le monde s'organise.⁴⁰⁶ » S'interrogeant sur le passage de l'élément perceptif dans la langue, l'auteur réfute les termes de « métaphore » et d'« image » pour considérer la notion de « traduction » et insister sur les rapports entretenus entre les termes qui en reconfigurent le sémantisme. Il cite, à bon escient, un extrait du *Voyage en Arménie*⁴⁰⁷ qu'André du Bouchet a traduit :

« Au stade le plus reculé de la parole, nul concept, mais mouvance pure, effroi, pulsions ardentes, rien qu'appréhensions, exigences, sans plus. Le concept de tête s'est fixé à partir d'une nébuleuse d'idées en faisceau au terme de dizaine de millénaires, et son signe fut dès lors surdité.⁴⁰⁸ »

Introduisant la notion d'épochè⁴⁰⁹ par laquelle la perception est censée avoir lieu sous la forme d'un retrait, qui définirait un moment « pathique », l'auteur indique que la suspension de

⁴⁰³ *Ibid*, p 109.

⁴⁰⁴ Victor Martinez *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, op cit, p 15.

⁴⁰⁵ *Ibid*, p16.

⁴⁰⁶ *Ibid*, p16.

⁴⁰⁷ Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, traduction d'André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1984.

⁴⁰⁸ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 43.

⁴⁰⁹ « La réduction phénoménologique de Husserl, la fameuse épochè, retrouve ainsi pour nous sa signification. Elle réside dans la séparation qu'elle marque entre la destinée de l'homme dans le monde où il y a toujours des objets donnés comme des êtres et des œuvres à accomplir – et la possibilité de suspendre cette « thèse de l'attitude naturelle », de commencer une réflexion philosophique proprement

« l'engagement du sujet dans le monde fait surgir le champ qui lui était inapparent jusqu'alors.⁴¹⁰ » Ce moment d'extraction est considéré comme rapport à l'origine qui, précise Victor Martinez, « n'est pas de l'ordre du passé, et n'existe pas avant qu'il ne soit convoqué par une langue.⁴¹¹ » Nous prolongerons cette perspective concernant l'origine. Par cette écriture, qui n'est pas vraiment assez spécifiée par l'auteur, « c'est au retour au monde comme apparaître et étonnement que le poème veut nous conduire.⁴¹² » La perception « retrouve une expérience originelle du monde » qui passe par une ouverture verticale à l'espace, par « la mise à la verticale du monde » qui « traduit ce monde dressé dans sa dimension abrupte et infranchissable, sauvage et séparée.⁴¹³ » Victor Martinez distingue alors trois champs de perception : la perception d'« extension apparaissante⁴¹⁴ » qui s'inscrit comme un rapport présent au dehors, la perception sans « extension apparaissante » qui s'inscrit comme un retour sur les perceptions passées et « l'appréhension marginale » qui apparaît à la faveur de l'inattention⁴¹⁵. Il souligne très pertinemment que la perception n'instaure pas « un rapport à un objet mais un rapport à une modification d'énergie, d'échelle, ou de langue, soit la transmission d'une force et d'un éclat.⁴¹⁶ » L'auteur consacre un chapitre au corps et aux kinesthèses en rappelant que la marche comme l'écriture crée cette énergie⁴¹⁷. Les sensations de mouvement sont essentielles : elles déterminent une appréhension de l'espace qui n'est pas relevable de la perspective géométrique et font surgir la notion d'appui et la réflexion sur le support. Victor Martinez rappelle les différentes acceptions données à ce terme. Considéré comme étant « le fond absolu et invisible de nos

dite et où le sens de l'« attitude naturelle » elle-même – c'est-à-dire du monde – peut être retrouvé. Ce n'est pas dans le monde que nous pouvons dire le monde. » Emmanuel Levinas, *De l'Existence à l'existant*, p 64 cité par Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 49.

⁴¹⁰ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 52.

⁴¹¹ *Ibid*, p 52.

⁴¹² *Ibid*, p 64. Victor Martinez appuie son propos sur des annotations tirées des *Carnets*, qui datent donc des années cinquante : « La poésie n'est qu'un étonnement devant le monde et les moyens de cet étonnement. » (p 68), « Je ne connais, à la place du jour, qu'un étonnement. » (p 119), « l'étonnement n'est pas l'étonnement de la pierre / mais de nous être trouvés – pierre sans emploi – depuis si longtemps sans emploi. » (p 71)

⁴¹³ *Ibid*, p 71.

⁴¹⁴ *Ibid*, p 75. « La perception d'« extension apparaissante », spatiale ou temporelle, c'est-à-dire de choses ayant une extension de surface calculable dans l'espace ou le temps objectifs, comme un paysage, un bruit, une chose ou une durée. Une perception sans « extension apparaissante » c'est-à-dire sans renvoi à un dehors objectif, comme par exemple la perception advenue dans la mémoire, le souvenir ou le rêve. Enfin elle est aussi une « appréhension marginale » que nous qualifierons de non-thétique. »

⁴¹⁵ L'auteur cite *Ici en deux*, « notes sur la traduction », Mercure de France, Paris, 1986, p 110 : « au centre / comme à côté. attentif - autant qu'à soi, à l'inattention »

⁴¹⁶ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 85.

⁴¹⁷ Il cite Paul Valéry, « Ego scriptor », *Cahiers*, Bibliothèque de La Pléiade, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, Paris, 1973, p 265 : « Création d'un domaine où les choses donnent de l'énergie (...) et surtout la musculaire », de même qu'il reprendra ce terme, à nouveau chez Valéry dans le « Degas, danse, dessin », *Œuvres* II, Pléiade, Gallimard, Paris, 1973, p 1170.

déplacements⁴¹⁸», il est ce « sans fond » (*Un-grund*) entrevu par Maldiney⁴¹⁹ dans la peinture de Cézanne, de même qu'il est ce « second fond⁴²⁰ » du schéma corporel sur lequel on prend appui. L'auteur consigne également le propos de Pierre Schneider : « Lorsque le fond est limité, il constitue un support spatial : *Grund*. Lorsqu'il est illimité – ce que j'appelle le fond perdu –, il devient un non-support temporel : *Abgrund*.⁴²¹ » Victor Martinez renvoie aussi aux Présocratiques⁴²² : « Le fond reposerait sur le « sans fond » comme la terre repose, chez Anaximandre, sur « l'*apeiron* » ou « l'illimité ». Nous consacrerons un développement conséquent à cette notion de support essentielle dans l'écriture d'André du Bouchet qui en réitère fréquemment la mention dans ses annotations. Il est probable qu'il ait lu les Présocratiques et que sa pensée du support s'inspire de leurs conceptions du monde et de l'origine. Mais, poursuit l'auteur, c'est dans son lien à la figure que réside l'éminence du rôle du créateur : « Tout le travail du peintre, du sculpteur, du poète, est de restituer la puissance de surgissement de toute figure, par le travail sur le support. (...) C'est le fond matériel qui donne l'énergie à la figure.⁴²³ » Il reste que si le créateur pose son geste depuis cette « khôra » sensible, c'est probablement la notion, et la réalité de la figure qui en viennent à être reconsidérées, ne pouvant s'inscrire dans un processus de représentation. Ce pourquoi Maldiney préférera parler de « formes », considérant que le fond est « le réservoir commun des tendances des formes avant même qu'elles existent à titre séparé.⁴²⁴ » Ainsi, la « disparition de la figure », dans le cadre de cette poésie, engage-t-elle effectivement un « retour au support ». La page devient avec André du Bouchet à la fois une pensée et une vue du support qui énonce et manifeste. Nous prolongerons cette approche et développerons la remarque de Victor Martinez identifiant le support à l'air : « Le support, écrit André du Bouchet, c'est aussi « l'habitable » invisible dans lequel on se tient de manière insue, c'est-à-dire que le support est « l'air », éventuellement, dans lequel on respire...⁴²⁵ ». Explicitant la

⁴¹⁸ Victor Martinez renvoie à Michel Collot, « André du Bouchet et le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, op cit, pp 219-258 ; repris dans *L'Horizon fabuleux*, op cit, pp 178-211.

⁴¹⁹ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, p 189.

⁴²⁰ Cité par Victor Martinez : « Le schème corporel indifférent est un second fond » : Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, p 180.

⁴²¹ Pierre Schneider, « La figure et le fond », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 103.

⁴²² *Les Présocratiques*, « Anaximandre », Pléiade, Gallimard, Paris, 1988, p 39. Il signale également le propos d'Anaximène qui dit que « la terre est suspendue sur l'air », *Ibid*, p 48 et renvoie à Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, encre marine, Fougères, 2000, p 409 : « Anaximandre, déclare Simplicius, dit que l'origine des étants est l'*apeiron* (le sans limite, l'indéterminé) Les premiers penseurs grecs mettaient au commencement des choses l'une ou l'autre matière première dont la détermination qui la faisaient eau, terre, air ou feu était à la fois manifeste et infondée (...) La terre et tous les éléments prétendus premiers manquent de consistance et c'est ce qui a conduit Anaximandre à mettre à l'origine de tout l'immuable. (...) Le fond originel est l'*apeiron*, le sans limite, l'in-fini qui, sans terme, d'où l'on puisse le dé-finir, est l'indéterminé. »

⁴²³ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 136.

⁴²⁴ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, encre marine, Fougères, 2000, p 409, cité par Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 136.

⁴²⁵ *Ibid*, p 137.

réflexion du poète sur l'image, Victor Martinez cite à bon escient une annotation des *Carnets* : « annuler les images – à mesure qu'elles surgissent, les casser / qu'elles donnent lieu à une impossibilité qui laisse voir le monde – que / l'impossibilité soit admise comme étant, et ce monde, vu ⁴²⁶ ». Il indique que l'image est conçue en déplacement, elle « interdit toute permanence, chose, être, présence ou horizon ⁴²⁷ », mais il n'explicite pas particulièrement comment le poète procède pour créer ce mouvement. Il en vient à poser la question de la pertinence du terme même d'image pour désigner la poésie d'André du Bouchet et observe que ce dernier n'emploie plus ce terme après les années 1970 pour s'orienter vers les notions de « langue », de « traduction » ou d'« intonation ». Cependant, Victor Martinez établit différents « régimes de l'image » : les images définies par leur « insaisissabilité » et les images définies par le « heurt, la valeur énergétique et l'étendue ⁴²⁸ » qui traduisent une « effraction, une vitesse ou un mouvement » et sont relatives à la spatialité. Il remarque justement que dans le recueil *Dans la chaleur vacante* :

« Lorsque le mot tête est employé systématiquement en association avec un élément, c'est que la langue du corps a été incorporée à celle de l'étendue. Ainsi les énoncés « la tête impérieuse du jour », « la tête froide du vent », « le feu dont je vois la tête » ne reversent pas du subjectif dans le monde, ils mettent sur la même échelle matérielle et opérationnelle le corps et l'étendue. »

Le troisième régime d'images est défini comme « le rassemblement unitaire des perceptions ⁴²⁹ », expression empruntée à Henri Maldiney qui est cité :

« Quelque fois la poésie fuse, je pense à un des premiers textes de *L'Incohérence* : « Là aux lèvres » : « Là aux lèvres / la parole qu'elles timbrent / en avant d'elles-mêmes / est traversée / comme par le froid qui se traverse ». Comme lorsqu'on dévale une pente à bicyclette, on traverse le froid à travers ce qu'il appelle « la crudité de l'air sciée ». C'est une phrase admirable, où tous les sens sont convoqués : la vue, l'ouïe, le sens kinesthésique et dans un rassemblement unitaire qui les contient tous, qui les enveloppe tous. Notez que le sifflement de l'air que l'on entend lorsqu'on dévale une pente est exactement comme celui de l'herbe rase. André du Bouchet a beaucoup de perceptions de

⁴²⁶ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, 1994, p 58, dont il cite une seconde annotation : « la cohérence profonde de certaines images disparates – d'où elles tirent sourdement un pouvoir d'évidence n'étant que le reflet d'une fidélité à la rencontre d'un dehors dont à échéance il ne reste rien / la cohérence qui fait admettre un poème aveuglant et le doué de la même nature rudimentaire – aussi aveuglant que le réel. »

⁴²⁷ Victor Martinez *Aux sources du dehors*, op cit, pp 161-162.

⁴²⁸ *Ibid*, pp 171-172.

⁴²⁹ *Ibid*, p 180.

ce genre...Quand il parle de « la faux qui ramasse le soleil », il ne s'agit pas d'une métaphore. Ce sont toujours des perceptions, des visions, mais des perceptions qui ne se sont toujours pas dégagées du sentir, et qui se dépassent, comme le positif se dépasse vers le réel.⁴³⁰»

L'orientation du propos de Victor Martinez consiste à dire que « les problématiques de l'image se dissolvent dans la problématique plus générale de la langue : là aussi, toute la langue est reconduite à son dehors matériel et devient la traduction vivante du monde.⁴³¹» En effet, l'auteur indique que la langue est conçue en lien avec « l'anonymat d'un fond⁴³² » ou qu'elle « incorpore quelque chose de l'impersonnalité de son support⁴³³ » et se propose d'examiner « les rôles de la lettre, du phonème et de la syntaxe⁴³⁴ » dans l'articulation de la réalité. Il rappelle, à juste titre, chez André du Bouchet, le souhait paradoxal d'une seule phrase qui épouse la continuité de l'existence et l'écriture « des fragments (ou qui apparaissent comme tels) uniquement parce qu'il est impossible de tout dire en une phrase unique.⁴³⁵» Il rattache cette exigence de continuité et de discontinuité corrélative et simultanée à l'analyse de Maurice Blanchot⁴³⁶ qui, s'appuyant sur Parménide, propose la conception d'un langage sphérique qui « congloberait le sujet⁴³⁷ ». Or, c'est sur un double écart, constate l'auteur à la suite d'André du Bouchet, que semble se situer le rapport entre le locuteur et son propre langage, écart lié au sentiment d'être étranger dans sa propre langue et écart lié à l'inadéquation au dehors⁴³⁸. Victor Martinez semble en dégager l'idée

⁴³⁰ Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin, *Compar(a)ison*, n° II, Peter Lang, 1999, p 12 ; cité par Victor Martinez, p 180.

⁴³¹ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 195.

⁴³² « L'anonymat de ce fond sur lequel la mémoire de la langue reste sans prise (...) par instants se laisse entrevoir. » : André du Bouchet « Une excavation », dans Henri Maldiney, *Existence, crise et création*, présentation par Jean Pierre Charcosset, encre marine, fougères, 2001, p 61.

⁴³³ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées*, (carnet 3), Fata Morgana, 2000, p 72.

⁴³⁴ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 198.

⁴³⁵ « si phrase complète il doit y avoir, il faut qu'il n'y en ait qu'une seule, un seul / membre de phrase, et alors dans ce cas c'est l'absurde que tout soit / fragmenté, ou qu'il n'y ait qu'une seule phrase voilà l'alternative voilà le / défaut de mon esprit : l'unité, le désir d'unité, d'une fusion complète / des fragments (ou qui apparaissent comme tels) uniquement parce qu'il / est impossible de tout dire en une phrase unique. Je tiens entier à ce défaut. » : André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, 1994, pp 19-20.

⁴³⁶ « Les solutions sont cherchées dans deux directions opposées. L'une comporte l'exigence d'une continuité absolue et d'un langage qu'on pourrait dire sphérique (comme Parménide le premier en proposa la formule). L'autre comporte l'exigence d'une discontinuité plus ou moins radicale, celle d'une littérature de fragments (elle prédomine aussi bien chez les penseurs chinois que chez Héraclite, et les dialogues de Platon s'y réfèrent aussi ; Pascal, Nietzsche, Georges Bataille, René Char en montrent la persistance essentielle ; davantage, la décision qui s'y prépare). Que les deux directions s'imposent tour à tour, on le conçoit bien finalement. » : Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 6.

⁴³⁷ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 200.

⁴³⁸ Victor Martinez cite Henri Maldiney : « Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet », *L'Art, l'éclair de l'être*, Editions Comp' Act, Seyssel, 1993, p 88 : « Mots et choses sont les deux versants du

d'une réfutation du signe qui permette « l'irruption du dehors ». Aussi, le poète est-il amené à ouvrir l'espace entre les signes ou entre les lettres⁴³⁹, et ce faisant, à conférer au muet, valeur d'expression ou même de « ressource⁴⁴⁰ ». L'attention portée à la lettre, particulièrement aux timbres des voyelles et aux assonances, est étudiée par l'auteur, notamment à partir de « Là, aux lèvres » du recueil *L'Incobérence*, comme créant une tonalité ou *Stimmung*. La tonalité est liée au muet et s'expose hors du sens « dans le substrat matériel de la langue⁴⁴¹ », constate Victor Martinez. Or, il nous semble que la lettre ne peut être considérée comme étant muette, elle articule un son qui est une composante de la matière de la langue. « L'intonation d'un sentiment dans les mots », comme le dit Anne de Staël⁴⁴², est produite par la texture du mot, et non pas traduite par le sens du mot. Le muet en lien avec le support a plutôt trait aux espaces blancs, lesquels font aussi partie de la matière de la langue. D'ailleurs, l'auteur indique que « le mot doit rentrer à nouveau dans le silence, pour dire ce support⁴⁴³ ». Reprenant les différents procédés de « distension syntaxique », il note un travail de « réfection des sémantismes » qui lui permet de faire l'hypothèse d'« une grammaire » de la langue articulée à une « grammaire » du monde.⁴⁴⁴ Le dispositif spatial et perceptif du poème est précisé, selon qu'il s'agit d'une mise en page verticale ou horizontale⁴⁴⁵. Victor Martinez remarque que la même annotation peut être reprise dans des dispositions différentes « sans que l'on sache pourquoi, puisque les poèmes sont datés de la même époque⁴⁴⁶ ».

dehors, les deux faces muettes de l'étranger. (...) Ces mondes étrangers ne communiquent par la parole que parce que moi, parlant, affrontant les choses et les mots, je suis moi aussi à moi-même étranger. »

⁴³⁹ Il rappelle que « J'interlettre » est le titre de la deuxième section de *L'incobérence*.

⁴⁴⁰ « le muet – au centre comme ressource » : André du Bouchet, *L'incobérence*, « Hercule Seghers », Hachette, Paris, 1979, p 70.

⁴⁴¹ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 223.

⁴⁴² *Ibid*, p 213. Victor Martinez cite ce beau propos d'Anne de Staël extrait du film *Si vous êtes des mots, parlez* : « La « roue rentrée », c'est le mot, s'il est rentré dans la page. Et tous les sons « révolu », « racle », « ramène », « rentré », c'est musicalement l'intonation d'un sentiment dans les mots, mais remplacé par le mot. Pas traduit ; remplacé. C'est ça, la matière de la langue. C'est comme chez Racine, au moment des pleurs, tous les mots ont de l'eau. Ils ont quelque chose de fluide. Et cette matière de mot, chez André du Bouchet, c'est ça son paysage, c'est ça un caillou. Il est dans une véritable matière verbale, il fait corps avec les mots, il ne s'en sert pas pour traduire, il s'en sert pour les traverser et en éprouver la matière. »

⁴⁴³ *Ibid*, p 225.

⁴⁴⁴ *Ibid*, p 266.

⁴⁴⁵ *Ibid*, pp 271-272.

⁴⁴⁶ *Ibid*, p 271.

« peser de tout son poids
sur le mot le plus faible
pour qu'il éclate

et livre son ciel...⁴⁴⁷ »

apparaît configuré différemment dans *Air* suivi de *Défets* (1950-1953) :

« peser de tout son poids sur le mot le plus faible pour qu'il
éclate, et livre son ciel.⁴⁴⁸ »

Or, bien que soit mentionnée une période de composition, les annotations ne seront pas nécessairement répétées telles qu'elles ont été préalablement formulées dans l'écriture d'André du Bouchet. On observe d'ailleurs une moindre fréquence de la disposition verticale au cours des années, laquelle reste essentiellement liée à l'époque des premières publications en revue et à l'influence des mises en page des aînés du poète. Par ailleurs, les modifications pouvant apparaître minimales, elles n'en introduisent pas moins des nuances de sens à prendre en compte avec la page dans laquelle s'inscrivent les annotations. L'annotation reprise dans *Air* suivi de *Défets* est inscrite en haut de page, laquelle reste blanche, livrant ainsi le ciel dont il était question, indiquant que le blanc contient toute l'énergie déployée pour faire respirer la langue. Victor Martinez rappelle que le blanc est envisagé en lien avec un « fond, un support, une assise terrestre⁴⁴⁹ ». Il est défini également comme « l'excès d'espace » débordant la « face de papier » et renvoyant, feuille après feuille, à de l'espace encore, c'est-à-dire à une présence qui ne tarit pas le signe ou le livre...⁴⁵⁰ » Le blanc est aussi, d'après l'auteur, « espace et couleur » et ce dernier appelle de ses vœux des « études que l'exposition organisée à Paris par Yves Peyré en 2001-2002, « Peinture et Poésie », et celle organisée à Toulon par Jean-Pascal Léger en 2002, « Espace du poème, espace de la peinture » ont contribué à promouvoir. » Cette recherche tentera à et égard d'apporter sa contribution. Enfin, le blanc est envisagé dans sa relation au temps. « Le blanc renvoie à un temps hors de toute datation, lui aussi informel et sans assise objective ; c'est le temps

⁴⁴⁷ André du Bouchet, *Sans couvercle*, GLM, Paris, 1953. Victor Martinez rapproche cette annotation de l'expression de Mallarmé, « appuyer, selon la page, au blanc » : Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, Quant au Livre, « Le mystère dans les Lettres », dans *Œuvres Complètes*, Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p 387.

⁴⁴⁸ André du Bouchet, *Air* suivi de *Défets*, « Carnet de souffle », Fata Morgana, Paris, 1986, p 29.

⁴⁴⁹ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 289.

⁴⁵⁰ *Ibid*, p 297.

enveloppant au sein duquel se construit la double polarité de l'instant et de la durée, sur fond d'immanence perpétuellement recomposée.⁴⁵¹» L'orientation du propos de Victor Martinez est de dégager l'idée d'une absence de signes et d'images, absence qui fait événement, où, comme le formule l'auteur, « le poème serait le lieu d'un événement sans signe » qui aurait rapport avec le « natal ». Nous voudrions penser que l'informulé ne se rapporte pas de facto à une origine associée à une absence de langage, le terme même d'origine étant extrêmement problématique et demandant par ailleurs à être clarifié. L'auteur évoque à ce propos les voyelles se rapportant à l'« eau⁴⁵² », les consonnes demeurant imprononcées⁴⁵³, les matériaux « affectés d'un signe extrême (qui) deviennent le lieu de la conductibilité infinie pour son signe contraire⁴⁵⁴ » pour indiquer que « le réel passe à l'informulable, et c'est tout le réel⁴⁵⁵ ». L'événement sans signe affecte également l'expression temporelle. Ainsi, l'emploi du futur antérieur « permet de dire le moment de vide, de sidération ou d'annulation des signes⁴⁵⁶ ». L'expression « événement sans signe » est très évocatrice. Cependant, il conviendrait d'interroger ce concept de signe. Par ailleurs, rattacher cet événement à une « intonation » ou *Stimmung* n'apporte pas de compréhension plus précise, nous semble-t-il. C'est répertorier judicieusement, sur le plan lexical, syntaxique ou rhétorique, ce qui ne produit pas un sens patent ou une signification arrêtée. Il est certain qu'André du Bouchet invente une parole poétique qui se défait des ressources métaphoriques et qui tente, repensant la notion de signe, de conférer une place aux mots non seulement dans la trame des énoncés mais également dans l'étendue de la page. On peut, comme le fait Victor Martinez, utiliser le terme d'« indice » pour indiquer un « évidemment qui opère par le « bruit » ou le « silence », c'est-à-dire par saturation des significations, comme par leur extinction⁴⁵⁷ ». Mais, si cette affirmation est étayée par des annotations où le poète indique les termes de sa pensée sur le signe, elle ne rend pas toujours compte de la façon dont :

⁴⁵¹ Victor Martinez, *Aux sources du dehors*, op cit, p 317.

⁴⁵² *Ibid*, p 342.

⁴⁵³ Dans le mot « trop », « l'explosive silencieuse (p) constitue ainsi une des figurations de l'événement sans signe. Dans ce cas, ce qui est efficient, c'est un signe qui n'a pas de valeur de prononciation directe, qui n'est pas articulé, et qui affecte de manière invisible, mais réelle, toute la prononciation, voire autour duquel s'organise toute la valeur élocutoire de la langue : des rapports matériels calculables et efficients travaillent ainsi la langue. » *Ibid*, p 348.

⁴⁵⁴ « Qu'est-ce que la chaleur ? La réponse affirme : c'est le froid extrême, un froid absolu ayant affecté un matériau rendu infiniment conductible à la chaleur. (...) le passage du chaud au froid s'opère sans articulation de la réalité. Le chaud n'est ni le contraire, ni l'envers, ni l'opposé, ni autre chose que le froid. Le chaud existe dans l'extrême potentialisation du froid. L'événement de la chaleur est sans signe articulé. » *Ibid*, p 350.

⁴⁵⁵ *Ibid*, p 352.

⁴⁵⁶ *Ibid*, p 354, pp 360-361, et 368-369.

⁴⁵⁷ *Ibid*, p 389.

« le signe de l'événement se trouverait précisément, dans la suppression de tout pouvoir référentiel de la langue, dans la disparition du pouvoir du signe dans le bruit ou dans le silence, et dans la décantation, après les signes défaits, d'un état indiciaire des mots, par lequel à nouveau du signe pourrait avoir lieu et de la signification pourrait reconstituer le monde.⁴⁵⁸ »

L'auteur indique en conclusion que « la poésie d'André du Bouchet est la quête de ce vide inchoatif, hors des signes et des assignations, par où afflue le possible, ou rien.⁴⁵⁹ » C'est une telle perspective que Victor Martinez prolonge en étudiant la traduction de « Harry Ploughman » de Gerard Manley Hopkins par André du Bouchet. A partir des recueils *L'incobérence* de 1979 et des « notes sur la traduction » publiés dans *Ici en deux* en 1986, il revient sur la notion de « dehors » :

« Le dehors ne se trouve pas dans la matérialité de la langue, mais dans son énonciation, dans la dimension posturale, énonciative, et éventuellement labiale du moment de parole. Il s'agit, pratiquement et physiquement, d'un moment pulmonaire dans lequel l'air est central, dans lequel l'air est le « moteur blanc »⁴⁶⁰ de la dynamique des matières, et par-delà, de tout le dispositif corporel.⁴⁶¹ »

Aussi, Victor Martinez s'intéresse aux récurrences du mot « air », « à tel point qu'il finit par signifier génériquement le poème », et qu'il se retrouve dans « la structure morphologique de la langue, où l'air est assimilé à la lettre « r » en tant que morphème de l'infinitif et du futur, qui sont les temps privilégiés de l'œuvre ». L'auteur s'interroge alors sur le « muet de la langue » comme un des thèmes majeurs qui introduit non seulement le caractère aphone et silencieux de la langue mais aussi la notion d'« invisible » laquelle reconsidère les notions de « présence » et de « lieu ». Nous tenterons de prolonger et démontrer en quoi ce qui n'est pas visible est le moteur même du réel pour André du Bouchet.

1.2.7. Sylvie Decorniquet.

Un de nos articles, paru en 1997, abordait cette dimension picturale spécifique à l'écriture d'André du Bouchet : « En fait, tout comme le corps est moteur, l'écrivain façonne la circulation entre les fragments, porte insistance sur les rapports – « d'un rapport on ne s'empare pas » - règle

⁴⁵⁸ *Ibid*, p 391.

⁴⁵⁹ *Ibid*, p 418.

⁴⁶⁰ André du Bouchet, *Le moteur blanc*, Paris, G.L.M., 1956.

⁴⁶¹ Victor Martinez, « Traduction et extériorité : Hopkins en du Bouchet », *Traduire le même, l'Autre et le soi*, sous la direction de Francesca Manzari et Fridrun Rinner, Presses Universitaires de Provence, 2011, pp. 215-226.

les angles de vue. La page porte trace d'une matière linguistique appliquée comme une matière picturale.

« raréfaction	l'espace	la vraie peinture commence quand
		la matière saisie
	est lâchée	
quand le mur franchi		
se perd		
vraie peinture		
		peinture, le
		poème suivi jusqu'à sa destruction
		suivi
		jusqu'à sa destruction, le poème est aussi peinture. ⁴⁶² »

Cette annotation faisait l'objet d'un commentaire sur l'attention que porte depuis longtemps André du Bouchet à la peinture, à un « certain mode de peinture qui fait l'épreuve de sa propre défection, qui n'existe qu'au risque de se dissiper, incluant sa propre disparition, son propre empiètement par la matière du monde. ⁴⁶³» L'étude se poursuivait en montrant comment une telle analogie qui permet de parler de « vraie peinture » comme Cézanne parlant de « vérité en peinture », se fondait sur la « destruction » de la langue. Après avoir précisé la physique de l'écriture, c'est-à-dire les procédés de découpe et de ponctuation, les récurrences de termes et la fréquence des dispositions en chiasme qui « témoigne de l'énergie transmise à la langue qui, pivotant sur elle-même, envisage l'inenvisagé, se rapporte à sa propre étrangeté », c'est à la question de l'adresse supportée par les blancs que s'est attachée cette analyse :

« Les espacements blancs ne s'assimilent pas à ce « silence impartial » dont parlait Mallarmé, « pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence ». (...) Les blancs ne sont pas mutiques. Les écarts, le travail des écarts les transmueent en courants de parole. Et si la sollicitation de l'autre dans le texte est le moteur essentiel de cette écriture, le piège, lorsqu'échappe la complexité de cette interpellation, tient en la volonté de complétude pour qui veut répondre. Or, il n'y a pas de message à restituer dans le cadre d'une écriture qui esquive la réalisation d'un sens plein. Il y a tout juste à appréhender une dimension absolument méconnue où c'est *tu* qui parle. »

⁴⁶² André du Bouchet, *Carnet*, Fata morgana, 1994, p 69.

⁴⁶³ Sylvie Decorniquet, « Une voix clandestine », *Prétexte* 13, Printemps 1997, p 46.

construisent, des places qu'ils s'assignent, des conceptions qu'ils ont élaborées de la démarche et du matériau d'autrui.⁴⁷⁰» La question du « statut qu'acquiert l'écriture, lorsque le geste pictural est dedans, dans la page, non pas tant en regard que mêlant son tracé à celui des mots⁴⁷¹ » était au centre de cette réflexion, car, dès lors que « l'œuvre picturale est dedans, n'est-ce pas alors l'écriture qui se trouve dehors ? Ou qui trouve son dehors ? C'est-à-dire qui échappe à ses limites génériques, qui cherche ce qui la désappropriant, lui octroie le bénéfice de sa perte.⁴⁷² » Il s'agissait de montrer, en s'appuyant d'abord sur l'article intitulé « Baudelaire irrémédiable », publié en 1956, comment œuvre une certaine défiguration de la parole poétique, au sens d'un désaveu de l'imaginaire⁴⁷³, au profit d'une configuration spatiale non aléatoire mais productrice d'un dispositif éloquent. Dans un second temps, l'article « Sur un tableau de Poussin » paru en 1951, parce qu'il avait fait l'objet d'une republication sous le titre *Orion* suivi du texte intitulé *Deux traces vertes*, dédié à Pierre Tal Coat, en 2006, permettait d'évoquer « le passage de la résorption de la forme dans le fond observé chez Poussin, jusqu'à leur non différenciation sensible chez Tal Coat », résorption particulièrement patente dans l'écriture d'André du Bouchet où « ponctuellement / le plan muet parle au travers de ce qui est dit, comme accent / ou lumière⁴⁷⁴ ». Étaient ainsi présentées différentes mises en regard propres à définir une écriture picturale, c'est-à-dire une écriture qui donne, sans avoir à le formuler, par une altération de la forme linguistique, à « voir / de l'autre côté de l'énonciation du mot donnant à voir⁴⁷⁵ ».

2. Historique de la formation et des intérêts du poète.

2.1. Les Peintres et critiques d'art:

2.1.1. Théodore Géricault et Eugène Delacroix :

André du Bouchet manifeste d'emblée un intérêt marqué pour le monde de l'art, écrivant des articles longs et denses sur des peintres du XIX^e siècle français. Etudiant à Harvard de 1944 à

⁴⁷⁰ Sylvie Decorniquet, « Vicinité précaire », revue *L'Etrangère* n°16-17-18, op cit, p 94.

⁴⁷¹ *Ibid*, p 94.

⁴⁷² *Ibid*, p 94.

⁴⁷³ André du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable », *Courrier du centre international d'études poétiques*, n° 9, mai 1956, p 5 : « Ce que Baudelaire remet en cause, « comme un Ange cruel qui fouette des soleils, c'est la compensation de l'imaginaire, sur laquelle il ne se repose jamais. » ; repris dans *Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle, 1993.

⁴⁷⁴ André du Bouchet, *Une tache*, « aveuglement peinture », Fata morgana, 1988, np.

⁴⁷⁵ *Ibid*, « dérapage sur une plaque de verglas, déchet de la neige », np.

1947, André du Bouchet publie dans le numéro 2 (qui sera aussi le dernier) d'une revue universitaire intitulée *Foreground – A creative and Critical Quarterly*, une étude intitulée « la violence de Géricault⁴⁷⁶ » et, développe « parmi les thèmes abordés, celui du style trouvant, inventant sa structure, conquise en quelque sorte, à l'issue de l'orageuse rencontre entre la violence du monde et l'« appétit de puissance » de l'artiste⁴⁷⁷ ». C'est bien la virulence de Géricault qui signe, pour le jeune André du Bouchet, la validité et valeur d'un art fondé sur « l'intégration d'une violence objective dont nous sommes, qu'on le veuille ou non, les témoins, dans le champ de ses conflits intérieurs, pour le bénéfice des deux⁴⁷⁸ ». Cette violence, il l'identifie à la fois comme le conflit de forces humaines et spirituelles, mais aussi comme la tension entre la précision du trait et la texture des corps, la découpe lumineuse et les passages ombreux, comme la distinction et division entre la configuration symbolique et la saisie littérale :

« Cette lutte perpétuelle, chacune de ses œuvres en porte l'incarnation - lutte entre l'abstrait et le concret ; entre l'inflexible contour et la pâte épaisse qu'il travaille ; entre le « *fil de fer* » et les passages d'ombre qui jamais ne l'oblitérent ; entre le geste emphatique et la plus grande immédiateté. Et lorsque la violence de l'exécution coïncide avec la violence objective d'un « événement », Géricault nous donne un chef-d'œuvre. »

Il fait de Géricault celui qui affronte et, par son geste pictural, résout les antinomies en un tableau qui intègre et rend compte « d'une lutte intérieure avec une violence objective ». Ce conflit qu'il ne repousse pas mais au cœur duquel Géricault situe le moteur de sa création semble recèler, pour André du Bouchet, force de vérité à l'encontre de l'accalmie des formes d'un artiste comme Matisse, auquel il fait référence et qu'il met en contre-point dans cet article : « Interrogé, Matisse continue toutefois de se faire le défenseur obstiné des privilèges que sont « *l'égoïsme sacré* » et les « *vacances heureuses* », affirmant la nécessité de jeter un voile pudique sur des souffrances inesthétiques⁴⁷⁹ ». Ce n'est pas le Matisse du tableau de 1908 intitulé « Luxe, calme et volupté », qui intéresse André du Bouchet, ni le Baudelaire auteur de ces vers de *L'Invitation au Voyage* que lit préférentiellement André du Bouchet mais celui qui, dans ses *Salons de peinture*, sait parler de « la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie.⁴⁸⁰ » Le travail de Géricault décrit par André du Bouchet comme obéissant à un furieux désir de conciliations des antinomies,

⁴⁷⁶ Cet article a été repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, pp 423-431.

⁴⁷⁷ Jean-Baptiste de Seynes, « L'Atelier », revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, pp 49-53.

⁴⁷⁸ André du Bouchet, « La violence de Géricault », revue *Foreground*, Harvard, printemps-été 1946 ; repris dans revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 425.

⁴⁷⁹ *Ibid*, p 424.

⁴⁸⁰ *Ibid*, p 426.

rejoint cette approche romantique d'un art exacerbé et puissant⁴⁸¹, qui exalte la divinité de la nature matérielle.

Quelques remarques parallèles concernant Delacroix⁴⁸² tendent à faire penser que la liasse d'une vingtaine de feuillets dactylographiés intitulés « Liberté et fatalité de Delacroix » et conservés à la bibliothèque Jacques Doucet ont été rédigés dans ces mêmes années 1940-50. Le style éloquent et très assertif, proche de l'étude précédente, développe des considérations assez éloignées des annotations qu'André du Bouchet consacra ultérieurement à des artistes comme Giacometti, Bram van Velde, Tal Coat, même si, sous certains aspects, s'affirment des tendances à lire la peinture selon une vision à la fois ample et détaillée, et à préciser comment les idées sont corroborées par les techniques. Ainsi, André du Bouchet vante-t-il la dimension « philosophique »⁴⁸³ de la peinture de Delacroix qui a su « définir et sauvegarder la complexité de l'être humain »⁴⁸⁴, représentation « seule valable aujourd'hui ». Il en rattache la grandeur à cet « élan panthéiste »⁴⁸⁵ qui l'amène à peindre « la variété naturelle » qu'il trouve « dans l'arbre qui croît, les strates du granit du Limousin, le cristal, les ruches, les empreintes laissées sur le sable par la mer qu'il compare aux rayures du tigre ou à certaines plantes.⁴⁸⁶ » Ce terme, qui procède sans aucun doute de la connaissance qu'avait André du Bouchet des auteurs antiques, présocratiques et stoïciens⁴⁸⁷, pour qualifier la pratique de Delacroix, l'inscrit dans une conception matérialiste de l'univers comme traduisant et participant des forces vives d'une nature dont tout procède⁴⁸⁸. Ce terme, sous la plume du jeune André du Bouchet, intéressera ultérieurement notre propos, car cette conception semble avoir nourri et soutenu la vision du monde qui s'organise alors et se précisera, innervée d'autres influences, sous la forme d'une écriture poétique sans précédent.

⁴⁸¹ *Ibid*, p 428 : « Ce peintre « *molochéen* », comme l'appelle Baudelaire, se délecte dans les massacres et les flammes »,

⁴⁸² *Ibid*, p 423 : « Aujourd'hui que les plus rétrogrades des peintres académiques commencent enfin à assimiler l'œuvre de Cézanne, nous tournons notre regard vers Géricault et Delacroix. »

⁴⁸³ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris : « En tâchant d'en pénétrer le sens, en-deçà des formes qui l'incarnent mais en passant par elles, nous ne faisons que suivre la voie que nous indique cette peinture philosophique. »

⁴⁸⁴ Il introduit son article par une comparaison avec Matisse et son effacement du visage humain lu comme une indifférence à l'expression des horreurs du siècle.

⁴⁸⁵ « L'appétit de puissance de Géricault cède la place à un élan panthéiste. » André du Bouchet, « La violence de Géricault », *op cit*, p 428.

⁴⁸⁶ *Ibid*, p 429.

⁴⁸⁷ « Il se comporte comme un philosophe stoïque face à l'éternel emblème du tourbillon qui incarne son aventure. », *Ibid*, p 429.

⁴⁸⁸ Giordano Bruno, représentant du panthéisme moderne, et auteur des *Fureurs Héroïques* est cité dans la revue *L'Ephémère*, ainsi que Plotin.

André du Bouchet témoigne ainsi, outre sa propension à envisager la pensée des œuvres, de sa sensibilité à la facture et aux détails des toiles, notamment à la façon de peindre le contour des choses : « Le Delacroix de la maturité dit du contour qu'il est la face abstraite de la peinture ; il s'attache aux reflets, et ce n'est qu'incidemment qu'en découle le contour : celui-ci va et vient, disparaît, réapparaît, comme le flux de la vie et du temps⁴⁸⁹ », alors que « le contour, chez Géricault, ne se dérobe jamais ; le dos de certains personnages parfois se courbent sous l'effet d'une poussée prodigieuse, mais alors ils se contractent au point presque de former un cercle. » Cette attention portée aux contours⁴⁹⁰ a pour corollaire une pensée des énergies dispensées par l'œuvre et des conceptions du mouvement, du temps et de l'existence qu'elle recèle. « Les contours ont un caractère décisif mais ils vibrent sous la tension. La violence est devenue liturgie : Géricault ne s'intéresse plus à l'issue mais à l'essence⁴⁹¹ », alors que Delacroix, par une série d'arabesques et de hachures, peint la véhémence des gestes, la force qu'ils dépensent dans un espace qu'ils rendent et laissent incessamment actif. La peinture, telle qu'abordée à travers ces deux artistes, est pratiquement décrite comme un culte rendu aux forces élémentaires et le terme de « liturgie » revient à plusieurs reprises dans les premiers textes d'André du Bouchet, à la fois comme une marque d'une influence baudelairienne, et comme l'inscription du geste artistique dans une dimension qui dépasse largement la sphère esthétique pour converger vers la philosophie.

Ainsi, outre le fait que ce texte nous renseigne sur le fait qu'André du Bouchet ait pu admirer certaines toiles de Delacroix⁴⁹², sur la connaissance concomitante de son journal⁴⁹³, et sur la lecture des *Salons* de Baudelaire, son intention est précisée par la recherche de « quelques thèmes, motifs, gestes primordiaux participant à une harmonie unique dans sa variété, qui sont tous des termes divers d'une même polarité, des antagonismes qui finissent par se concilier » ; où l'on repère cette idée centrale qu'André du Bouchet approfondira tout au long de l'œuvre d'une « fusion des extrêmes⁴⁹⁴ », idée qui, dans son état initial, relève également d'une influence

⁴⁸⁹ André du Bouchet, « La violence de Géricault », *op cit*, p 429.

⁴⁹⁰ « La question du contour et des espaces interstitiels est au centre de l'analyse de la statuaire grecque par Georges Duthuit comme elle sera au centre du livre consacré par André du Bouchet à Giacometti. Dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, le dessin de Giacometti intéresse André du Bouchet car la forme n'y est jamais immobilisée par un cerne, arrêtées par des lignes isolées et sûres. » Thomas Augais, « L'impératif solaire », *Présences d'André du Bouchet*, *op cit*, p 304.

⁴⁹¹ André du Bouchet, « La violence de Géricault », *op cit*, p 430.

⁴⁹² « Nous alignons quelques tableaux au hasard, pour les avoir vus ces jours-ci. » écrit-il dans « Fatalité et liberté de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁴⁹³ André du Bouchet possédait ce volume : Eugène Delacroix, *Journal*, 1822-1863, Plon, Paris, 1996 ; Une nouvelle édition intégrale du *Journal* a été établie par Michèle Hannoosch, *Domaine romantique*, Corti, Paris, 2009.

⁴⁹⁴ André du Bouchet, « La violence de Géricault », *op cit*, p 429.

baudelairienne, et qui joue ici sur différents plans. Ainsi, dans l'approche picturale du monde de Delacroix, « considérations d'ensemble » et « esprit de synthèse poétique » se trouvent liés, comme, sur le plan de la représentation temporelle, instant et durée sont noués, l'éphémère ne se séparant pas de la forme d'immortalité que confère le geste à l'événement représenté. Le héros, écrit André du Bouchet, « est précisément le point de rencontre du temps – car il a existé, furieusement – et de l'éternité qui s'accumule avec calme autour de lui, car en reportant notre mémoire sur lui, nous lui attribuons prescience et mémoire, et sa vision merveilleuse devient le seul gage que nous puissions avoir de notre durée et de notre dignité.⁴⁹⁵ » Là où André du Bouchet identifiera ultérieurement une forme de dessaisie temporelle, d'intervalle suspendu lié à l'époché sensible qu'offre l'œuvre au regardeur, il attribue aux tableaux de Delacroix, au moment où il rédige cet article, la conscience d'une temporalité mythologique qui excède l'événement figuré et atteint une forme d'éternité cosmique.

« Une lutte ardente, une mêlée, une femme prostrée, un poing levé, un tourbillon deviennent alors une espèce de simulacre éternel. Les antagonistes, intelligence et saveur, ce qui circonscrit, la ligne, et ce qui déborde, la masse des couleurs, violemment aux prises sur terre, se muent pacifiquement en constellation et sont dès lors entraînés dans le grand mouvement sidéral.⁴⁹⁶ »

D'emblée, il a cette conscience d'envergure qui rattache la mesure et démesure des matériaux et des figures aux phénomènes célestes, selon laquelle tout s'imbrique et se prolonge en créant un état d'harmonie de la nature : « car une force solaire entraîne l'univers – animaux, hommes, végétaux – dans son branle.⁴⁹⁷ ».

2.1.2. Georges Duthuit et Samuel Beckett.

Les années de l'après-guerre sont marquées, après le retour en France en août 1948, par une pratique du discours sur l'art qui doit beaucoup à la relation instaurée avec Georges Duthuit sous la forme d'une participation à la revue *Transition*, dans les années 1948-49, puis, de 1958 à 1960, lors de la rédaction du *Feu des signes*. Cette revue, dont Duthuit avait repris le titre à son ami Eugène Jolas qui l'avait fondée en 1927 et qui avait accueilli les avants-gardes littéraires et picturales, « aussi bien Gertrude Stein, André Gide, Hart Crane, James Joyce, Dylan Thomas ou

⁴⁹⁵ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

Raymond Queneau que des artistes comme Hans Arp, Paul Klee, Alberto Giacometti, Kurt Schwitters et Joan Miro ⁴⁹⁸» avait été interrompue en 1938 et avait connu une seconde vie à partir de 1948 avec Duthuit qui visait à « rassembler pour le public anglophone le meilleur de l'art et de la pensée française ⁴⁹⁹ » ainsi que l'indiquait le prospectus d'annonce de la revue. Six numéros parurent entre février 1948 et octobre 1950. André du Bouchet y publia dans le numéro 5 de 1949 plusieurs pages intitulées : « Three exhibitions : Masson- Tal Coat- Miro ⁵⁰⁰ » rédigées en français. Il y donna également un article élogieux consacré à Félix Fénéon ⁵⁰¹ dont il louait les originalités de style pour rendre compte des peintures ⁵⁰². Il s'inscrivait alors pleinement dans la recherche de ces écrivains autour de la revue, tel Beckett, qui « avait rêvé la possibilité d'un discours critique inconnu, discours de participation plutôt que d'investigation, où l'écriture eût été à la hauteur d'une peinture et, au-delà, d'un être au monde radicalement neufs. ⁵⁰³ » Toutefois, pour présenter Masson ⁵⁰⁴, Tal Coat, ou Miro ⁵⁰⁵, le jeune poète André du Bouchet fait preuve d'une certaine éloquence enthousiaste dont le souci semble moins d'adéquation formelle à son objet comme il le défendra à propos de Félix Fénéon, que de pertinence analytique ou d'explicitation des thèmes qui viendront innover sa propre poésie. Il est d'ailleurs intéressant de noter, comme le rapporte Jean-Baptiste de Seynes, « qu'au sommaire du numéro 5 de *Transition*, immédiatement à la suite du texte sur les trois peintres, figure un entretien entre Georges Duthuit et Samuel Beckett sous le titre : « Three Dialogues : Tal Coat – Masson – Bram van Velde ». Certains ont pu y voir une manière de réponse de Beckett (et de Duthuit) face au mode d'approche de la peinture tel que formulé dans les pages d'André du Bouchet. ⁵⁰⁶ » Dans cet entretien, Beckett exprime son désarroi face aux textes qu'il est amené à ébaucher à propos des toiles de Bram van Velde, lesquels textes en orientent, délimitent le sens, quand ils n'en obstruent pas l'accès par des considérations théoriques qui éludent la dimension sensitive. La légitimité du discours critique se trouve d'autant plus sapée, dit-il, que les toiles de Bram van Velde

⁴⁹⁸ Jean-Baptiste de Seynes, « L'Atelier », revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 52.

⁴⁹⁹ Rémi Labrusse, « Samuel Beckett, Georges Duthuit, Bram Van Velde, la peinture », *Catalogue d'exposition Bram et Geer Van Velde : deux peintres, un nom*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2010, pp 306-319.

⁵⁰⁰ Ces trois articles ont été repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, pp 433-445.

⁵⁰¹ André du Bouchet, « « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p 79, repris dans *La revue L'Etrangère* 13-14, Bruxelles, 2007, pp 71-76.

⁵⁰² Nous renvoyons à la troisième partie de cette recherche pour un commentaire de cet article.

⁵⁰³ Rémi Labrusse, « Samuel Beckett, Georges Duthuit, Bram Van Velde, la peinture », *op cit*, p 308.

⁵⁰⁴ André du Bouchet avait, d'ailleurs, rédigé en 1945 une présentation d'un recueil de poèmes de Georges Duthuit, *Le serpent dans la galerie* illustré, « armorié de pourpre » par André Masson, NY, Curt Valentin, 1945, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁵⁰⁵ On rappellera que la peinture de Miro fédère la publication, chez Maeght, en 1962, dans un même emboîtement de trois livres de poèmes illustrés par Miro : *Anti-Platon* d'Yves Bonnefoy, *La lumière de la lame* d'André du Bouchet et *Saccades* de Jacques Dupin, et qu'il est présent dans le dernier numéro 19 de la revue *L'Ephémère*, hiver-Printemps 1972-1973.

⁵⁰⁶ Jean-Baptiste de Seynes, « L'Atelier », revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, note 3, p 54.

n'expriment rien⁵⁰⁷. Le mécontentement de Beckett à l'égard de la propre faillite de sa parole⁵⁰⁸ face aux toiles de Bram Van Velde le porte à une forme de concision voire de silence. S'interrogeant sur l'impertinence de ses propos, Il ne s'oriente cependant pas vers l'invention d'une prose critique, parce qu'il se sent acculé à la « répudiation du rapport sous toutes ses formes⁵⁰⁹ » dont témoigne, pour lui, l'univers de ces toiles qui échappent à la seule saisie de leur visibilité manifeste.

« Les coulures, les flux de couleurs emmêlées de Bram seraient issus d'une immersion primordiale, informulée, dans sa propre condition, acceptation fondamentalement muette, sans appréciation, sans donation ni révocation de sens. De sorte que le tableau ne se donnerait pas comme un projet esthétique mais comme présence insensée, coagulation d'un état indicible où le moi se dissout dans le monde et le monde dans le moi, énigme, qui, par là, inquiète et conforte simultanément notre être au monde, objet-événement qui, dans le *no-man's land* ontologique où il s'affaire, possède l'inassignable force de démunir le spectateur de son arsenal de paroles prêtes à organiser ce qui l'environne en un réseau de propositions signifiantes. Ce que Lois Oppenheim désigne comme « l'ubiquité ontologique » visée par Beckett (et qu'elle rapproche de la notion merleau-pontyenne de « chair du monde ») aurait ainsi conduit l'écrivain à déceler dans la peinture de son ami une tentative inouïe de laisser émerger l'invisible dans le visible.⁵¹⁰

C'est également ce que Beckett repère chez Tal Coat et qu'il traduit, dans le premier des *Trois dialogues*, en un énoncé lapidaire : « L'objet total, parties manquantes incluses, et non l'objet partiel. Question de degré. » Poursuivant ce type de considérations, la réflexion ultérieure d'André du Bouchet développera cette idée selon laquelle il n'y a pas de fragments c'est-à-dire de parts manquantes d'une forme, fut-ce la part des mains du *portrait de Baldassare Castiglione* de Raphael. L'objet ou sujet représenté même partiellement, inclut dans sa représentation ce qui échappe à la vision. Mais ce n'est pas un objet à moitié qui est représenté. C'est un objet dans l'intégralité de la perception et des limites de la perception et qui donne à envisager aussi ce qui ne se voit pas. La représentation offre le visible tout autant que le non visible et d'une certaine manière lui donne

⁵⁰⁷ Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, Minit, Paris, 1998, p 25 : « D. – Dois-je entendre par là que la peinture de Bram van Velde est inexpressive ? B. (*quinze jours plus tard*) – Oui. » On appréciera l'ironie beckettienne du propos lapidaire mais dense de toute la réflexion antérieure.

⁵⁰⁸ « Je suis allé mardi dernier voir le dernier travail de Bram. Il m'a un peu déconcerté. Je m'attendais à autre chose. J'ai proféré mon chapelet de conneries habituel n'ayant rien à voir avec l'affaire. » : « Lettre de Beckett à Georges Duthuit, Paris, 17 Janvier 1949 », cité par Rémi Labrusse, « Samuel Beckett, Georges Duthuit, Bram Van Velde, la peinture », *op cit*, pp 306-319.

⁵⁰⁹ « Lettre de Beckett à Georges Duthuit, Paris, 9 mars 1949 », publiée dans *Bram van Velde 1895-1981. Rétrospective du centenaire*, éd. Rainer Michael Masson, Genève, Musée Rath, 1996, p 46.

⁵¹⁰ Rémi Labrusse, « Samuel Beckett, Georges Duthuit, Bram Van Velde, la peinture », *op cit*, p 315.

corps. C'est le point aveugle de la vision, « ce qui n'est pas tourné vers nous », dira André du Bouchet. Il n'y a pas de fragment manquant. Tout est là mais on ne voit pas tout. Ce que Beckett comprend, en quelques phrases ramassées, comme « un élan vers une expression plus adéquate de l'expérience sensible, telle qu'elle se révèle à la vigilante cénesthésie.⁵¹¹ », de même qu'il entend « par *nature*, un composé constitué du percevant et de perçu⁵¹² ». A mettre en regard, le texte d'André du Bouchet, quoiqu'il reconnaisse le peu d'opportunité de tout discours face aux toiles de Tal Coat⁵¹³, pourrait bien apparaître comme l'explicitation des considérations concises de Beckett, notamment quand le poète écrit, distinguant ce qui relève de la participation plutôt que du spectacle : « Au lieu d'isoler et d'enfermer dans un contour des formes auxquelles il s'agirait d'assigner leur valeur, le peintre nous invite à une sorte de communion vitale dont nous commençons à perdre jusqu'au souvenir.⁵¹⁴ » Cette intrication réciproque est poursuivie tout au long de l'article avec l'insistance de qui se sent exposé à une évidence sensible⁵¹⁵, comme si il n'y avait « en ces peintures, nul commencement, nulle fin ; elles font corps avec l'atmosphère où nous respirons ; elles s'étendent à l'infini – mot redoutable, employé ici dans son sens le plus direct, le plus concret -, celui d'une expansion matérielle et colorée, infrangible et douée d'ubiquité. »

2.1.3. Pierre Tal Coat et André Masson.

Il est certain que la description de l'univers proposé par les toiles de Tal Coat se rapporte tout autant à la conception du monde qu'André du Bouchet est en train de constituer dans et par son écriture poétique, ce que nous chercherons à préciser. Le commentaire critique sur André Masson, lequel est assez prolix, se centre sur une thématique solaire⁵¹⁶ qui, pour n'être pas

⁵¹¹ Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Minuit, Paris, 1998, p 11.

⁵¹² *Ibid*, p 12.

⁵¹³ « Si les mots perdent toute utilité quand ils atteignent un certain degré d'abstraction, il y a des états assez riches où l'on s'en passe fort bien. (...) Il proscrie donc l'éloquence. » André du Bouchet, « Tal Coat », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949 ; repris dans La revue *L'Etrangère* 16-17-18, op cit, p 437.

⁵¹⁴ *Ibid*, pp 437- 440.

⁵¹⁵ *Ibid*, p 437 : « Ses tableaux coulent de source, et en fait, il crée un objet doué de rayonnement et de limpidité, au même titre qu'une fontaine. »

⁵¹⁶ « - oeuvres à laquelle un soleil brille à chaque intersection de la surface. () Dans les tout premiers paysages diaphanes de 1924, qu'enveloppe un calme presque éthéré, surgissent soudain derrière un écran d'arbres un, deux, puis trois soleils. Au fil des ans, l'art du peintre se faisant plus aigu, ces soleils ont donné naissance à d'innombrables autres soleils. Un soleil féroce gravitant autour d'un combat de coqs, un soleil papillon à l'aplomb de la tête du peintre, un soleil pain derrière la boulangère qui pétrit sa pâte, un soleil femme nue où le pourtour du corps magnifiquement rehaussé de sang est souligné de noir. » : André du Bouchet, « André Masson », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949 ; repris dans La revue *L'Etrangère* 16-17-18, op cit, p 435.

absente des textes d'André du Bouchet, se trouve ensuite fondue dans l'idée plus générale de lumière. Le poète loue la nouvelle manière de Masson qui « revient à cette transparence que le pur imaginaire dédaigne », transparence qu'il associe à un « art qui perd du poids et se voit doué d'air et de lumière.⁵¹⁷ » Le fait que Beckett souligne également chez Masson un « tempérament plus enclin à l'igné qu'à l'humide », ce qu'il semble traduire par un souci d'adéquation des moyens et des fins qui marquerait une satisfaction certaine à la maîtrise, permet également de saisir l'inclination d'André du Bouchet pour une peinture résolument plus liquide ou aquatique, comme celle de Tal Coat, où se dissout la volonté créatrice ou, en termes beckettien, « la maladie de vouloir savoir ce qu'il faut accomplir et la maladie de vouloir être capable de l'accomplir⁵¹⁸ ». Ainsi en témoigne Jean-Baptiste de Seynes, quand il note « qu'après le texte sur Géricault, où du Bouchet fait référence à Masson, qu'il a rencontré dans les années 1941 à Amherst, comme étant le plus grand peintre vivant, il semble qu'on soit en présence d'une sorte de passage de témoin. Tal Coat venant remplacer ce dernier dans l'amitié et l'admiration du poète. En 1948, Tal Coat se lie avec André Masson qui, de retour des Etats-Unis, s'est installé près d'Aix ; c'est par son intermédiaire qu'il rencontre Georges Duthuit et André du Bouchet.⁵¹⁹ » Thomas Augais qui évoque, dans son bel article⁵²⁰, ces années où se noue sur la route du Tholonet l'amitié entre ces peintres et le jeune poète, insiste sur l'aspect décisif qu'auront ces rencontres dans la façon dont André du Bouchet aura d'envisager les œuvres d'art⁵²¹. Situait le point de rencontre entre Masson et Tal Coat « autour de Cézanne⁵²² et de l'art chinois », il cite les propos de Bertrand Dorival concernant « l'influence de la peinture de l'Extrême-Orient, le paysage de l'époque Song en particulier », sur l'approche de Tal Coat qui découvre « la suggestion de ce qu'il veut faire ; et il peint des œuvres sans précédent dans la peinture occidentale où la nature n'est plus regardée de l'extérieur par un spectateur, mais où elle est vue, éprouvée de l'intérieur par un esprit qui se fond

⁵¹⁷ *Ibid*, p 433.

⁵¹⁸ Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, Minuit, Paris, 1998, p 16.

⁵¹⁹ Jean-Baptiste de Seynes, « L'Atelier », revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, note 3, p 55.

⁵²⁰ Thomas Augais, « L'impératif solaire », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, pp 295-311.

⁵²¹ « En octobre 1945, Masson revient des Etats-Unis. Deux ans plus tard, après un séjour en Poitou, il s'établit près d'Aix-en-Provence. Alors s'ouvre dans son œuvre une phase très particulière. Elle dure jusqu'en 1953. (...) Lorsqu'il entreprend à son tour de travailler sur le motif de la Sainte-Victoire, il entend que sa peinture soit animée par « l'intuition de la fluidité, de la transparence, de la respiration ». (...) Cézanne est en permanence son compagnon, son guide. Il attend de lui qu'il l'aide à rendre visible le flux temporel, à conjoindre le sentiment de l'espace à celui de la durée. » Georges Duby, « André Masson et Sainte-Victoire », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 263.

⁵²² René Gimpel, marchand de Claude Monet et ami de Proust, qui découvre son œuvre dans les années vingt, à Paris, après une visite d'atelier, écrit dans son journal : « Quand je quitte Tal Coat, j'ai l'impression de sortir de chez un nouveau Cézanne. » : René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, préface Jean Guehenno, Calmann Levy, Paris, 1963 ; repris chez Hermann, Paris, 2011.

en elle (...) et participe à sa poussée intime.⁵²³ » Dès lors, c'est moins la violence expressive des attitudes qui viendra témoigner de la force des phénomènes que le rayonnement des couleurs et des formes qui rendra patente l'énergie des éléments.

2.1.4. Henri Maldiney et Pierre Tal Coat.

Par ailleurs, c'est en 1948 également que « l'amitié entre le philosophe Henri Maldiney, le peintre Pierre Tal Coat et le poète André du Bouchet⁵²⁴ a donné lieu à une aventure inédite de l'art et de la pensée ». Ce que d'aucun appelle « la Triade ». « Ces trois grands créateurs se sont rencontrés à Aix-en-Provence, ils ont partagé l'hospitalité et les discussions, l'écoute et le silence, la disponibilité qu'offre ou requiert la nature. Autant les marches dans la forêt et dans la montagne que la lecture des livres et la vue des tableaux⁵²⁵ ». Que cette amitié indéfectible ait pu perdurer⁵²⁶ sans gêner la création de ces trois hommes interroge celui qui, depuis l'histoire de l'art et les diverses formes de compagnonnage entre écrivains et artistes, constate des phénomènes récurrents de friction voire de rupture⁵²⁷ où chacun en vient à réclamer sa propre irréductibilité. Si Tal Coat s'est parfois senti un peu dépossédé de ses propres écrits, étant cité par André du Bouchet qui omettait volontiers d'employer les guillemets ; si, par ailleurs, l'on peut soutenir, comme le rappelle Jean Pascal Léger⁵²⁸ que Tal Coat est déjà Tal Coat avant même de rencontrer Henri Maldiney et André du Bouchet qui s'intéressent presque exclusivement à l'œuvre des

⁵²³ Bernard Dorival, *Les Peintres du vingtième siècle*, P. Tisné, Paris, 1957, p 93.

⁵²⁴ « Il faut alors revenir sur la position centrale occupée par Tal Coat dans la triade, dans la mesure où on peut dire que Maldiney et du Bouchet se lient surtout au départ du fait de leur préoccupation commune pour les questions artistiques et par la révélation que représente à leurs yeux l'œuvre de Tal Coat, véritable point de coalescence de cette triade. » : Thomas Augais, « Trois expériences éprises avant tout de la Réalité : Henri Maldiney, Pierre Tal Coat, André du Bouchet », Colloque de Cerisy *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, sous la direction d'Olivier Frerot et Chris Younès, juillet-août 2014. A paraître.

⁵²⁵ Jean-Pascal Léger, « La Triade », communiqué de l'exposition du musée Quesnel-Morinière à Coutances, 9 juillet- 28 septembre 2014.

⁵²⁶ Sur cette question, nous renvoyons à l'excellente communication de Thomas Augais : « Exceptionnel par sa durée, le dialogue à trois voix entre Tal Coat, Maldiney et du Bouchet s'étend de 1948 (1949 pour les premiers textes) à 1985, date de la mort de Tal Coat, après laquelle le poète et le philosophe continuent d'interroger son œuvre. Ce sont donc trente-sept années de visites régulières à l'atelier pour suivre les derniers développements de l'œuvre en cours. » : « Trois expériences éprises avant tout de la Réalité » : Henri Maldiney, Pierre Tal Coat, André du Bouchet », *op cit*.

⁵²⁷ *Ibid*. « Michel Leiris par exemple a écrit sur Giacometti de 1929 à sa mort, mais leur compréhension mutuelle n'atteignait pas un tel degré ; l'amitié durable avec Sartre s'est terminée en brouille. La proximité de Giacometti avec Genet, Jacques Dupin ou André du Bouchet a été forte, mais sur une période plus brève. Le dialogue d'André du Bouchet avec Giacometti, le seul qui pour lui soit comparable dans son ampleur avec celui qu'il a entretenu avec Tal Coat, s'est en effet trouvé brutalement interrompu par la mort de l'artiste en 1966. Et du Bouchet n'avait pas le même degré d'intimité avec Giacometti qu'avec Tal Coat. »

⁵²⁸ Jean Pascal Léger, « La Triade », Colloque de Cerisy *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, *op cit*. A paraître.

années cinquante et au-delà⁵²⁹, cependant, les relations des trois hommes restent harmonieuses et leur création ne cessent de se nourrir et de s'enrichir mutuellement. C'est précisément autour de leur passion commune pour la peinture que s'est nouée l'amitié entre André du Bouchet et Henri Maldiney qui rapporte :

« J'ai connu André du Bouchet il y a très longtemps à l'abbaye de Royaumont lors d'une semaine sur la littérature qui était dirigée par Marcel Arland et Francis Ponge⁵³⁰. (...) Et je me souviens même de ma première rencontre avec André, dans les champs : on parlait le plus souvent de peinture, de la perspective et de la convergence des rayons lumineux dans les schémas classiques illustrant la vision, où le trajet des rayons lumineux réfléchis est figuré par un faisceau de traits divergeant à partir de l'œil. Or André du Bouchet les voyait dirigés en sens inverse, pointés sur l'œil comme pour l'aveugler, les images des choses lui arrivant blessantes. Cette inversion est instructive, elle souligne l'ambivalence de notre rapport au monde qui peut être d'accueil ou d'opposition selon la prévalence en nous de l'ouverture ou de la fermeture. Ouverture et fermeture décident de l'art comme de l'existence.⁵³¹ »

Est-ce à dire que le fait d'appartenir à des champs esthétiques différents, soit la peinture, la poésie, et la philosophie, ait permis à ces trois hommes de maintenir une spécificité de graphie ou d'écriture qui ne contrevenait pas à leur autonomie créatrice ? Ou n'est-ce pas plutôt qu'aucun d'eux n'est véritablement inscrit dans un genre qui définirait et délimiterait son geste, sa facture, son style, sa forme et son propos ? Force est de constater que chacun entretient une certaine accointance avec un domaine qui n'est pas propre, non qu'ils pratiquent une forme d'appropriation mais, au contraire, parce qu'ils s'expriment depuis une certaine impropiété qui constitue un des moteurs de leur pratique et réflexion. Ainsi, André du Bouchet, quoique poète, donne à entendre qu'il est aussi peintre, ce que cette recherche tentera d'explicitier. Par ailleurs, « André du Bouchet est le seul poète contemporain chez lequel Henri Maldiney

⁵²⁹ « C'est à partir de 1947, et surtout de 1948 que les œuvres de Tal Coat vivent toutes entières de cette respiration. C'est d'elles que naît l'espace de ses tableaux. Il est à la fois Aspir et Respir. Un noyau central propage son rayonnement à travers la toile selon les lignes de force des arabesques et par une scansion tout inverse, il récapitule et condense en lui toute l'énergie du tableau. » Henri Maldiney, « L'art de Tal Coat », *Les Temps modernes*, n°50, 1949 ; repris dans *Aux déserts que l'histoire accable*, L'art de Tal Coat, éditions du Cerf, Paris, 2013, p 26. Néanmoins, Maldiney aborde la peinture de Tal Coat avant 1940 dans l'article qu'il lui consacre dans le catalogue d'exposition du Grand Palais en 1976, où il évoque les toiles de 1926 comme *Le repas*, les paysages de 1930, *les Massacres* ou le *Portrait de Gertrude Stein* de 1934. Cet article est repris dans *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 77-78.

⁵³⁰ Il s'agit des rencontres de l'Abbaye de Royaumont intitulée *Littérature et Peinture* sous la direction de Marcel Arland et Francis Ponge qui ont eu lieu du 21 Juin au 2 Juillet 1949.

⁵³¹ Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin, *Compar(a)ison*, n°2, Peter Lang, 1995, p 13. Nous commenterons cette inversion du rayon optique pour dégager l'idée, d'une part, d'un monde venant à soi et, d'autre part, d'une boucle perceptive incluant le sujet dans sa vision.

rencontre une pensée : « Chez aucun autre poète, sinon Hölderlin, je n'ai trouvé autant d'occasions pour moi-même de penser.⁵³² » Si André du Bouchet n'est pas philosophe, il oblige son lecteur, affirme Henri Maldiney,

« à entrer en philosophie. (..) Sa pensée n'est pas un « Denken », mais un « Andenken » au sens hölderlinien ». *Andenken* c'est penser à même la chose. Or on ne peut penser à même la chose que s'il y a ce rien, ce vide en commun entre la chose et moi : la pensée l'atteint parce qu'il y a rencontre entre la chose et moi à l'avant des deux, dans le surgissement.⁵³³ »

Quant à Tal Coat, quoique peintre, il pratique volontiers une écriture poétique, notamment dans la correspondance avec Françoise Simecek dont une partie a été publiée sous le titre *Libre regard*⁵³⁴. Henri Maldiney développe pour sa part dans le champ de la philosophie une écriture qui s'apparente à une prose poétique variant d'une clarification sensible, sans avoir la rigueur des démonstrations axiomatiques de la philosophie classique, à une composition organique où les éléments évoqués se répondent et se rattachent de façon discontinue et n'offrent pas le plan d'une progression suivie et régulière⁵³⁵. Ainsi, tous ces écrits, prises de parole ou tracés picturaux, témoignent d'un mode d'expression qui interroge les conditions mêmes de sa propre émergence, ouvrant à une énonciation qui ne soit pas référée au nom ultime d'un créateur mais renvoie à un agencement éloquent dépassant l'un pour atteindre le tout, c'est-à-dire le plan du vivant. De par leur conception, aucun de ces trois hommes n'avait à revendiquer l'originalité de leur démarche, et leurs recherches se sont de fait conjuguées et ont trouvé à dire qu'« il y a un niveau de réalité où la partie est aussi grande que le tout et où chaque objet cesse d'être enfermé dans l'enceinte de sa définition singulière, pour devenir le carrefour de toutes les forces du monde. Cette présence universelle du tout en chacune de ses parties définit la vie même et son unité. « C'est le vivant seul qui importe », dit Tal Coat.⁵³⁶ » La grande proximité de conceptions qui réunit ces créateurs expliquera et justifiera le fait que certains énoncés de Tal Coat viennent compléter notre propos comme s'ils étaient un élément de la réflexion même d'André du Bouchet.

⁵³² *Ibid*, p 8.

⁵³³ *Ibid*, p 8.

⁵³⁴ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, éditions Maeght, Paris, 1991.

⁵³⁵ On peut songer, en particulier, à l'article qu'il consacre à Georges Duthuit, « une voix, un visage » paru dans la revue *L'ouvert*, « Art, clinique et rythme », n°3, 2010, pp 11-39.

⁵³⁶ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 16.

Henri Maldiney écrit donc, dès 1949, un premier article sur Tal Coat dans *Les Temps modernes*⁵³⁷, et ne cessera de revenir sur sa peinture dans la revue, fondée en 1946 par Aimé Maeght, *Derrière le miroir*⁵³⁸. Il élabore les premiers développements d'une phénoménologie de l'art nourrie de réflexions sur le regard, l'espace et l'instant impliqué dans l'art de Tal Coat⁵³⁹, ainsi que sur « le vide et l'évidence fuyante de la lumière ⁵⁴⁰ ». Cette attention portée à la peinture va de paire avec le privilège accordé à la poésie d'être une « phénoménologie à l'impossible » :

« Si l'impuissance du dire « conduit la pensée devant la chose », c'est que cette impuissance n'est pas au départ, mais que, en un sens à établir, elle se conquiert elle-même. La parole poétique est capable de cette impuissance, d'une impuissance qui précisément lui est propre, non parce qu'elle implique une lucidité puissançielle, lucidité non de savoir mais de puissance, qui lui révèle sa limite et le sens de sa limite. (..) Et la poésie est cette phénoménologie parce qu'elle est elle-même la mise en vue de son propre langage.⁵⁴¹ »

2.1.5. Maurice Merleau-Ponty et Cézanne.

L'écriture poétique d'André du Bouchet va donc se nourrir d'emblée de la force irruptive des oeuvres picturales qui le confortent dans son questionnement sur le visible, soutenu également par la pensée des phénoménologues tels que Maldiney mais également Merleau-Ponty, par l'intermédiaire de qui il va publier, en 1949, dans *Les Temps modernes*, deux textes critiques, consacrés respectivement à *Fureur et mystère* de René Char, et au *Chant des morts* de Reverdy⁵⁴². Merleau-Ponty a fait paraître *Le doute de Cézanne*⁵⁴³ en 1945. Si André du Bouchet n'a pas, semble-t-il consacré un article ou un texte spécifique au peintre aixois, son nom innerve cependant tout

⁵³⁷ Henri Maldiney, « Introduction à Tal Coat », *Les Temps modernes*, n°50, décembre 1949, p 1007 ; repris dans Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, 2013.

⁵³⁸ Henri Maldiney, *Derrière le miroir*, n° 64, 1954, conjointement avec un texte d'André du Bouchet, « écart non déchirement » ; n°114, 1959 ; et n°153, 1965, « solitude de l'universel ». Les textes de 1954 et 1965 seront repris dans *Regard parole espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, pp 21-26 et 117-123 ; le texte de 1965 repris dans *Regard parole espace*, aux éditions du Cerf, Paris, 2012, pp 167-174.

⁵³⁹ Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, « Regard Espace Instant dans l'art de Tal Coat », Editions Comp'Act, 1993, pp 341-400.

⁵⁴⁰ Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, « La quête de l'ouvert dans l'oeuvre de Tal Coat », Encre marine, Fougères, 2000, pp 343-371.

⁵⁴¹ Henri Maldiney, *L'Art, l'éclair de l'être*, « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », Editions Comp'Act, 1993, pp 51-91.

⁵⁴² Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », revue *L'Etrangère* n°14-15, op cit, p 372.

⁵⁴³ Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », revue *Fontaine*, volume VIII, numéro 4, décembre 1945, pp 80-100 ; repris dans *Sens et non sens*, Gallimard, Paris, 1996, pp 13-33 ; et *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2010, pp 1306 – 1323.

le recueil *Peinture* et apparaît au détour d'articles, qu'ils aient fait l'objet de parution⁵⁴⁴ ou qu'ils n'aient pas été publiés :

« Ses disciples et ses exégètes ont injustement rendu Cézanne responsable de cette deshumanisation de la peinture en s'attachant exclusivement aux côtés glacials de son œuvre ; il ferait bon de rappeler que ce grand peintre invoquait ardemment le Pater Omnipotens Deus du paysage, et que ses visages sont loin d'être aussi inexpressifs qu'on a pu le prétendre. C'est en fin de compte une obstination, une intensité exacerbée au point d'en devenir impersonnelle que nous admirons le plus dans Cézanne, et ses titres de gloire seront malgré tout l'effet d'une passion. ⁵⁴⁵»

Dans cet article, le poète rappelle le discrédit rattaché à la prétendue inhumanité des tableaux de Cézanne en invoquant, à l'inverse, une compréhension puissante des forces de la nature avec laquelle ses toiles font corps et s'indifférencient. Ce qu'il reprend en assimilant le nom du peintre à sa faculté de disparaître et d'ouvrir à une intensité qui le dépasse. Si le nom sert à introduire une citation en italiques: « Cézanne : *je ne saisis pas les localités* », il est aussi référé à la perte du nom : « s'appelle-t-il Cézanne, ce sera le nom de l'inconnu. ⁵⁴⁶ » Le texte intitulé « une excavation » fait ainsi mention à trois reprises du nom de Cézanne. La troisième occurrence rapproche allusivement le nom du peintre aixois de la figure de Tal Coat :

« ici je pense – et traversant la surface d'illusion qui l'a fixée, à la pauvre image de la photographie de Cézanne – à Cézanne dans le dernier temps de sa vie se penchant sur un muret de pierres sèches : cela, une image sans matière l'aura immobilisée, là où nous savons que tout est en déplacement – penché comme puisant aux pierres contre lesquels on entrevoit au sol une ou plusieurs petites toiles en cours d'exécution. ⁵⁴⁷ »

Ces figures surimposées de peintres surgissent du fait qu'ils s'attèlent tous deux à la mouvance des pierres dans le contact avec la terre, et avec une liquidité qui les rapproche et qui signe l'inachèvement respectif de leurs toiles.

⁵⁴⁴ André du Bouchet, « La violence de Géricault », revue *Foreground*, Harvard, printemps-été 1946 ; repris dans revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 423 : « Aujourd'hui que les plus rétrogrades des peintres académiques commencent enfin à assimiler l'œuvre de Cézanne, nous tournons notre regard vers Géricault et Delacroix. » On peut cependant encore douter de cette assimilation. Le poète voulait sans doute montrer ainsi la modernité des deux peintres romantiques.

⁵⁴⁵ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁵⁴⁶ André du Bouchet, « une excavation », dans Henri Maldiney, *Existence, crise et création*, présentation par Jean Pierre Charcosset, Encre marine, fougères, 2001, p 66.

⁵⁴⁷ *Ibid*, p 64.

« C'est dans cette même forêt, et plus haut encore, au milieu des rochers de Bibemus, que Cézanne, après 1895, a découvert la fluidité du monde. Et c'est là qu'un demi-siècle après lui le Breton Tal Coat encore tout proche de l'océan a dessiné ces troncs de pins (...) Il n'était pas de lieu plus propice pour entretenir ces réflexions que cette forêt de pins du Tholonet où Cézanne lui-même avait perçu le monde comme une espèce de modulation rythmique qui, de plus en plus, tendait à la mouvance.⁵⁴⁸ »

La mention de Cézanne intervient comme métaphore même de l'art pictural dans la section « peinture » du recueil *L'Incohérence*⁵⁴⁹ : « Mais Cézanne, ici, n'est qu'une façon – éprouvée – d'envisager : peinture. » Et André du Bouchet ne cesse d'interroger inlassablement ce « réceptacle ensorcelé des sensations⁵⁵⁰ » que cite le recueil *Peinture*⁵⁵¹. D'ailleurs, il situe, lors d'un entretien, l'origine de son projet d'écriture, dans l'attente aux toiles de Cézanne :

« Ainsi, vers la fin du livre, parmi les quelques rares passages qui semblent avoir explicitement trait à la peinture, il y a un souvenir revécu d'une promenade à Aix, il y a quelques années, où j'avais vu des tableaux de Cézanne. Après les avoir vus, les fenêtres du musée Granet ne donnent pas sur une lumière intéressante, je suis parti à pied vers la Sainte-Victoire... Et ce que je voyais, le sol que je foulais, les accidents de lumière sur la Sainte Victoire, les modifications de cette montagne dans le jour, me donnaient bel et bien le sentiment d'être dans la peinture que les tableaux de Cézanne, vus quelques heures plus tôt, m'avaient ouverte. Je faisais retour à la source de cette peinture, et j'étais de nouveau dans le monde muet, antérieur aux peintures : il s'agissait pour moi de formuler dans ma langue, qui est celle des mots et non pas celle des touches, mais des mots envisagés en tant que touches, il me fallait, moi aussi, être peintre...⁵⁵² »

⁵⁴⁸ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 12 et 14.

⁵⁴⁹ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Fata morgana, 1979, np.

⁵⁵⁰ « Mais si j'ai la moindre distraction, la moindre défaillance, surtout si j'interprète trop un jour, si une théorie aujourd'hui m'emporte qui contrarie celle de la veille, si je pense en peignant, si j'interviens, patatras ! Tout fout le camp. (...) L'artiste n'est qu'un réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur. (...) Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s'inscrit. », *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978, p 109.

⁵⁵¹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata morgana, 1983, p 143.

⁵⁵² Entretien d'André du Bouchet avec Alain Veinstein, paru dans *L'Autre Journal / Les Nouvelles Littéraires*, dirigé par Michel Butel, n°1, décembre 1984, pp 138-139 ; repris dans *Présences d'André du Bouchet*, op cit, pp 383-386.

On trouve également dans les *notes* sur Matisse⁵⁵³, une citation de Gaston Diehl concernant un tableau de Cézanne : « un petit tableau de baigneuses, où tout était bien hiérarchisé, où les arbres, les mains comptaient autant que le ciel », qui est ainsi commentée par André du Bouchet :

« C'est-à-dire que par rapport au ciel
-étude de la grande mesure –
Les arbres et la main sont identiques :
Ce qui les sépare est aboli. En tant
que séparation : ce qui les sépare
apparaît comme un ciel.
ici naît la
sculpture. Ce plein saisi. Cette
distance convertie en plénitude. ⁵⁵⁴ »

S'opère alors le rapprochement entre Cézanne et Matisse par le glissement des formes végétales et humaines dans une matière aérienne qui les enveloppe et les constitue à la fois, qui les assimile⁵⁵⁵.

Il est probable que Cézanne constituait ces années-là une référence essentielle pour ceux qui cherchaient à « échapper aux alternatives toutes faites – celles des sens ou de l'intelligence, du peintre qui voit et du peintre qui pense, de la nature et de la composition, du primitivisme et de la tradition. » Merleau-Ponty s'attache, dans son étude, à montrer comment l'impression d'une image mobile, qui se constitue sous les yeux⁵⁵⁶ tient aux déformations de la perspective qui laissent se dissiper dans l'espace les formes incertaines, au suivi de « *plusieurs* contours⁵⁵⁷ » que l'œil s'approprie en mouvement, aux couleurs dont les tensions font vibrer l'espace. Il conforte donc les réflexions critiques du poète qui va s'engager dans un travail théorique, en parallèle à son écriture poétique, dans laquelle vont entrer ses conceptions du visible et de l'image.

⁵⁵³ André du Bouchet, *Inédit*, notes sur l'ouvrage de Gaston Diehl, *H Matisse*, Editions Tisné, Paris, 1954, Prêt Anne de Staël.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ De même qu'Henri Maldiney pourra dire que « vers l'année 1944, Tal Coat est le véritable successeur du Matisse de 1912. » *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 23.

⁵⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », revue *Fontaine*, volume VIII, numéro 4, décembre 1945, pp 80-100 ; repris dans *Sens et non sens*, Gallimard, Paris, 1996, pp 13-33 ; et *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2010, p 1311 : « il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée. »

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p 1312.

2.1.6. Le Projet de Thèse et *Le Feu des signes*.

En effet, à partir de 1953, André du Bouchet entreprend de déposer au C.N.R.S., en vue de la préparation d'une thèse de philosophie⁵⁵⁸ sous la direction de Jean Wahl, un projet de recherches intitulé « Vision et connaissance. Essai sur la création poétique.⁵⁵⁹ ». En 1956, il rédige une présentation de sa recherche où il fait état de la poursuite de « l'étude de la formation des images et d'une dialectique du dénuement dans l'œuvre de trois poètes : Scève, Hölderlin et Baudelaire⁵⁶⁰ ». Au centre des préoccupations d'André du Bouchet, un soupçon d'emblée porté à l'encontre des images qui se formule dans le projet de thèse finalement intitulé « Poésie et représentation dialectique de l'élément visuel dans l'image poétique⁵⁶¹ » et se renforce de la fréquentation de Georges Duthuit qui, fasciné par l'esthétique byzantine « sous des hospices à la fois bergsoniennes et matisiennes⁵⁶², n'avait cessé depuis 1910 de se consacrer à la double étude de Byzance et de l'art contemporain, pour construire une pensée critique de la mimésis occidentale.⁵⁶³ »

« Duthuit avait décidé de sa vie sur la conviction que les images – mosaïques byzantines ou toiles fauves – pouvaient et devaient être autre chose que la captation des apparences : un début plutôt qu'une fin, une impulsion plutôt qu'une expression, un cadre plutôt qu'un contenu, un réseau d'énergies se communiquant à l'espace vivant plutôt qu'un espace fictif, un encouragement à l'action plutôt qu'une proposition de sens préétablie et fermée sur soi. Ce qu'il appelait volontiers, « faute d'une meilleure expression, la haute décoration figurative » s'émancipant du langage préconstruit de la perspective et de l'espace illusionniste au profit d'une dynamisation chromatique de l'espace réel, aurait eu cette vertu d'accueil qu'une tragique passion de maîtrise du monde visible aurait étouffé dans l'art occidental depuis la Renaissance.⁵⁶⁴ »

⁵⁵⁸ « Il y a un élément de poésie dans la philosophie, dit à peu près Schelling, en prenant poésie au sens étymologique. » Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours au Collège de France*, établi et annoté par Dominique Ségler, Seuil, Paris, 1995, p 76.

⁵⁵⁹ Nous renvoyons à l'excellente préface de Clément Layet et aux documents qu'il a transcrits et réunis dans André du Bouchet, *Avenglante ou Banale*, op cit, 2011.

⁵⁶⁰ *Ibid*, p 285.

⁵⁶¹ *Ibid*, p 298.

⁵⁶² Selon Rémi Labrusse, *Le Feu des signes* « réunit en une même problématique les deux révélations sur lesquelles s'est bâtie sa pensée, l'art byzantin et l'œuvre de Matisse » : Georges Duthuit, *Ecrits sur Matisse*, texte établi, annoté et présenté par Rémi Labrusse, Ecole Nationale des Beaux-arts, Paris, 1992, p 72.

⁵⁶³ Rémi Labrusse, « Samuel Beckett, Georges Duthuit, Bram Van Velde, la peinture », dans *Catalogue d'exposition Bram et Geer Van Velde : deux peintres, un nom*, op cit, p 307.

⁵⁶⁴ *Ibid*, p 307

André du Bouchet retrouve, dans les années 1958-60, Georges Duthuit avec lequel il collabore, après le départ de Pierre Schneider, à la publication, en 1962, *du Feu des signes*⁵⁶⁵. L'accent résolument porté à « cette action de la lumière qui marque, dans l'art, le signe intemporel et probant de la vie⁵⁶⁶ », amène à considérer l'énergie produite par les formes, qui échappent aux contours pour irradier hors de leur erre. L'analogie avec la chorégraphie⁵⁶⁷ s'impose quand il s'agit d'aborder la statuaire, les corps sculptés pouvant se donner à voir selon leur masse ou selon la force qui en émane, mouvement centripète lié au poids ou mouvement centrifuge associé à la radiance libéré dans l'espace. Ces « mouvements imprescriptibles et indéterminés⁵⁶⁸ » définissent le réel non pas comme « ce qui se livrerait sans contestation possible à notre regard⁵⁶⁹ » mais comme ce qui « ne commence pas avec la figuration (mythologique), mais qui est devant et derrière l'objet, qui est en lui, et hors de lui, qui est partout. La circulation aérienne, irriguant le calcaire, déborde de tout côté l'image.⁵⁷⁰ » La profondeur d'une pensée qui associe la fluidité et réfraction des formes esthétiques dans l'espace aux forces vives qui ne se donnent pas à voir mais à éprouver ainsi que le vent dans le feuillage contredit toute conception représentative et ouvre incessamment le regard vers ce « qui n'est pas tourné vers nous⁵⁷¹ », pour reprendre le titre du recueil d'André du Bouchet consacré à Giacometti.

2.1.7. Henri Matisse et Alberto Giacometti.

Outre le rapport au peintre et sculpteur italien que le poète rencontre en 1951, c'est également la figure de Matisse qui semble, dans ces années-là, requérir l'intérêt des deux hommes attelés à la rédaction du *Feu des signes*. Gendre de Matisse, Duthuit est amené à consacrer, malgré sa brouille avec ce dernier, nombre de pages à une œuvre qu'il aborde par le biais de sa recherche sur le fauvisme. En ce qui concerne André du Bouchet, ce qui témoigne de son intérêt sont les références qu'il fait au peintre fauviste dans les deux articles consacrés à Géricault⁵⁷² puis à

⁵⁶⁵ Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, Skira, Genève, 1962.

⁵⁶⁶ *Ibid*, p 11.

⁵⁶⁷ *Ibid*, p 20. « Pour que les figures de la danse aient en nous leur prolongement, et réellement nous parviennent, les intervalles devraient également être capables de danser, et le fond de se charger d'un même pouvoir expressif, irradiant, qui, à nos yeux, qualifieraient le contour. »

⁵⁶⁸ *Ibid*, p 27.

⁵⁶⁹ *Ibid*, p 27.

⁵⁷⁰ *Ibid*, p 45.

⁵⁷¹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972.

⁵⁷² André du Bouchet, « La violence de Géricault », revue *Foreground*, Harvard, printemps-été 1946 ; repris dans revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 424 : « Au sortir de la guerre sont à nouveau apparus, calmes, imperturbables, les splendides dessins de nus et de fleurs de Matisse. »

Delacroix, ainsi que les notes⁵⁷³ qu'il transcrit sur des fiches et feuillets dans les pages de l'ouvrage de Gaston Diehl⁵⁷⁴ consacré à Matisse, qui paraît en 1954 et dont il semble posséder un exemplaire corrigé.⁵⁷⁵ Entre ces deux moments, la réflexion d'André du Bouchet paraît s'être sensiblement modifiée. A la fin des années quarante, c'est à la faveur d'un parallèle avec la peinture de Delacroix qu'il engage une critique de la dissipation de la figure en « une plaque aveugle » : « À contempler certaines peintures récentes de Matisse, nous remarquons avec stupeur, et gagné cependant par tant de séductions, qu'elles visent à l'abolition totale du visage humain.⁵⁷⁶ » Il se fait alors l'écho de cette dissonance pointée par certains entre la violence et la barbarie que le monde vient de traverser et le calme presque insolent des courbes matisiennes : « Quelle indifférence sereine. Cela, dans des temps où « le goût de l'ordre », assouvi avec des raffinements nouveaux, « se confond avec l'amour des tyrans », pour conclure assez sèchement « qu'un art qui sacrifie la complexité de l'être humain démissionne. » La même critique est reprise, dans l'article sur Géricault, d'une coupure établie par le peintre entre ce qui relèverait de l'esthétique des formes et ce qui tiendrait des luttes de l'existence⁵⁷⁷ avec ce jugement tranchant : « et l'on ne peut se demander si le prix qu'il fallut payer pour la délicatesse de cette courbe n'était à ce point élevé qu'il l'en a désormais dépourvue de toute valeur.⁵⁷⁸ » Cependant, dans les années cinquante, lorsqu'André du Bouchet annote l'ouvrage de Gaston Diehl, la perspective a résolument changé, il s'agit d'aborder la peinture sous l'angle de la sculpture dans le rapport à l'espace qu'elle transfigure et qu'elle dynamise : « Il sculpte la lumière -comme plus haut il découpe la lumière : au lieu d'un trait, ce coup de ciseau. Au lieu de la toile, l'air. Ainsi la fugitive assise, la formidable assise nous est *donnée*⁵⁷⁹ ». La temporalité à laquelle renvoie l'art de Matisse échappe aux luttes des temps mais elle se rattache à la saisie fugace de l'instant, celui du corps à corps avec le monde : « c'est l'air que nous respirons. *L'instant* de la sculpture ». Pour autant, l'appréhension de cet instant et la rondeur des formes matisiennes ne sont pas exempts de violence, ce calme apparent s'extrait d'une « gestation » violente : « Mais quelle violence pour incarner ce demi-jour. Rien n'est assez délicat : / Mais il découpe la lumière. Il se rue sur ce reflet. / Cette violence, cette pure violence chez Matisse / qui prendra quand il le faut les apparences de

⁵⁷³ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël.

⁵⁷⁴ Gaston Diehl, *Matisse*, Editions Pierre Tisné, Paris, 1954.

⁵⁷⁵ Par Matisse lui-même ? Par Diehl ?

⁵⁷⁶ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁵⁷⁷ André du Bouchet, « La violence de Géricault », revue *Foreground*, Harvard, printemps-été 1946 ; repris dans revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 427 : « Matisse, peintre pour qui le point de départ est l'insouciance liberté, dit que les fleurs qu'il peint peuvent parfois se muer en jeunes danseuses. Géricault : « je pars d'une femme, et elle se transforme en lion. »

⁵⁷⁸ *Ibid*, p 424.

⁵⁷⁹ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, prêt Anne de Staël.

la fraîcheur / a pour objet le souffle et le divers⁵⁸⁰. » La violence entretient dès lors un rapport avec la captation de la lumière et de l'air, laquelle convoque la ténacité de l'artiste aux prises avec les forces élémentaires.

Sous l'aspect de la statuaire, rien d'étonnant à ce que la personne de Giacometti, qu'il a rencontrée en 1951⁵⁸¹ et son œuvre retiennent grandement l'attention du poète qui, outre les recueils qu'il compose à partir de cette dernière, noircit un nombre de pages considérables demeurées dans les archives. La même expression, utilisée à propos de Matisse⁵⁸², de « sculpture peinte⁵⁸³ » est reprise pour insister sur cette association du plan et du volume : « un dessin : son trait le plus nu – où ce passé dont elle se défait sans cesse, et dont elle émerge sans trêve – sculpture peinture – comme d'un lit qu'elle se serait au préalable elle-même ouvert.⁵⁸⁴ ». Le dessin de Giacometti comme sa sculpture propose une nouvelle naissance renonçant à localiser et à saisir - à ramener à ce point immobile soustrait à l'existence sur quoi reposerait la construction de toute chose :

« Tout à coup s'ouvre, et boucle, et fleurit – le volume est là, sans que nous ayons à le localiser en un point précis de l'espace, élargi à la dimension de la page, parce qu'il pourrait être également ailleurs – il est mobile – sans qu'il se trouve rivé, crâne, en un point donné de l'espace qui de toutes parts le déborde : il a rejoint en un sens cet espace qui le déborde, il s'est élargi aux dimensions insaisissables de cet espace – sans pouvoir le fixer, nous le sentons qui a gagné son orbite, et qui, volume invisible, impondérable, tourne cependant, tranquillement, sûrement, *autour* du foyer périssable d'un regard.⁵⁸⁵ »

⁵⁸⁰ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, prêt Anne de Staël.

⁵⁸¹ Nous renvoyons à la thèse bien renseignée de Thomas Augais concernant les rencontres du poète et de Giacometti. *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, pp 530- 541.

⁵⁸² Quant au lien de Matisse et Giacometti, on rappellera, en s'appuyant sur la documentation précise de Thomas Augais dans sa thèse, *Opus cit*, p 571, que : « En 1954, La Monnaie commande à Giacometti une médaille à l'effigie de Matisse, sur l'incitation de celui-ci. Giacometti se rend au Régina de Nice en juin puis septembre pour dessiner le peintre alors âgé de 84 ans. » ; et p 534, que : « le visage de Matisse est pris entre « deux fermoirs d'air » dans le texte « sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti » conçu comme un véritable livre de dialogue » entre le poète et le dessinateur.

⁵⁸³ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt Anne de Staël : « Palpable, au suprême degré, cette sculpture où se vérifie tous les aspects sculptueux de l'œuvre de Matisse », ou encore « sculpture, la figure dessinée de Matisse se rapproche ».

⁵⁸⁴ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

La réflexion d'André du Bouchet va se préciser autour de considérations quant au volume et à la part d'invisible qui participe cependant de la vision ; l'invisible n'étant pas seulement ce qui n'est pas vu mais ce qui active le visible parce qu'il l'enveloppe ou lui octroie une énergie liée aux formes convoquées. C'est alors moins l'objet qui est représenté que « l'espace qui passe autour », « l'allure qu'ils ont imprimé à l'air ambiant et qu'à l'entour, nous sentons tourner – par cette réversibilité du proche et du lointain, ce continué échange, ce renversement qui autour d'eux fait cercle, et trace ainsi leur orbite invisible.⁵⁸⁶ » Dès 1956, l'eau-forte pour le frontispice du *Moteur blanc* « est constituée par un grand blanc qui peut être un ciel, ou le foyer qui appelle à traverser un paysage de papier épars.⁵⁸⁷ » Une gravure représentant le poète sera choisie comme portrait liminaire pour *Dans la chaleur vacante* en 1961⁵⁸⁸. Les dessins ou sculptures de Giacometti amène André du Bouchet à préciser la tension qui s'établit quand regarder est gagné par ce qui ne tombe pas sous les yeux mais est traversé par ce qui exerce un effet réfringent : « Et maintenant que voici qu'à notre tour nous avançons à tâtons vers cette chose aveuglante posée au-devant de nous – que nous avançons dans la distance qu'elle nous oppose, puisqu'à nous elle ne s'offre que par ce blanc miroitement glacé qui ne joue que par distance – et si proche, pourtant – de quoi ?⁵⁸⁹ » L'œuvre de Giacometti suscite un questionnement abondant qui prolonge les éléments de la réflexion élaborée à partir des artistes précédents. Cette œuvre accompagne André du Bouchet dans sa tentative de penser les modalités de la vision et du visible :

« La vision se trouverait-elle localisée dans le *fond* de cette construction inaltérable, insaisissable, puisqu'elle n'existe pas ? Or, ce problème dont les données l'obsèdent, l'art de G. consiste à l'esquiver, à l'ignorer – d'un coup de gomme, de plusieurs coups de gomme et de traits multipliés – C'est cela, *tourner autour de cette construction du néant* –
comme la lumière, et
l'investir d'un regard toujours neuf – qui l'aborde autrement qu'un problème –
d'un regard qui voit plus loin que son regard, d'un objet qui échappe à sa hantise,
et soustrait à sa problématique : à ce moment, il avance à nous, ou nous allons à lui...⁵⁹⁰ »

⁵⁸⁶ André du Bouchet, « dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁵⁸⁷ André du Bouchet, « Poète de l'abrupt », Entretien avec Monique Pétilon, *Le Monde*, 1979 : « Dans les livres que j'ai fait 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 épars. »

⁵⁸⁸ Ces gravures sont reproduites dans *L'Ire des vents*, n°6-8, op cit, 1983. Nous renvoyons également à la thèse bien documentée de Thomas Augais, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, pp 532-533.

⁵⁸⁹ André du Bouchet, « dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

Parmi les dessins intégrés dans le premier numéro de *L'Ephémère*, parmi les autoportraits, les intérieurs ou paysages des années 1935 à 1965, « la suspension » de 1963 donne à voir ces coups de gomme qui suspendent précisément la représentation de l'objet, dessaisissant ainsi le regard de points d'accroche permettant de constituer une figuration complète, brouillant la figure en estompant les lignes et en l'innervant de zones non pas intactes mais effacées c'est-à-dire rendues sensibles à la mémoire d'un toucher, « foyer d'une lutte dont elles conservent au repos, et en retrait, l'énergie⁵⁹¹ ». Ce qui finit par créer la vision de l'objet n'est donc pas nécessairement du ressort de sa finitude mais englobe des composantes liées à la fois à ce qui environne et n'est pas nécessairement tracé.⁵⁹² Giacometti lui-même repère cet effet chez Braque : « Mais comment décrire ses tableaux ? Comment dire la sensation que provoque en moi la verticale à peine désaxée du vase et des fleurs qui monte sur le fond gris ? Cette verticale d'un équilibre légèrement instable n'est pas tracée ; elle émane de la complexité des formes et des couleurs qui évoquent l'objet.⁵⁹³ » Les textes de Giacometti choisis et publiés dans le numéro de *L'Ephémère* rendent également compte de ses interrogations sur la vision, lesquelles participent des préoccupations du poète :

« Quand je regarde une feuille du bouquet qui est là, sur la table, devant moi, par quoi suis-je pris ? Est-ce par la forme de la feuille ou par sa couleur verte, ou par ce même vert se détachant sur le fond noir ? Est-ce par sa situation dans l'ensemble du bouquet ou par la distance de la table à la feuille et de la feuille au plafond ? Ou par le dessin de ses rainures, ou par la fleur blanche qui avance devant cette même feuille, ou bien plutôt par autre chose que je ne sais pas dire, que je ne sais pas nommer, par cet inconnu que Braque évoque pour moi dans toutes ses dernières peintures et par quoi surtout elles m'attirent.⁵⁹⁴ »

Les dix dessins effectués entre 1950 et 1965 qui sont reproduits dans le numéro 8 de la revue *L'Ephémère* en janvier 1969 et insérés dans les pages du texte intitulé « qui n'est pas tourné vers nous » d'André du Bouchet⁵⁹⁵ se rapportent à des études d'objets, de paysages, de personnages

⁵⁹¹ Ce propos a été tenu à propos de Jean Hélion : André du Bouchet, *Tapuscrits de « Visages altérés de la peinture de Hélion »* publiés dans *Cahiers d'Art*, 31-32^e années, 1956-7, pp. 371-378.

⁵⁹² « On peut dire de Giacometti, en le paraphrasant, que son trait valorise tout ce qu'il ne dessine pas. » André du Bouchet, « ...qui n'est pas tourné vers nous », revue *L'Ephémère*, n° 8, Maeght, Paris, janvier 1969, p 72.

⁵⁹³ Alberto Giacometti, « Gris, brun, noir... », *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1966, p 119.

⁵⁹⁴ *Ibid*, p 119.

⁵⁹⁵ Voir Thomas Augais, *Trait pour trait. Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, p 538. Les publications de « ... qui n'est pas tourné vers nous » : [Préface du catalogue :] *Alberto Giacometti – Dessins*. – Paris, Galerie Claude Bernard, mai 1968 (sous le titre « ... en relief »). Repris et augmenté dans *L'Ephémère*, n°8, hiver 1968, pp. 70-115, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 35-72 et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 38-61.

entrelacés dans des lignes disséminées et ajourées, « en sorte, sur telle marge qui va grandissant, qu'une figure, pour autant qu'elle apparaît, apparaîtra encore comme différée...⁵⁹⁶ » La figure se retranche de la vision n'offrant que « traits raréfiés épars⁵⁹⁷ » et sa ténuité se fond avec la blancheur du papier qui se propose au regard et qui vient happer le regardeur, l'inclure dans sa luminance, de sorte que : « Au travers de tout volume – face à *nous* – comme se constitue un emplacement vide marquant chaque fois le point extrême de quelque trajet qui le place sous la coupe de notre regard.⁵⁹⁸ » Ce qui intéresse André du Bouchet dans les dessins et sculptures de Giacometti, c'est la part donnée à l'air qui laisse le regard dans un vide actif, au sens où il se dessaisit d'une emprise objective et limitée pour voir par tout le corps. La figure importe dès lors moins que l'espace qu'elle convoque, la nature de l'espace qu'elle organise et fait vibrer et qui implique de se laisser porter par cet espace sans chercher à le mesurer, sous peine d'en être exclus.

« André du Bouchet rompt ici (dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, livre consacré à Alberto Giacometti et composé de plusieurs textes, poétiques et « critiques » dont certains avaient déjà été publiés) avec le style et la démarche de la critique traditionnelle et efface ou estompe la frontière qui la séparait de la poésie. Il se place devant les dessins ou les sculptures de Giacometti comme devant un paysage, un modèle ou une nature morte ; ce qui le sollicite est la tension qui se produit entre celui qui regarde et l'objet regardé – visage ou montagne, pomme ou glacier. L'œuvre et la présence d'Alberto Giacometti, qui fut l'ami d'André du Bouchet réapparaissent au détour du silence, infiniment plus présentes qu'elles ne l'eussent été dans le discours de la critique.⁵⁹⁹ »

Inventant, au cours de ces années, dans la fréquentation des artistes, une écriture critique et poétique qui conjugue le « discernement » et « ce qui nous dépasse⁶⁰⁰ », la mesure et la démesure, car « il est vrai que l'une tue l'autre, et pourtant il nous faut sans cesse passer de l'une à l'autre⁶⁰¹ », André du Bouchet trouve dans la conjonction de ces deux exigences la formule de sa poésie, la précision du mot tracé et l'ampleur des étendues blanches. Son langage rend compte du maintien

⁵⁹⁶ André du Bouchet, « ...tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », revue *L'Ephémère*, n° 12, Maeght, Paris, Hiver 1969, p 541.

⁵⁹⁷ André du Bouchet, « ...qui n'est pas tourné vers nous », revue *L'Ephémère*, n° 8, Maeght, Paris, janvier 1968, p 71.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p 72.

⁵⁹⁹ Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p 13.

⁶⁰⁰ « Une conscience poétique reconnaît qu'elle ne possède pas totalement son objet, qu'elle ne peut le comprendre que par une véritable création, et qu'elle crée la clarté, par une opération non pas déductive, mais créatrice. » Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, établi et annoté par Dominique Ségler, Seuil, Paris, 1995, p 77.

⁶⁰¹ André du Bouchet, « Connaissance critique et connaissance poétique », revue *L'Étrangère*, 14-15, op cit p 105.

difficile de cette tension qu'il avait fini par percevoir chez Matisse comme une lutte violente entre la précision et l'essor.

2.1.8. Jean Hélion.

L'intérêt qu'André du Bouchet porte également à Jean Hélion à la fin des années cinquante témoigne sans doute de cette alliance des arts qu'il rencontre chez un peintre attiré par l'écriture poétique⁶⁰² qui nomme en 1947 ses tableaux des « phrases visuelles⁶⁰³ » et qui articule des scènes d'intérieur et d'extérieur coexistant dans la représentation de plusieurs temporalités. Cette densité mobile configure une réalité fragmentée qui appelle d'autres espaces et d'autres temps et déjoue toute limitation. Ainsi, ces natures mortes échappent à toute saisie objectale propre au genre, comme l'écrit André du Bouchet : « La peinture de Hélion [nous introduit, comme aucune, au] vide qui nous sépare de ce que nous regardons – cette étendue objective dans laquelle nous sommes inmanquablement voués à nous immobiliser si nous entendons l'estimer de façon objective.⁶⁰⁴ »

Par ailleurs, le passage de l'abstraction géométrique à des compositions figuratives du fait même de la souffrance infligée par la guerre et de la considération à accorder à la vie⁶⁰⁵ n'a sans doute pas laissé André du Bouchet insensible⁶⁰⁶, lui-même ayant été particulièrement marqué par cette période, comme il le rapporte, dans un entretien :

« En mai 1940, quand la débacle est arrivée, je vivais alors en Normandie, dans un village de l'Eure où ma mère était médecin. J'allais tous les jours à vélo au collège de Dreux, à quinze kilomètres de là. J'ai un souvenir très précis du moment où j'ai eu, en 1940, la

⁶⁰² Jean Hélion, *A perte de vue*, IMEC Editions, Paris, 1996.

⁶⁰³ « J'ai fait des phrases d'objets, des phrases d'hommes (rassemblées dans un geste unique comme le sens d'une phrase.) J'en suis à concevoir des phrases unissant dans un même geste : le ciel, un arbre, un mur, des glacis, un quai, la mer et les bateaux. Tout cela conséquent, continu, clair et simple, s'il se pouvait. » Jean Hélion, 13 Juillet 1963, *Journal d'un peintre*, Carnets 1963 -1984, Maeght éditeur, 1992, p 9.

⁶⁰⁴ André du Bouchet, Tapuscrits de « Visage altéré de la peinture de Hélion », *Cahiers d'Art*, 31-32^e années, 1956-7, pp. 371-8.

⁶⁰⁵ « Ce tableau s'appelle *Figure tombée* et je puis dire qu'il est célèbre. Mais parallèlement, d'autres manoeuvres, d'autres révolutions, d'autres troubles agitaient le monde et le démolissaient comme j'avais moi-même détruit mon abstraction. Sous prétexte de murir, il s'effondrait lui-même. On entendait des bruits de bottes. Hitler tonitruait. La radio déjà rapportait ses discours incohérents comme des paroles bouillantes. Chacun pressentait la chute proche. Mais dans le silence de mon atelier, je me hâtais lentement. Je cherchais à mener mon œuvre à bout, c'est-à-dire redécouvrir le monde en clair : à le nommer insolemment. » Jean Hélion, *A perte de vue*, IMEC Editions, 2004.

⁶⁰⁶ « La volonté de Hélion, devenue volonté de vie, ne s'est pas plus qu'hier démentie. » André du Bouchet, Tapuscrits de « Visage altéré de la peinture de Hélion », *Cahiers d'Art*, 31-32^e années, 1956-7, pp. 371-378.

révélation de gens qui se réfugiaient sur les routes. Les charrettes traînées par des chevaux magnifiques qui descendaient des Flandres, avec des pneus usé jusqu'au moyeu, les entassements pyramidaux de meubles, d'enfants, de vieux...j'ai eu le sentiment d'un monde que je venais de découvrir et qui était pris dans une sorte d'éboulement.⁶⁰⁷ »

2.1.9. Nicolas Poussin.

L'intérêt pour Poussin et le tableau « Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil » date sans doute de la fin des années quarante, aux Etats-Unis, où André du Bouchet a pu le découvrir⁶⁰⁸, mais il ne publiera en français, à ce propos, qu'à la fin des années cinquante :

« En 1959, l'intérêt pour Poussin pouvait avoir une dimension polémique. Dans un article de la revue *Arts* du 17 Juin 1959, à l'intérieur d'un numéro spécial sur l'avenir de l'art abstrait, le peintre Jean Hélion, auquel André du Bouchet avait consacré deux articles⁶⁰⁹ à la fin des années 1950 » et avec qui il réalisa deux recueils : *Au deuxième étage* et *Dans la chaleur vacante*⁶¹⁰, « avouait son désir de renoncer à l'abstraction qui avait assuré le succès de ses premières peintures, pour revenir à la figuration⁶¹¹. Poussin, « un abstrait classique avec quelque chose d'ascétique », par « son rythme calme des valeurs, des formes, de l'espace » avait guidé autrefois Hélion vers l'abstraction géométrique, en l'aidant à se détacher du motif pour faire exister une « peinture de l'esprit, pour l'esprit, par le seul jeu des couleurs et des formes ». En 1959, on demande à Poussin bien autre chose. « J'avais la nostalgie des formes du monde », affirme Jean Hélion. « Libéré après mon évasion, je ne pouvais absolument plus peindre des figures qui ne ressemblaient pas à des hommes ou à des choses. L'abstrait, en lequel j'avais tant cru, m'avait quitté, ainsi qu'un certain nombre d'illusions ». (...) La peinture de Nicolas Poussin prêta aux

⁶⁰⁷ André du Bouchet, *Entretien* avec Monique Pétilion, 10 juin 1983 ; cité par Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », *L'Etrangère*, 14-15, op cit, p 360.

⁶⁰⁸ « Sa propre recherche s'inscrit dans la foulée de l'être surgissant dans ce grand paysage vert du Metropolitan Museum. » André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin », revue *Prouves*, n°1, mars 1951, p 44 ; ce qui est confirmé par les propos d'André du Bouchet : « Entretien pour *L'Emportement du muet* », avec Alain Veinstein, dans « Surpris par la nuit », France-Culture, 20 novembre 2000 (document INA) : « Il y a toujours un fil biographique là-dedans. Il se fait que ce tableau de Poussin, je l'ai vu deux jours avant de quitter l'Amérique. Avant de m'embarquer à New York, j'étais allé deux jours avant de prendre le bateau au Metropolitan Museum. » cité par Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, p 122.

⁶⁰⁹ André du Bouchet, « Visage altéré de la peinture de Hélion », *Cahiers d'Art*, n°31-32, 1956-57, p 371-379 ; « La peinture de Jean Hélion », *Mercure de France*, Paris, Juin, 1958.

⁶¹⁰ André du Bouchet, *Au deuxième étage*, lithographies de Jean Hélion, Editions du Dragon, Paris, 1956 ; *Dans la chaleur vacante*, Editions Pierre-André Benoît, Alès, 1959.

⁶¹¹ André du Bouchet, « Visage altéré de la peinture de Hélion », *Cahiers d'Art*, n°31-32, 1956-57, p 371-379 : « Tout s'immobilise de l'autre côté de la lacune où le mouvement s'arrête. Aussi est-il parfaitement compréhensible que, au sortir de sa phase abstraite, Hélion se soit surtout attaché à la représentation des nature-mortes, et que les personnages qu'il a introduits dans ses toiles aient trouvé une de leurs postures les plus familières dans celle du sommeil. »

hommes de cette génération l'image des beautés des formes du monde dont l'épreuve de la guerre avait révélé la vulnérabilité. ⁶¹²»

Dans ce passage de l'abstrait au concret dont les toiles du peintre du XVII^e sont le moteur d'inspiration, Héliou indique incidemment qu'une même peinture recèle, malgré son classicisme, une dimension qui, ressortissant de l'échange de formes et de couleurs, s'apparente à une démarche abstraite. C'est ce qu'a très bien perçu André du Bouchet quand il commente le tableau « Paysage avec Orion aveugle » en faisant de la masse dorsale du géant comme l'équivalent de la montagne de Cézanne qui se fond avec la frondaison ou l'air environnant, ainsi que des matières qui se boivent respectivement. Ce qu'exprime également le phénoménologue polonais Roman Ingarden en des termes plus généraux :

« On peut enfin dire de *tout* tableau figuratif qu'il contient un certain tableau « abstrait » qui embrasse tout ce qui dans ce tableau ressortit à la visibilité pure ; un tableau « abstrait » au sens où, pour être purement saisi, il demande au spectateur qu'il fasse « abstraction » des thèmes historiques et littéraires, comme des objets figurés, de leur condition physique, et, le cas échéant, de leur condition psychique. Lorsque l'« abstraction » est comprise en ce sens-là, tout ce qui n'est pas purement d'ordre « pictural » dans le tableau est mis entre parenthèses. Ce qui reste du tableau concret après une telle abstraction, c'est simplement un état de moments purement qualitatifs et visuels, état qui constitue le fondement de certaines qualités picturales dotées de valeur esthétique fondée sur ces qualités. Les peintres qui ont créé la peinture « abstraite » sont d'avis que les vrais peintres veulent toujours créer des tableaux « abstraits » en ce sens-là, mais que simplement le public des spectateurs n'a jamais compris comment voir leurs tableaux de manière juste et adéquate. Et seuls les tableaux purement abstraits nous ont enseigné à saisir également toute la peinture figurative sous un jour vrai. ⁶¹³»

Le commentaire éclairé de Pierre Schneider consacré à Poussin ⁶¹⁴ renseigne sur le passage de la clarté formelle des premiers tableaux à la prégnance de l'élément naturel qui envahit les dernières toiles ⁶¹⁵ au détriment de la figuration humaine, au point que le critique peut écrire : « Le premier

⁶¹²Martine Creac'h, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, pp 87-88. On n'oubliera cependant pas que Tal Coat comme Bram van Velde s'oriente à l'inverse de la figuration vers l'abstraction.

⁶¹³ Roman Ingarden, *Sur la peinture abstraite*, traduit de l'allemand par Marc Delaunay, Hermann, Paris, 2013, p. 80-81

⁶¹⁴ Pierre Schneider, *Le voir et le savoir*, essai sur Nicolas Poussin, Mercure de France, Paris, 1964 ; rééd 1994, p 49.

⁶¹⁵ *Ibid*, p 62 : « L'infiltration de la luxuriance andelysienne dans la sévérité romaine est le signe du règne de la terre qui s'instaure dans les dernières œuvres de Poussin (1658-1664). De même que l'action avait naguère été réduite à l'immobilité géométrique, elle est à présent engloutie par la sérénité de la nature. (...) »

peintre à suivre le conseil de Cézanne : « refaire Poussin d'après nature », ce fut Poussin lui-même. »

Cependant, dans les années 1950, le premier commentaire critique⁶¹⁶ qu'écrit André du Bouchet à propos du tableau de Poussin témoigne d'abord et surtout, selon Martine Créac'h, d'une lecture tragique.

« Le secret de Poussin, dans la première version en anglais, est celui d'un monde séparé, au sens du latin *secretus*. (..) Ce qui est décrit de son « dos tourné » est bien l'expérience d'une perte. L'anecdote accidentelle évoquée par Poussin dans ce tableau est, pour André du Bouchet, « le mythe de la disparition des mythes ». (...) Dans cette interprétation qui prend acte de la disparition des dieux et des fictions mythologiques qui les modelèrent, on reconnaît la vision romantique d'un monde perdu : les poèmes de Hölderlin avaient, dès cette époque, retenu André du Bouchet. Le « dos tourné » d'Orion, éclairé par la lecture de Hölderlin, rappelle le « dos tourné » du dieu encore trop proche du poète romantique dans l'ouverture de « Patmos »⁶¹⁷».

Or, si l'on identifie la disparition des dieux avec la disparition des noms, comme le fait aussi un philosophe tel que Philippe Lacoue-Labarthe⁶¹⁸, dans la lignée de Hölderlin, on comprendra sans doute mieux la lecture du poète qui voit dans ce géant un abandon de la représentation figurale et d'une posture frontale emblématique de l'assurance que confère toute possibilité de nomination, et qui lit cette proposition inverse, celle d'un homme détourné vers le fond vert dans lequel il va se confondre⁶¹⁹, happé par une nature muette avec laquelle il ne se distingue plus⁶²⁰, d'où cette

Le stoïcisme s'efface, ou plutôt s'élargit en une sorte de pan-naturalisme. Poussin qui avait trouvé dans l'abstraction aride et sans végétation de la ville méditerranéenne un excellent modèle pour la scène où parader des vérités humanistes, découvre que, selon l'expression de Vauban, « la vérité est verte ».

⁶¹⁶ André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin », revue *Preuves*, n°1, mars 1951, p 44. Le premier texte, paru en janvier 1949, en anglais, « The leadership of Poussin : the artist, his own demi-god », sera traduit et transformé en mars 1951 pour paraître dans *Preuves*. Un troisième texte très différent, intitulé *Orion* et daté de 1959, paraîtra chez Deyrolle en 1993. Une autre version, un peu modifiée du second texte, est publiée dans *L'Emportement du muet*, en septembre 2000 au Mercure de France, sous le titre, « Orion aveugle à la recherche du soleil levant », datée toujours de 1959.

⁶¹⁷ « Tout proche / et difficile à saisir, le dieu ! » ; Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, p 88-89.

⁶¹⁸ « L'écriture commence, c'est sa condition, avec l'effacement ou la disparition des noms mythiques et des figures – comme, (...) dans le registre de la prétendue « vie », le sujet s'efforce au retrait et s'abandonne, se laisse destituer ». Philippe Lacoue-Labarthe, « *Agonie terminée, agonie interminable* », *Récits critiques*, Colloque Blanchot sous la direction de Christophe Bident et Pierre Vilar, Ed Farrago et Leo Scheer, Paris, 2003, p 449.

⁶¹⁹ « Elle (la figure) n'est qu'arbre en marche parmi les arbres. Les dieux se retirent. » André du Bouchet, *L'Emportement du muet*, Mercure de France, Paris, 2000, p 9.

référence à Rimbaud⁶²¹ à la fin de l'article en français : « *Ce n'est rien ; j'y suis ; j'y suis toujours* » qu'André du Bouchet commente ailleurs :

« *J'y suis. J'y suis toujours.* Vous avez reconnu les derniers mots du poème de Rimbaud⁶²² – cette ligne, une ligne de prose, a-t-on parfois voulu signifier en l'imprimant en italiques, et que les mots, comme sortis du poème, seront passés dehors - - ligne sur laquelle le poème de Rimbaud, ...*qu'est-ce pour nous, mon cœur...*, comme il a conclu, aussi bien ouvre. *Ce n'est rien, j'y suis, j'y suis toujours.* être comme chose - rien - le rien de pareille sortie, et sans un mot pour le dire, à l'occasion. mais incessamment j'y suis : comme cela est. D'un mot à un autre. me retrouvant comme - où elle-même la langue se hasarde, dehors ou perdu de nouveau. ⁶²³ »

Il est possible, d'ailleurs, de rattacher ces mots de Rimbaud avec la prose intitulée « Adieu » d'*Une saison en enfer*, dans laquelle le poète exprime, avec désolation et colère, après les effervescences poétiques et les tentations idéalistes, le fait qu'il soit rendu à la terre : « Moi ! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan !⁶²⁴ » Cependant, chez André du Bouchet, l'attenance au sol n'est pas le signe d'un échec mais le contact avec ce *rien*, ce *y* du *j'y suis toujours* qui caractérise notre rapport au monde.

A ce propos, en 1983, est intégré dans le recueil *Peinture*, une citation de l'archéologue, historien et critique d'art italien Giovanni Pietro Bellori à propos de « ce que Poussin a ramassé » :

⁶²⁰ Le nom est également happé par la peinture : « sur le débord se placera quelquefois l'initiale d'un nom qui ne renvoie pas à une identité mais à l'autonomie de la langue peinture. C'est l'attache. » André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, Revue de la Bibliothèque nationale, n°8, hiver 1985, p 10. De même, Bram van Velde explique qu'il ne signe plus ses toiles. « On ne peut pas mettre un nom sur ce qui dépasse l'individu. » Charles Juliet, *Rencontres avec Bram van Velde*, POL, Paris, 1998, p 41.

⁶²¹ Martine Créac'h signale que, dans l'article anglais, l'expression en français « les étincelles d'or de la lumière nature » renvoient directement à *Une Saison en enfer* même si c'est au prix d'un léger glissement : Rimbaud décrit un nouvel état du sujet (« Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature ») alors qu'André du Bouchet préfère, par le passage au pluriel, suggérer la présence fugitive des dieux. : *Poussin pour mémoire*, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon, op cit, p 89.

⁶²² Arthur Rimbaud, « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », *Vers nouveaux et chansons*, 1871, *Œuvres complètes*, La Pochothèque, 1999, p 317.

⁶²³ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige...* et *Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 67.

⁶²⁴ Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, *Œuvres complètes*, Collection de Poche, Paris, 1999, p 441.

« me trouvant un jour avec lui à visiter aucunes ruines de Rome, en compagnie d'un étranger très désireux d'emporter en sa patrie quelque rareté antique, Nicolas lui dit : « je veux vous donner la plus belle antiquité que vous sachiez souhaiter : et, inclinant la main, recueillit parmi l'herbe un peu de terre et de gravois, avec de petits morceaux de porphyre et de marbre presque en poudre, et dit : voici, Monsieur, portez-le dans votre musée, et dites : ceci est Rome Antique. » (Bellori)⁶²⁵»

La terre ramassée contient tout le site romain, elle est le matériau même, poussière et pierres, dont procèdent les ruines et monuments antiques. Elle est le support mué provisoirement en art qui devient « accents », « couleurs ». Elle est ce fond qui prend forme sans jamais cesser d'être fond.

« Il n'est pas indifférent que terre / ne soit pas de la terre simplement, mais que dans les composantes de ce / qui à l'infini fera sous le pied le sol, il entre – et invisible à l'œil / autre que du peintre qui nomme – « accents »... « couleurs »... / pour éteint qu'au premier abord il se soit produit, toujours quelque / corps témoin réfractaire, parcelles en l'occurrence comme marbre ou / porphyre, ici confondues avec le gravier sans éclat. en poudre / presque. Mais non - et la « poudre », même en quoi, également, / elles finiront par s'annuler, non davantage – dénuées, sur l'instant, / d'une arête, ni insignifiantes. ⁶²⁶»

Le geste même de recueillir de la terre dans le creux de la main⁶²⁷ transforme le sujet, celui qui voulait s'approprier le vestige romain, en corps sensible : « le réceptacle ensorcelé : soi » L'allusion explicite à Cézanne qui est introduite deux pages auparavant avec un ensemble d'annotations sur ce dernier et la Sainte-Victoire rapproche le peintre du XIX^e et celui du XVII^e siècle français en une formulation qui inverse les rapports d'antériorité, ou du moins suspend toute logique diachronique : « qui sera Poussin, lorsqu'il prend à témoin / de la « terre », sinon

⁶²⁵ André du Bouchet, *Peinture, Fata morgana*, Montpellier, 1983, p 163.

⁶²⁶ *Ibid*, p 163. Nous renvoyons également au commentaire de Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, pp 128-136 : « L'œuvre poétique parcourt inlassablement les « purs déblais de la terre sèche et sans lustre » (*Axiales*, Mercure de France, Paris, 1992, p 71.), ces petits morceaux dont les figures de Poussin, telles « des mottes de terre à peine dégrossies » donnaient une juste image. (...) Le mouvement du peintre « inclinant la main » est la reconnaissance d'une physis, l'origine et la fin dernière de l'homme. »

⁶²⁷ André du Bouchet, *Peinture, Fata Morgana*, Montpellier, 1983, p 165 : « dans ce creuset – la main – toute la matière, au point où la matière rentrée sera / disparue momentanément / en dehors de quelque éclat qu'œil du peintre seul, / pour l'avoir ramassé discerne. la matière peinture comme broyée. ou à broyer encore. »

Cézanne ayant voulu « refaire Poussin sur nature »⁶²⁸. La pertinence du rapprochement tient au fait qu'ils emblématisent l'un comme l'autre la peinture, ou plutôt l'imprégnation dans le terreau même du monde.

« Substance est ce fond noir de la couleur : le noir du tremblement terre et de / l'éclipse dans lequel un grand peintre sans nom, pour peu qu'il existe, / imprégnera ses pinceaux. au point monde, qui / est le temps confondant : cela / l'éclat – qui arrête, un instant. et / l'éclipse.⁶²⁹ »

Une troisième version consacrée au tableau de Poussin, intitulée *Orion*⁶³⁰, est un texte très épuré qui porte la ciselure des textes antérieurs, comme une découpe dans l'air, et indique, sinon l'autonomie du commentaire critique face au tableau, son passage à une expression qui, nourrie de ce qui a été défait, se propose comme « connaissance poétique », dans le côtoiement d'un texte intitulé « deux traces vertes » qui se rapporte à Tal Coat. Publié en 2000, dans *L'Emportement du muet*, « Orion aveugle à la recherche du soleil levant⁶³¹ » qui reprend le titre du tableau de 1658 « Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil », est, par contre, proche dans sa facture de l'article « Sur un tableau de Poussin » de 1951. On peut supposer qu'il s'agit d'une seconde traduction et condensation de l'article anglais. Ces quatre versions, dont on mesure la volonté de ne pas indiquer une progression continue vers l'épuration, mais d'alterner à égal prose critique et poétique, disent la peinture, depuis une première fascination pour l'origine et la perte corrélative⁶³², l'assimilation active de cette dernière comme processus créateur, qui se confirmera dans le côtoiement de Giacometti, jusqu'à l'intérêt toujours approfondi pour ce qu'André du Bouchet identifie comme expérience de l'aveuglement :

⁶²⁸ André du Bouchet, *Peinture, Fata Morgana*, Montpellier, 1983, p 168.

⁶²⁹ *Ibid*, p 167.

⁶³⁰ André du Bouchet, *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolles, 1993, Couverture et frontispice Gilles du Bouchet.

⁶³¹ André du Bouchet, *L'emportement du muet*, Mercure de France, Paris, 2000, pp 9-13.

⁶³² « Arrivé en France peu de temps après...je me suis retrouvé dans une petite maison que ma famille avait dans les environs des Andelys, dans le Vexin. Je me suis beaucoup promené dans ce pays, qui a été aussi celui de Poussin. Donc, ce petit texte sur Poussin, où il est question aussi du départ de Poussin des Andelys pour se diriger à Paris puis au-delà à Rome, c'est pour moi à la fois un retour, le retour en France, et le départ d'Amérique. » : « Entretien pour *L'Emportement du muet* », avec Alain Veinstein, dans « Surpris par la nuit », France-Culture, 20 novembre 2000 (document INA), cité par Martine Créac'h qui commente : « Le poète avait relevé, dès la première version de son texte consacré à Poussin, en 1951, les analogies entre les compositions picturales de la maturité et la géographie du paysage d'enfance. André du Bouchet multipliait, jusqu'au vertige, ces reconnaissances. » : *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, p 123. D'ailleurs *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture* s'achève par cette notation « Rome, Truinas, avril 1986 »,

« C'est que, levé, il incarne notre vision qui va du sol sur lequel il s'engage, jusqu'à ce raidillon qui monte en lacets par-delà le promontoire. Il incarne cette vision : il est donc immense. Mais, l'incarnant, il devient aveugle. Ainsi, nous saisissant de la lumière, nous cessons de voir -, et se traverse le jour. »

Poussin sera à nouveau mentionné, à la faveur d'un voyage en Italie, dans un recueil paru en 1990, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*⁶³³ qui s'achève par cette notation « Rome, Truinis, avril 1986 », et où il est question de manière allusive du *Martyre de Saint-Erasme*, lequel donne lieu à des considérations sur la lumière :

« Inopinément, dans l'obscurité – noir-de-momie- des recensions de l'histoire avoisinante de la peinture, le jour sans histoire. La lumière du jour. Plus intense que celui d'à côté dispensé par la fenêtre. Radieuse, tout d'un coup, la peinture, et cependant l'arrachement des entrailles demeurerait au premier plan, dans la terrible peinture de Poussin, au Vatican. Ce qui, là, rayonne doit se localiser en avant, puisque le terrible à découvert, le jour sans l'atténuer l'emporte, et le comprend. Mais, inclut dans un tel jour, l'insoutenable – manifeste encore – s'y révélait exempt de son point d'application, tel était là un sens que la lumière sans ostentation, par le travers de l'insoutenable image élargie alors, donnait aussitôt à la peinture en question. ⁶³⁴»

La violence de l'événement⁶³⁵, le martyre du saint, qui n'est ni nommé ni décrit, dispense ses effets hors de « l'insoutenable image » et répand son rayonnement, se mêle et participe de l'énergie de la lumière, qui est l'insoutenable même. Dès lors, la peinture peut-elle être dite « radieuse » parce qu'elle irradie à l'égal de la violence de la lumière. Et le corps du martyr qui répercute la lumière comme celui du géant qui absorbe la lumière⁶³⁶ et s'en imprègne proposent un espace ouvert par la peinture qui conjugue radiance et évanouissement, surgissement et effacement, dans un univers où la nomination est insuffisante⁶³⁷ pour apprécier comment la

⁶³³ André du Bouchet, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, Editions Unes, 1990, np.

⁶³⁴ *Ibid.* Martine Créac'h rappelle opportunément cet extrait, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, p 58.

⁶³⁵ « Une autre toile retient en vertu de ce que Georges Bataille nommait dans la revue *Documents*, une « séduction horrifiante ». Il s'agit, cette fois, d'une peinture cruelle du jeune Poussin (1628-1629), *Le Martyr de saint Erasme*, conservée au musée du Vatican à Rome. Ce que révèle cette toile à travers la légende d'un saint oublié, est le revers de la belle forme qui fit la célébrité de Poussin, la menace de l'informe qui, selon Lacan, précisément provoque l'angoisse », écrit Martine Créac'h, *Poussin pour mémoire, Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, op cit, p 56.

⁶³⁶ Comme les dos des femmes de Degas qui s'apparentent parfois à des pans de couleurs presque abstraits.

⁶³⁷ Pierre Schneider, *Le voir et le savoir*, essai sur Nicolas Poussin, Mercure de France, Paris, 1964 ; rééd 1994, pp 67-68. L'interrogation du critique : « Devant le silence du réel réapparu, l'esprit éloquent devra-t-

diffusion des formes et des couleurs crée un inapparent consubstantiel au sens. Ainsi, les premiers textes critiques, en matière d'esthétique picturale, comme les premières rencontres façonnent ou confirment une sensibilité déjà à l'affût des éléments fondamentaux d'une vision du monde que l'écriture d'André du Bouchet cherchera à tracer sur la page avec un matériau auquel il va conférer une dimension aérienne et plastique.

2.2. Les Poètes :

Dans les années cinquante également, lorsqu'André du Bouchet pratique le commentaire littéraire, son angle d'approche est immanquablement lié à la vision et articule un ensemble de problématiques qui seront les nœuds d'une réflexion que sa pratique d'écriture va rendre manifeste, d'une réflexion qu'il va élargir à l'espace de la peinture et que ses procédés d'écriture vont incarner. Dès lors qu'il commence à interroger les poètes que sont Hugo⁶³⁸, Baudelaire⁶³⁹, Scève⁶⁴⁰ ou Hölderlin⁶⁴¹, André du Bouchet cherche à repérer et questionner les modes du regard, de la vision, qui sont à l'œuvre dans leurs écrits, sous forme de motifs visuels, de thématiques ou d'images, comme nous y reviendrons au cours cette réflexion.

2.2.1. Vue extérieure et vision intérieure :

Il faut néanmoins poser avec André du Bouchet cette distinction préalable, qu'il effectue dans l'étude sur Hugo intitulée « Vue et vision chez Hugo. Essai sur la création poétique⁶⁴² », entre la vue extérieure et une vision intérieure associée au rêve, différenciation qu'on retrouve dans les premiers carnets, notamment *le Cahier noir*, daté d'avril 1951⁶⁴³ :

il se taire ? » laisse à vif cette ultime question irrésolue, que reprend dans son oeuvre André du Bouchet : « Où cessent les rayons de l'esprit, où commencent ceux du soleil ? » :

⁶³⁸ André du Bouchet, « Vue et vision chez Hugo. Essai sur la création poétique. », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 148.

⁶³⁹ André du Bouchet, « Ebauches autour de Baudelaire », *Ibid*, p 252.

⁶⁴⁰ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Ibid*, p 183.

⁶⁴¹ André du Bouchet, « Notes sur la traduction de Hölderlin », CNRS fin 1955-début 1956, *Ibid*, p 232 et André du Bouchet, « En Bleu adorable...Ce que l'on a réellement peur de décrire », *Cahier GLM*, automne 1956, *Ibid*, p 236

⁶⁴² André du Bouchet, « Vue et vision chez Hugo. Essai sur la création poétique. », *Ibid*, p148.

⁶⁴³ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 78.

« Rêve : *œil d'or*.

On changeait d'hôtel.

L'escalier était plus large.

Le prospectus était un merveilleux poème

Expliquant les jeux du soleil le matin sur les murs de la pièce.

Ce n'était qu'un prospectus : j'ai jugé inutile de le retenir – sauf

Ces deux mots. La poésie qui t'enchanté est tout de même des

Plus communes. De là, le boulevard filait droit sur Granville, en

Normandie. On entendait déjà la marée dans l'arrière-cour. »

Ce n'est pas tant la dimension onirique qui frappe dans cette écriture de rêve que les éléments d'une poétique, triplement associée aux lieux, à leur diversité et à leur traversée ; aux éléments naturels que sont la lumière et l'eau, eux-mêmes évoqués dans leurs mouvements (« jeux du soleil », « marée ») ; enfin, au charme, au ravissement de l'ordinaire ou de la banalité, et à son oubli actif : « j'ai jugé inutile de le retenir ». On ne peut être sans penser à l'esthétique du merveilleux exposée par Apollinaire lors de la « Conférence de l'Esprit Nouveau »⁶⁴⁴ en 1917, au théâtre du Vieux Colombier, à Paris, et déployée dès le poème liminaire d'*Alcools*, « Zone » dans lequel se trouvent des formulations assez proches : « tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui / chantent tout haut / voilà la poésie ce matin » ou encore « J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom / Neuve et propre du soleil elle était le clairon », où sont évoqués de multiples voyages et espaces urbains. L'enchantement d'Apollinaire pour une modernité citadine liée au déplacement s'accompagne d'une déperdition du sujet dans la langue du poème. L'évocation du « clairon » dans « Zone » fait signe vers cette déperdition déjà abordée et thématifiée par Rimbaud, notamment dans La « Lettre dite du Voyant » où ce dernier, s'exprimant sur « l'avenir de la poésie », écrit : « car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : J'assiste ici à l'éclosion de ma pensée : Je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet. La symphonie fait son remuement dans les profondeurs ou vient d'un bond sur la scène.⁶⁴⁵ » De même que Rimbaud cherche à désubjectiver la parole poétique, à impersonnaliser le discours⁶⁴⁶, à le soustraire à la maîtrise du locuteur, de même Apollinaire entraîne le sujet à se démultiplier, tout au moins à se scinder en un je et un tu qui s'apostrophent.

⁶⁴⁴ Guillaume Apollinaire « L'Esprit Nouveau et les poètes », *Œuvres en Prose Complètes*, tome II, Bibliothèque de La Pléiade », 1991, pp 945-954.

⁶⁴⁵ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », *Œuvres complètes*, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1999, p 242.

⁶⁴⁶ Arthur Rimbaud : « C'est faux de dire : je pense. On devrait dire : on me pense. Pardon du jeu de mots. Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait. », « Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 », *Ibid*, p 237.

A sa manière, André du Bouchet, quoique prenant pleinement à charge sa propre élocution, porte-t-il également une certaine suspicion à l'endroit d'une expressivité trop subjective centrée sur ses sensations. Aussi note-t-il, quelques mois après le rêve mentionné, le 16 août 1951 : « après tous ces textes de l'œil fermé, IL FAUT PASSER AU DEHORS ⁶⁴⁷ ». L'œil fermé est l'indice d'une fermeture au monde, l'accès à une vision intérieure alliée à un certain ensommeillement et retrait : « œil d'or ». A l'encontre, le rêve trace une aspiration à un espace ouvert. Depuis « la chambre d'hôtel » jusqu'à « la marée », rien ne se maintient d'une clôture, tous les éléments renvoient à l'idée d'un passage, un déplacement, un mouvement. Le « DEHORS » devient ce vers quoi le poète entend un appel de sens auquel il lui faut répondre. Le terme de « prospectus », depuis son étymologie latine désignant la vue, à partir du latin « prospicere » signifiant « regarder devant », indique ce mouvement en avant du regard et de sa réfraction par lequel s'effectue la restitution du réel envisagé. Ce rendu du monde s'accomplit sur le refus d'une écriture poétique inféodée à une énonciation et effusion subjective ⁶⁴⁸ qui ferait écran aux perceptions du monde ⁶⁴⁹, « aux jeux du soleil le matin sur les murs de la pièce ». Une probable allusion au « soleil cou coupé » qui constitue le dernier vers de « Zone » apparaît dans cette remarque tirée du Cahier noir daté d'avril 1951 : « Et comment pourrait-on égorger la lumière ? / blesser le soleil... s'il répandait son sang, ne répandre que du jour / ... fera sortir des flots d'aurore de sa plaie. ⁶⁵⁰ » La violence de la luminosité n'a pas d'égal, elle qui est dispensatrice non de mort mais de vie et d'énergie. D'où une préférence pour « l'optimisme extraordinaire de Hugo. Il est dans le vrai. / Le secret de ce long refus et de notre ralliement aujourd'hui / l'aube, la lumière – cette résolution éclatante. ⁶⁵¹ »

2.2.2. Absence de point de vue.

André du Bouchet écrit ainsi, dans ce qui est mentionné *Journal* dans le Carnet 6 daté du 5 novembre 1951 : « je ne peux pas dire ce que je ressens : ce que je ressens ne m'intéresse pas. /

⁶⁴⁷ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 91.

⁶⁴⁸ André du Bouchet, « Hölderlin », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 321 : « cette extase terrassante où toutes choses se dissoudraient dans l'expérience d'un moi suressentiel dont nous n'avons rien de plus à dire que *il n'y a rien à en dire*, et que *jamais nous n'en dirons rien*. » ; de même que : « ...la tête qui m'abrite est dehors ou dedans », *Rapides*, Hachette, Paris, 1980, np.

⁶⁴⁹ André du Bouchet, « ce que je dis, je le trouve en moi, mais j'entends que cela me serve à aller au-dehors, à gagner le fond auquel mes mots sont empruntés, auquel je suis emprunté. Aller jusqu'au bout de soi-même, pour recommencer ailleurs – avec ce qui commence ailleurs. Pour commencer avec le monde. » André du Bouchet, « Banalité », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 144.

⁶⁵⁰ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 81.

⁶⁵¹ *Ibid*, p 80. André du Bouchet retrouve cependant aussi Apollinaire non seulement parce qu'il est l'auteur de *Chroniques d'art* que parce qu'il est celui qui aurait répliqué à Picasso : « anch'io son pittor », arguant de la publication des *Calligrammes*.

Ce que les autres sentent ne m'intéressent pas. / Je m'occupe uniquement des détails de l'accident terrestre », ou encore, écrit en majuscules dans le Carnet 5 daté du 4 octobre 1951 : « IL N'Y A PAS DE POINT DE VUE ⁶⁵² ». Telle assertion vient signifier, et le refus d'une sensibilité revendiquant une spécificité énonciative ⁶⁵³, et le rejet d'une position d'extériorité, octroyant surplomb et légitimité, supposée par cette singularité sensible. Telle conception se retrouve d'ailleurs dans la composition des paysages de Cézanne, tels qu'ils sont envisagés par Henri Maldiney :

« Un paysage de Cézanne est accore, inabordable de l'extérieur. Aucune entrée n'y introduit. Il ne se déploie pas à partir d'un point de vue, pas même et surtout pas à partir de celui que peut avoir un observateur installé à l'endroit où Cézanne avait planté son chevalet. On ne saurait le parcourir du regard suivant l'analogie d'une piste humaine. Il est intraversable. Il est à chaque fois le lieu unique auquel nous sommes présents de toutes les potentialités de notre corps propre, dans un embrassement mutuel. Où que notre regard en lui se porte, nous avons lieu à travers tout ⁶⁵⁴ »

Si l'on considère que Tal Coat poursuit la recherche cézannienne, avec toutes les précautions à apporter à ces tentatives de généalogie, on observe la même suppression d'un point focal : « avec la composition flottante les formes sont en équilibre comme un nuage dans le ciel – ou comme l'arête d'une montagne en suspension dans la brume. Il n'y a pas de point de vue possible hors de la toile et la surface du tableau n'y sert jamais de mesure. ⁶⁵⁵ »

L'annotation écrite en lettres majuscules d'André du Bouchet vient aussi mettre en écho la notion de point de vue et de vue, interrogeant la réduction à l'un, de ce qui ressort de la seule faculté d'appréhender la lumière, les couleurs et les formes de l'espace.

« J'attendais / d'avoir perdu tout sentiment / comme un être brut / de recueillir / ce feu qui vient à pied / sans chaleur / que je reconnais à sa lumière / et à sa main / pareille à la main de l'air que nous respirons. ⁶⁵⁶ »

⁶⁵² André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 122.

⁶⁵³ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 143 : « Je ne me suis que trop retrouvé. Je me trouve sans cesse devant moi : il faut passer. C'est une affaire de généralisation. Il s'agit maintenant de dépersonnaliser, pour se retrouver dehors dans une plus grande bouche jusqu'à (ce que) la première personne, aussitôt gagnée, se perde. »

⁶⁵⁴ Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 278.

⁶⁵⁵ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, « L'art de Tal Coat », op cit, p 30.

⁶⁵⁶ André du Bouchet, « Carnet du 14 Février 1954 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 222.

Est défendue ainsi l'idée d'une appartenance à la vue même, laquelle englobe le spectateur dans le champ de sa propre vision et dont il ne peut s'émanciper et se démarquer. Le sujet est toujours absorbé par ce qu'il tente de saisir. C'est aussi ce que formule « Bergson qui distingue « deux manières profondément différentes de connaître une chose. La première implique qu'on tourne autour de cette chose ; la seconde qu'on entre en elle. » Observation qui souligne très exactement ce qui différencie la *description*, telle que d'habitude on l'entend et la *chose vue*.⁶⁵⁷ » Cette dernière n'engage ni un rendu exhaustif, ni une transcription fidèle mais donne au réel la dimension d'une perte, d'un « défaut » qu'est celui qu'occasionnent les limites inhérentes à la capacité perceptive, lesquelles limites ne sont pas un amoindrissement du réel, mais précisément s'avèrent être le réel, pour autant qu'elles se rapportent à celui qui regarde, à celui dont le regard est le monde, et dont l'écriture « aboutit à symboliser cet effort de pénétration visuelle. ⁶⁵⁸ » Cette écriture va ainsi prendre en charge le mouvement même du locuteur, le déplacement de son regard comme de son corps, ainsi que l'effacement du visible corollaire de ce déplacement et l'oubli qu'il en résulte. Sans nul doute est-ce là la singularité de la poésie d'André du Bouchet que d'inclure avec l'objet du regard, la conscience de son appréhension perceptive et de signifier à la fois la vue et les conditions de la vue, et de proposer au lecteur un dispositif singulier qui réfléchit les conditions optiques de la réception sensible, doublement comme mise en regard et comme réflexivité critique.

Cela n'est peut-être pas sans parenté avec la « théorie de l'escarboucle » que développe Hugo dans son *William Shakespeare* quand il écrit :

« Une des caractéristiques qui distinguent les génies des esprits ordinaires, c'est que les génies ont la réflexion double, de même que l'escarboucle – au dire de Jérôme Cardan – diffère du cristal et du verre en ce qu'elle a la double réfraction. Génie et escarboucle, double réflexion, double réfraction, même phénomène dans l'ordre moral et dans l'ordre physique (...) Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'antithèse, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir des deux côtés des choses. ⁶⁵⁹ »

Mais là où Hugo confère à l'artiste une disposition supérieure, André du Bouchet privilégie le rapport équivalent de l'œil à la chose observée selon un principe de retour vers soi qui crée un

⁶⁵⁷ André du Bouchet, « Vision et Connaissance », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p160.

⁶⁵⁸ *Ibid*, p162.

⁶⁵⁹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, II^o partie, Livre I, chap. 3, *Œuvres complètes*, Collection Bouquins, Laffont, Paris, 1985, p 345, cité par Annie Le Brun, *Les arcs-en-ciel du noir*, Gallimard, Collection « Art et Artistes », Paris, 2012, pp 67-68.

champ où sont enveloppés objet de la vision et sujet regardant. Si la relation de nature chiasmatisée ainsi créée permet de dépasser la frontalité de l'antithèse ou de toute dualité au profit d'une saisie englobante, elle n'en octroie pas pour autant une conscience surplombante.

2.3. Les lectures :

Parallèlement à ces écrits⁶⁶⁰, articles critiques ou recherches théoriques, il est à souligner les lectures faites par André du Bouchet à cette époque, c'est-à-dire dans les années quarante-cinquante et notamment, comme l'indique la correspondance qu'il entretient avec sa mère⁶⁶¹ qui est rentrée en France en 1947, le fait qu'il est à l'affût des textes poétiques, se rapportant ou faisant référence à la vue.

2.3.1. Victor Hugo :

On peut ainsi citer *Les choses vues* et les *Contemplations* d'Hugo⁶⁶² par lesquels le poète retrouve sans doute les considérations de Gaëtan Picon avec lequel, entre autres, il fonde la revue *L'Ephémère* : « Hugo a choisi les mots : mais les mots sont les instruments du regard, veulent saisir le monde du regard, être regards. *L'Être est-il parce que la vue est ?* demande-t-il. Comme l'essence et l'existence dans la preuve ontologique, l'être et le regard s'attestent mutuellement.⁶⁶³ »

2.3.2. Arthur Rimbaud :

Sont à mentionner également les *Illuminations* de Rimbaud, dont le titre tout comme le sous-titre « painted plates » ou « coloured plates » différemment traduites par « gravures coloriées »,

⁶⁶⁰ L'ensemble a été à ce jour réuni par les soins de Clément Layet dans André du Bouchet, *Aveuglante ou Banale*, op cit, 2011.

⁶⁶¹ « Je ne t'ai pas dit combien j'ai aimé les livres que tu m'as envoyés...et tu sais ce que je pense de Michaux et de Char. Au sujet de René Char, je vois un certain nombre d'exemplaires du *Poème pulvérisé* parés d'un dessin de Matisse. Se peut-il ? Je l'aimerais... (Livres – trouve-t-on *Les Pavés du ciel* de Reverdy – si par le plus grand des bonheurs on mettait la main sur ce La Fontaine ou le Mallarmé de La Pléiade.) », Lettre à sa mère, 1947, « Chronologie d'André du Bouchet » établie par Anne de Staël, revue *L'Etrangère*, 14-15, op cit, p 367.

⁶⁶² André du Bouchet publie une sorte d'anthologie de poèmes hugoliens intitulée *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, en 1956, qui fera l'objet d'une republication chez Seghers en 2001. Ce titre est emprunté à la prose philosophique intitulée « Promontorium somnii » : « ...le soir, au crépuscule, du haut d'une falaise, à l'approche refroidissante de la marée qui monte, l'œil égaré dans tous ces plis de l'obéissance au vent, en bas l'onde, en haut la nuée »

⁶⁶³ *Victor Hugo dessinateur*, Préface de Gaëtan Picon, La Guilde du Livre, Lausanne, 1963, p 10.

« enluminures », « assiettes peintes » ou « gravures rehaussés » privilégient la vision. On peut également considérer que :

« Les poèmes en prose se présentent comme émanant d'un regard et requièrent du lecteur la contemplation partagée d'un spectacle. Le poète s'apparente à un montreur sans que l'on sache exactement si l'objet désigné préexiste au regard ou si c'est l'acte de nomination qui le fait apparaître. Le terme « illuminations » peut se rapporter également à ce pouvoir d'apparition des objets poétiques qui imposent leur éclat aussi bien aux yeux qu'à l'esprit.⁶⁶⁴ »

Rien d'étonnant à ce que le poète qui a « essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues⁶⁶⁵ » ait été un interlocuteur important d'André du Bouchet, avec qui il converse notamment dans ces années où il répond avec *Où le soleil* à « l'apocalypse nouvelle⁶⁶⁶ » décrite dans « Aube⁶⁶⁷ », et où il reprend le motif de la floraison⁶⁶⁸ développé dans « Fleurs⁶⁶⁹ » où « la mer et le ciel » se conjuguent voire s'indifférencient pour susciter la luxuriance végétale. Néanmoins, ce motif chez André du Bouchet est prolongé pour évoquer la forme circulaire de la fleur qui, avec sa corolle, crée une volute, terme usité par le poète, c'est-à-dire un enroulement en spirale, forme du mouvement que repère André du Bouchet dans les modes de la vision et de la vie.

3.3.3. Paul Eluard.

Une autre des lectures mentionnées dans la correspondance se rattache à Paul Eluard. Il s'agit d'une part, du recueil *Le Livre ouvert*, dont il écrit que « de toutes ces merveilles (les livres que sa mère lui envoie), le livre d'Eluard est celui qui m'a fait le plus plaisir. Il y a des poèmes d'une beauté poignante et azurée, qui défient toute comparaison. Et de ceux-là, « Les jeux de la poupée » est le plus beau, et dans cette débâcle de somptuosités, des choses touchantes.⁶⁷⁰ » Il est

⁶⁶⁴ Site « Arts et Lettres », article de Robert Paul.

⁶⁶⁵ Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer*, Œuvres Complètes, Introduction, chronologie, édition, notes par Pierre Brunel, Le Livre de Poche, Paris, 1999.

⁶⁶⁶ « L'aube est par nature apocalyptique, car elle est révélation d'un monde nouveau et du vrai nom de toutes choses ». André Thisse, *Rimbaud devant Dieu*, Corti, Paris, 1975, p 149.

⁶⁶⁷ Nous renvoyons à la page 155.

⁶⁶⁸ Un des poèmes de *Où le soleil* est intitulé « fleurs ». André du Bouchet, *Où le soleil*, Mercure de France, 1968, np.

⁶⁶⁹ Arthur Rimbaud, « Fleurs », *Illuminations*, Œuvres complètes, La Pochothèque, Paris, 1999, p 483.

⁶⁷⁰ André du Bouchet, « Lettre à sa mère, 1947 », dans « Chronologie d'André du Bouchet » établie par Anne de Staël, *L'Etrangère*, 14-15, op cit, p 369.

aussi particulièrement intéressé par le recueil *Les Yeux fertiles* d'Eluard⁶⁷¹, qui est placé sous le signe de la peinture de Picasso. Le portrait d'Eluard par Picasso en frontispice du recueil en témoigne. Le titre *Les yeux fertiles* qui désigne en premier lieu le regard de Picasso a été repris pour le premier volume de *L'Anthologie des écrits sur l'art*⁶⁷² (1952) faisant de Picasso la figure archétypique du peintre. A travers le peintre espagnol, c'est à la peinture qu'Eluard rend hommage. Par ailleurs, l'adjectif « fertiles » est associé à un imaginaire végétal développé dans le motif de la fleur et de la floraison dans la poésie d'Eluard, qui, présent également chez Rimbaud, constitue un motif repris par André du Bouchet. On comprend l'intérêt d'André du Bouchet à la fois pour le poète résistant⁶⁷³ et pour celui qui témoigna d'un intérêt certain pour la peinture, ainsi que le donne à entendre le texte initial de Pablo Neruda dans *L'Anthologie des écrits sur l'art* :

« Paul Eluard fut une grande abeille de la lumière : il allait et venait, gorgé de sagesse et de pollen. Pour atteindre à cette maîtrise, il accumula le savoir et la prescience de la peinture : de ses yeux affamés il devinait les chemins et les palais de la lumière. Avec ses yeux dont l'inoubliable clarté nous enveloppe toujours, Paul fut un étonnant découvreur. La peinture était pour lui une sensation totale, en lui et hors de lui. ⁶⁷⁴»

3.3.4. Paul Claudel.

Autre grand découvreur de la peinture est le Claudel de *L'Oeil écoute*⁶⁷⁵ que lit André du Bouchet. Outre la prose magnifique de l'auteur, son mode d'appréhension de la peinture hollandaise est d'emblée, comme le titre l'indique, un long développement sur le regard, qu'il soit celui qui contemple les paysages aussi bien que les tableaux des maîtres :

« L'artiste hollandais n'est plus une volonté qui exécute un plan préconçu, et qui lui subordonne les moyens et les mouvements, c'est un oeil qui choisit et qui saisit, c'est un miroir qui peint, tout ce qu'il fait est le résultat d'une réflexion, d'une exposition savante

⁶⁷¹ Paul Eluard, *Les yeux fertiles*, GLM, Paris, 1936. Jean-Pierre Richard consacre une belle étude à Eluard qu'il débute par l'événement du regard qui selon lui fonde la poésie d'Eluard. *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, pp 128-172.

⁶⁷² Paul Eluard, *Anthologie des écrits sur l'art*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1972.

⁶⁷³ « Les poèmes politiques d'Eluard : la clarté est un élément sensible, comme une vitre ou de l'eau. A ce titre, bien qu'étant parfaitement beaux, et dans leur lignée, ils ne dépassent pas ceux de la vie immédiate, du monde sensible. On savait déjà à l'époque ce que pensait Eluard. On l'approuve. » André du Bouchet, *Une lampe dans le jour aride*, op cit, p 57.

⁶⁷⁴ Pablo Neruda, Préface de *L'Anthologie des écrits sur l'art*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1972. On peut rappeler que l'intérêt pour la peinture se manifeste également dans le recueil *Donner à voir* où deux sections portent le même titre « Peintres », la première contenant des textes en prose, la seconde des poèmes.

⁶⁷⁵ Paul Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.

de la plaque à la lentille, toutes les figures qu'il fournit, on dirait qu'elles reviennent d'un voyage au pays du tain. Cette gradation des ombres, cette administration des valeurs autour du foyer central, cette dilution ou cette précision du détail, correspondant à l'intensité ou au resserrement de l'attention, cette tache lumineuse qui organise tout par rapport à soi et va curieusement éveiller autour d'elle toutes sortes de scintillations, de dégradations, de reflets et d'échos, cette importance donnée au vide et à l'espace pur, tout ce silence que dégage un objet en accaparant le regard, tout cela, ce n'est pas Rembrandt qui l'a inventé ou pratiqué seul. ⁶⁷⁶»

Paul Claudel insiste dans cet ouvrage sur les effets de réfraction lumineuse propres à ces tableaux, liés aux miroirs, aux verreries, et à la présence de l'élément liquide.

« Cette transparence des vitrages comme une eau, ces modifications de la densité par le milieu, cette interaction complexe des parois et ces reflets de reflets qu'elles se renvoient l'une à l'autre, ce treillis quadrillé qui se peint obliquement sur la muraille et que digère à l'opposé l'œil fixe d'un miroir, ce contraste au cœur d'une pièce de la partie éclairée et de celle qui ne l'est pas, de ce qui vient de s'allumer et de ce qui va s'éteindre, ce mobilier de coffres lourds, de surfaces stagnantes et de cuivres chaleureux qui donne à l'ensemble son aplomb, tout cela compose une espèce de talisman...⁶⁷⁷ »

C'est à une sorte de « liquidation de la réalité » que convient ces tableaux qui évoquent un pays :

« celui où le sol sous l'apparence est le moins sûr, où la réalité et le reflet se pénètrent réciproquement et communiquent par les veines les plus molles et les plus subtiles, où le peintre saisit la substance du temps sans en arrêter le travail et où l'art transforme moins la nature qu'il ne l'absorbe par une espèce de sourde imprégnation. On sent que toute chose ici est en proie à la patience.⁶⁷⁸ »

La réfringence propre à ces paysages hollandais construit corollairement une temporalité en suspens comme si le temps déviait lui aussi sa course, son emportement, pour se ressaisir dans l'espace. Le commentaire subtil de Maldiney éclaire précisément l'intérêt du poète :

« Paul Claudel dans *L'Oeil écoute* oppose la peinture hollandaise du XVII^e siècle à toutes les autres peintures occidentales en ce qu'elle peint, dit-il, le phénomène et les autres, l'événement. Il appelle événement une action ou un fait qui intervient dans le cours des affaires humaines. Il peut être historique, domestique, mythique, mais il est toujours au

⁶⁷⁶ *Ibid*, p 38.

⁶⁷⁷ *Ibid*, p 21.

⁶⁷⁸ *Ibid*, p 32.

sens propre « dramatique ». Il se produit sous la forme d'une entrée centrée sur l'homme. De telles scènes ne manquent – tant s'en faut – dans la peinture hollandaise. Mais qu'elles aient lieu dans un intérieur ou au dehors, c'est le phénomène élémental, mis en évidence par le peintre, qui communique à l'ensemble son moment de réalité. Les éléments : eau, air, terre, matières, et la lumière qui les relie sont l'objet premier de l'œuvre.⁶⁷⁹ »

2.4. Le visible pictural :

Le compagnonnage avec Giacometti, Bram Van Velde, et notamment Tal Coat, leur fréquentation continue, a favorisé échanges et réflexions, et a soutenu chez André du Bouchet la conscience d'une possible conjonction des pratiques.

2.4.1. Pierre Tal Coat.

Tal Coat demeurera la référence centrale. Le cours même de la peinture de Tal Coat, telle qu'elle va évoluer, infléchira également la réflexion d'André du Bouchet.

« Peu avant 1949, il s'agissait déjà de rompre avec une construction intellectuelle de l'image plastique, de redéfinir une problématique de l'espace en dehors de tout système de représentation, afin que l'espace surgisse du travail de la peinture et que l'apparition de la forme ne tienne pas de quelques traits mais de cet espace même.⁶⁸⁰ »

Après une publication où sont consignées, de façon remarquable, pour ce poète d'à peine trente ans, non seulement les linéaments d'une pensée et d'une poétique mais des considérations particulièrement ardues sur le souffle, le blanc, l'air⁶⁸¹, le propos d'André du Bouchet va accompagner « ce tournant, soudain à l'orée de 1965, quand la matière dormante et saturée de sensations laissa transparaître d'imperceptibles remous, puis de brusques plissements conducteurs d'énergies difficilement localisables, révélant peu à peu toute une mémoire du monde enfouie

⁶⁷⁹ Henri Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », *L'Art au regard de la Phénoménologie*, Presses Universitaires du Mirail, Ecole des Beaux-Arts, Toulouse, 1994, p 241.

⁶⁸⁰ Raoul-Jean Moulin, « Aussi loin que l'on remonte le cours... », Catalogue d'exposition *Tal Coat*, Grand Palais, février-avril 1976, p 13.

⁶⁸¹ André du Bouchet, « Ecart non déchirement », *Derrière le miroir*, n°6, Maeght, Paris, avril 1954.

dans le terreau de la couleur.⁶⁸²» Un ensemble de textes de Tal-Coat publié dans *Derrière le Miroir*, lors d'une exposition à la galerie Maeght en 1972, rend compte de ces préoccupations :

«...je suis allé à l'atelier préparer la seconde grande toile. Le fond animé comme préparation pour les semailles, comme hersé, égratigné, encore vierge de pas, encore humide. Cela semble comme un humus au sortir des brumes, comme une boue sableuse après la pluie. Le soleil n'est pas encore paru, les pierres enfouies n'ont pas encore levé mais elles vont poindre jalonnant le regard appelant les pas.⁶⁸³»

L'acuité d'André du Bouchet va alimenter l'accord si spécifique⁶⁸⁴ de ces entreprises communes que sont *Cette surface* (1956), *Sur le pas* (1959), *Laissez* (1975), *Sous le linteau en forme de joug* (1978)⁶⁸⁵. Ces ouvrages sont l'occasion de réflexions sur la poursuite du trait et de la trace écrite, leur dissipation apparente, « un passage à vide, sur lequel il faut tourner – comme plus loin que la page qu'on aura tournée, une phrase entière se poursuit – atteint au centre, de nouveau...⁶⁸⁶ ».

On peut constater d'ailleurs une proximité évidente des écrits de Tal Coat publiés dans *Libre Regard*⁶⁸⁷ et de certains textes d'André du Bouchet. Si l'on met en regard ces annotations du Carnet 4 daté du 1 août 1951⁶⁸⁸ :

« Je suis assis sur la tête du monstre dont le bras s'arrondit et verdit doucement autour du fleuve. On entend jusqu'aux éclats des poissons qui sautent hors de l'eau, les motocyclettes passant dans la vallée. Chiens de nouveau – ailes dans le feuillage – un

⁶⁸² Raoul-Jean Moulin, « Aussi loin que l'on remonte le cours... », Catalogue d'exposition *Tal Coat*, Grand Palais, février-avril 1976, p 13.

⁶⁸³ Pierre Tal Coat, « Dialogue » (textes extraits de la correspondance de l'artiste), *Derrière le Miroir*, n°199, Maeght, Paris, 1972, p 105.

⁶⁸⁴ « ...en regard : deux pages ont cessé d'être en regard, mais – tels un œil et l'autre, un instant seront rentrées l'une et l'autre dans le même regard. » André du Bouchet, « Glose sur un frontispice de Tal-Coat à l'eau-forte », *Exposition André du Bouchet, Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny, 23 juin- 15 septembre 1979, np.

⁶⁸⁵ François Chapon, « Cheminement d'André du Bouchet et de Pierre Tal Coat », *Exposition André du Bouchet, Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny, 23 juin- 15 septembre 1979, np : « L'originalité d'un volume conçu par André du Bouchet et Pierre Tal Coat, impossible à confondre, dès que le regard en a parcouru les pages, avec l'architecture de tout autre production contemporaine, tient sans doute au renouvellement par la profondeur que l'un et l'autre communiquent aux portions d'espaces déplacées par le mouvement rotatif du livre.. »

⁶⁸⁶ « La ligne sera interrompue : j'ai poursuivi. J'ai rompu ce trait – le trait n'est pas rompu. » André du Bouchet, « Glose sur un frontispice de Tal-Coat à l'eau-forte », *Exposition André du Bouchet, Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny, 23 juin- 15 septembre 1979, np.

⁶⁸⁷ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght éditeur, Paris, 1991.

⁶⁸⁸ André du Bouchet, « Carnet 4, 1 octobre 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 120.

paquet de cigarettes vide par terre – le madrier. Le vent de nouveau se fait sentir, on respire... »

et ces citations extraites de *Libre Regard*⁶⁸⁹ :

« On pourrait me dire : comment, vous vous attardez à un pareil contact une attention si particulière et singulière alors qu'il suffit de lever les yeux et est le magnifique spectacle de la baie, des lointains, et patati patata... », « Mais je reviens à cette proximité du regard rassemblant ses lointains sur l'aire du quai. Le mégot qui traîne blanc sur la couleur du goudron bosselé, de ciel pénétré, les allumettes usagées, l'innommable poussière de sable et de gravier, de clair, de sombre, diverses menues choses parcourues de l'onde lumineuse, éparses, reliées de sens. Comme si jetées il était une volonté à les disséminer en leur instant de grâce, toutes distances accordées. Le regard véhiculé, véhiculant de centre en centre, de point en point »,

Il existe, sans être évidemment similaire, une parenté des modes d'observation, une oscillation d'un plan large aux détails, avec une prédilection certaine chez Tal Coat pour une observation à ras de terre ou de matière, ce qu'a parfaitement saisi André du Bouchet dans cette annotation du *Cahier coloré* de fin juillet 1950⁶⁹⁰ :

« TC : un coin soulevé de la nature
dans un coin –
un détail qui fait pressentir
le reste, le reste, ne pouvant jamais être conçu qu'à
partir de ce détail. »

Là où Baudelaire et Hugo s'affrontent à « la double conscience de l'espace infini et de la terre qui tire ⁶⁹¹», un siècle plus tard, un artiste comme Tal Coat, dans ses écrits, obvient ce dilemme, congédie la vastitude pour explorer son propre support. La déprise du lointain qui s'est opérée s'inscrit dans des préoccupations moins métaphysiques que directement liées au physique : corps ou matière. Il n'y a pas à proprement parler de limitations du champ. La sagacité du regard s'exerce selon des orbes imprévus. Les confins rapportés au plus proche n'engagent pas moins d'ouverture sensible et préservent de toute projection. Pour être proches, ces détails ne sont pas

⁶⁸⁹ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght, Paris, 1991, p 35 et 40.

⁶⁹⁰ André du Bouchet, « Cahier coloré fin juillet 1950 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 67.

⁶⁹¹ André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », *Critique*, n° 54, 1951, p 949.

moins indemnes des intermittences du visible et de la mouvance de la perception. Les yeux qui cillent manifestent la fragmentation de la vision, l'intermittence de sa saisie. Aussi, à s'attacher, dans une pratique picturale ou scripturaire, aux mouvements conducteurs de la vision, se fait jour une transcription filigranée qui offre non une vue d'ensemble mais un lacs de tracés lacunaires, incluant dans leurs émergences et résorptions, leur propre lumière. Ne s'éloignant d'ailleurs pas de lui-même, le regard ne cherche pas à donner figuration à ce qu'il appréhende : « ici, il n'est question de figuration, qu'elle soit réaliste, naturaliste, cubiste, futuriste, surréaliste, abstraite... cela laissé aux flots de l'intellectualité. Les seules choses vraiment valables toujours procèdent de sa lumière, de sa mouvance, de sa plénitude, le reste caduc⁶⁹². »

2.4.2. Bram Van Velde.

De près comme de loin, c'est cette sollicitation du regard poussé à une mobilité extrême que convoquent par ailleurs les pages d'André du Bouchet comme les toiles de Bram Van Velde. Le posé, disposé des mots qui fait éclater la linéarité de la matière verbale sollicite l'œil, éprouve non tant son acuité que sa vélocité à suivre différents parcours concomitants. Il n'est plus de vision panoptique qui structure l'espace depuis un point fixe et fiable. Dès lors, les yeux susceptibles de voir sont ceux qui, ne cherchant ni profondeur ni révélation, s'imprègnent depuis leur propre mobilité d'une réalité foncièrement instable. Ainsi, dans les tableaux de Bram Van Velde, les tracés désolidarisent l'œil de ses appuis lequel est amené, écrit Florian Rodari :

« à une incroyable diversité d'allures, d'ouvertures, de stases et de respirations. Plongé au cœur de la mêlée, le regard oscille entre fixité et mobilité, tressaute, bascule ; à tout moment, il s'efforce d'accommoder le proche au lointain, de relier une forme amorcée à la couleur qui s'enfuit ou encore de suivre un élan qui brusquement interrompu se perd pour réapparaître ailleurs, inverse et contredit.⁶⁹³ »

⁶⁹² Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght éditeur, Paris, 1991, p131. A rapprocher de « tournant au plus vite le dos au fatras de l'art » dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972.

⁶⁹³ Florian Rodari, *Notes pour un voyage au centre de la peinture de Bram Van Velde*, Musée National d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris, 1990, p19.

2.4.3. Alberto Giacometti.

André du Bouchet porte également toute son attention à la démarche de Giacometti, pour lequel « l'art ce n'est qu'un moyen de voir⁶⁹⁴ » et qui, confronté au problème de la dimension, s'interroge sur ce qu'il en est de rendre compte de la vision et non de la ressemblance de l'objet vu : « Maintenant quand je suis au café, à la terrasse, les gens qui se promènent en face sont grands comme ça (comme le pouce). Et la petite femme qui marche là-bas, je ne peux plus la ramener à la grandeur nature, Pour moi et pour vous, si vous consentez à voir réellement ce que vous voyez, c'est comme si c'était sa taille.⁶⁹⁵ » La ressemblance intègre la distance à l'objet et l'altération qu'elle produit en se départissant de la mesure et du savoir qui reconfigure les formes et les perspectives. D'emblée, Giacometti s'attèle sans transiger à témoigner de ce qui absorbe son regard :

« Je le revois, à l'école des Beaux-Arts de Genève, dans l'atelier du père Estoppey, où il avait son chevalet près du mien. Une assez forte fille un peu bouffie, Loulou, posait le nu. Suivant la routine, nous devions mettre en place l'académie entière : tête, bras et jambes. Giacometti, lui, était contre. Il prétendait (comme il avait raison !) ne faire que ce qui l'intéressait. Sur sa feuille de papier Ingres – et à la grande irritation du professeur – il s'obstinait à dessiner, gigantesque, l'un des pieds du modèle.⁶⁹⁶ »

« Ce qui intéressait » Giacometti était de s'en remettre à la partialité de sa vision, laquelle n'avait pas moins d'attache à l'entièreté de l'objet qu'une restitution académique, et ramassait dans sa vérité perceptive la temporalité du regard. Ce qu'il exprimait dans ses *Ecrits* : « Je ne peux pas voir simultanément les yeux, les mains, les pieds d'une personne qui se tient à deux ou trois mètres devant moi, mais la seule partie que je regarde entraîne la sensation de l'existence du tout.⁶⁹⁷ » Les propos recueillis en 1952 dans *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant* insistent également sur la distance opérée par Giacometti vis-à-vis de la « vision classique » :

⁶⁹⁴ Alberto Giacometti, *Ecrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Hermann, Paris, 1990, p 275.

⁶⁹⁵ *Ibid*, p 283.

⁶⁹⁶ P. Courthion cité par Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris, 1991, p 84.

⁶⁹⁷ Alberto Giacometti, *Ecrits*, op cit, p 270.

« Il y a une parenté dans la vision des byzantins, de Tintoret, de Greco, de Cézanne, par exemple. Leurs figures par rapport aux figures classiques (Renaissance) sont allongées. C'est, du moins, ce qu'il nous semble, quand nous acceptons la vision classique comme la vision normale. Mais que la vision classique soit la vision normale, moi, je n'y crois plus. La vision classique ne me semble pas une vision immédiate et affective des choses, mais une reconstitution raisonnée. Les classiques voulaient comprendre ce qu'ils voyaient. Ils agissaient moins comme des peintres que comme des savants. La recherche des lois de la perspective par Uccello, les dissections et les recherches anatomiques de Vinci le prouvent. Ils en arrivaient à ceci. Ce n'était plus une vision de l'homme qu'ils avaient mais une compréhension du corps humain.⁶⁹⁸ »

C'est sa sculpture ou sa peinture qui permettent à Giacometti de prendre conscience de sa vision du monde. C'est cette expérience du voir que lui donne le tableau comme la sculpture vécue non à proprement parler comme représentation, mais comme phénomène, selon le propos de Husserl d'après lequel « les phénomènes n'apparaissent pas, ils sont vécus⁶⁹⁹ ». Cependant, la pratique de Giacometti s'élabore dans une obsessionnelle défecation de la figure qu'il gomme ou dont il retire, creuse avec le couteau ou le doigt, les linéaments du visage. Il pose donc au préalable une figure qu'il déconstruit, alors que la peinture de Tal Coat dépasse la forme sans avoir à intervenir contre, ainsi que le précise Henri Maldiney :

« Son art rompt avec la chose-objet, défini par la clôture d'un contour répétable ou par un système de prises stables. Il rompt non seulement avec l'objet-à-faire mais avec l'objet-à-défaire. Ni construction. Ni déconstruction. Il tâche de se tenir en deçà de tout état construit.⁷⁰⁰ »

Les liens tissés avec certains peintres ou historiens et critiques d'art, que ce soit durant son exil aux Etats-Unis ou après son retour en France, auront alimenté une sensibilité déjà vive tournée vers la question du visible et de la représentation, et auront permis à André du Bouchet d'approfondir, tant sur le plan théorique que dans sa pratique de poète, une réflexion active sur l'écriture et sur la nécessité d'user de la matière verbale comme de pigments, composants d'une page elle-même traitée comme une toile, entendue comme confondue avec le monde.

⁶⁹⁸Alberto Giacometti, *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*, Propos recueillis par Yvon Taillandier, L'Echoppe, Paris, 1993, p 12-13.

⁶⁹⁹ Edmund Husserl, *Recherches logiques*, § 2, 5^o Recherche., Puf, Coll. « Epiméthée », Paris, 2003.

⁷⁰⁰ Henri Maldiney, *Catalogue d'exposition Tal Coat* du Grand Palais, 1976 ; repris dans *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 80.

« ...Parler ainsi, ce qui eut nom chanter jadis / et que l'on ose à peine maintenant / est-ce mensonge, illusion ? Pourtant c'est par les yeux ouverts / que se nourrit cette parole, comme l'arbre / par ses feuilles.⁷⁰¹ »

« Quelques fois avec mes yeux.

Quelques fois sans mes yeux.⁷⁰² »

« Il y a là, quant au physique de ces mots, perception analogue à ce qui, assez haut au-dessus des routes, peut donner en avion dans de brusques trous d'air, l'idée de la carrosserie de l'air avec laquelle il arrive que tout en volant on roule durement.⁷⁰³ »

⁷⁰¹ Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, Gallimard, Paris, 1994, p 45.

⁷⁰² André du Bouchet, *Laissez*, Fata morgana, 1979, np.

⁷⁰³ Jean-Michel Reynard, *une parole ensauvagée*, « Lettre d'André du Bouchet 14 avril 1983 », Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2009, p 77.

Chapitre II : LE TRACE.

En 1975, paraît chez Fata Morgana, un volume d'hommages consacré à Pierre Tal Coat, *Celui qui ne peut se servir des mots*⁷⁰⁴, avec nombre d'intervenants prestigieux. André du Bouchet ne participe pas à cet hommage. Il n'entre pas dans le commentaire. Sans doute, ne peut-il, d'une certaine manière, lui-même, dans sa propre écriture, se servir des mots, et refuse-t-il de s'en servir sur le mode de ceux qui possèdent ce savoir, comme s'il convenait de pallier à une certaine défaillance du peintre et de la peinture. Cette même année, il publie *La Couleur*⁷⁰⁵, aux éditions Le Collet de Buffle :

« Brillant comme l'eau dans la
main de la terre. Terre - et pesant de tout
son poids, là où comme de l'eau dans la main
de la terre, je suis, et plus haut, ce qui s'allume
dans la main qui a tenu et ne tient pas »

Il arrime son énoncé poétique depuis une approche picturale, imprégnée des propos de Tal Coat sur sa pratique⁷⁰⁶, sur ce qu'il regarde et comment le réel fonde son regard. Son expression, sensible dans cette citation, n'est pas directement spéculative mais emprunte une disposition plastique extrêmement serrée, un vocabulaire conjuguant une expérience physique liée à la pesanteur et à la lumière, sa réverbération au sol et sa réfraction dans l'air, liée au corps et au regard, à l'empan de la main dans l'abord des éléments eau et terre. L'énoncé, de par la compacité de l'expression, l'agencement et la reprise de ses constituants, présente une composition en touches, comme touches de couleurs réparties et se faisant écho sur la toile. Cette écriture, de par ces « tournures » d'énoncés, au sens littéral de mise en espace, manifeste l'instabilité, la vulnérabilité du support. S'expose l'impossible retenue des mouvements de l'eau comme de la lumière, lesquels fondent et, la « Terre » et, l'élément terrestre que « je suis », avec cette analogie du corps du monde et de la « main de la terre » avec le corps du poète cherchant sa pesanteur et son assise.

⁷⁰⁴ *Celui qui ne peut se servir des mots*, Fata Morgana, Montpellier, 1975.

⁷⁰⁵ André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Buffle, Paris, 1975, repris dans *L'Incohérence*, Paris, Hachette, 1979.

⁷⁰⁶ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght éditeur, Paris, 1991.

On peut parler de la sensorialité de cette écriture parce qu'elle arrime son propos au corps et à la finitude de la perception, parce qu'elle s'attable au réel, parce qu'elle recueille et se dispose selon un rendu perceptif, parce qu'elle se donne à voir comme tracé pictural. Aussi, s'agira-t-il doublement de caractériser ces émergences comme de comprendre leurs nécessités internes, leurs modes de constitution et d'actualisation, de saisir ce qu'elles formulent de ce qu'est un tracé graphique au regard d'un tracé pictural, la façon dont leurs scriptions se rejoignent, viennent à s'apparenter dès lors qu'elles convoquent la traversée du visible. Dans l'un et l'autre champ esthétique, la matière même de l'artiste, peinture ou écriture, graphies dans les deux cas, porte l'interrogation, la supporte même concrètement. Selon que l'on s'absorbe dans leur présentation littérale, les configurations d'André du Bouchet relèvent d'une écriture qui « pratique » le sens, qui exerce une pratique spatiale des scriptions, propre à octroyer une orientation du sens aussi nécessaire que la détermination sémantique. Aussi, une lecture qui distinguerait les textes consacrés à la peinture des textes plus proprement poétiques irait à l'encontre même de la pensée d'André du Bouchet :

« Il m'a toujours paru difficilement défendable de concevoir deux fonctionnements du langage, un langage poétique qui serait le langage de l'immédiat et le langage de justification qui serait le langage de la formulation théorique. Au fond, j'aurais voulu user de la même langue pour rendre compte d'un instant de vie ou d'une œuvre. La différence, c'est peut-être que le poème traduit quelque chose qui est sans antériorité. Tandis que dans les textes réunis dans *L'Incobérence*, qu'il s'agisse d'œuvres de Tal Coat, ou de Segers, ou de pages écrites par Pasternak, Hölderlin ou Hopkins, ce sont des œuvres qui existent tout à fait indépendamment. Je les prends en charge avec toute l'attention dont je dispose, mais dans cette attention, elles se perdent aussi. »⁷⁰⁷

Aussi, une telle différenciation ne rendrait pas justice à la convocation plurielle concomitante de ces domaines⁷⁰⁸, à la conjugaison de leurs tracés, aux modifications intrinsèques que l'apport

⁷⁰⁷ « André du Bouchet, poète de l'abrupt », Entretien avec Monique Pétillon, *Le Monde*, 4 mai 1979.

⁷⁰⁸ Jacques Depreux, *André du Bouchet ou La parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p 11 : « L'œuvre d'André du Bouchet refuse la distinction en genres. Certes, elle comprend ce qu'il appelle lui-même des « textes » et des « poèmes », mais le passage, les renvois mêmes des uns aux autres sont constants et l'auteur abolit cette frontière en rassemblant dans un même livre (*L'incobérence* est typique à cet égard) des œuvres qui relèveraient des deux catégories, y joignant même des traductions, c'est-à-dire s'appropriant par la langue, par le travail de la langue, des textes issus d'un domaine étranger. (...) La permanence des thèmes et la fidélité de la pensée sont des caractéristiques de la manière d'André du Bouchet, qui refuse donc non seulement le classement en genres, mais la division chronologique. », et p 13 : « Si *Laisses* se situe plutôt du côté du poème et *L'incobérence* plutôt du côté de la prose, les deux ouvrages se rejoignent sur plus d'un point, et la prose éclatée du second n'est pas loin de la poésie du premier, certains de leurs textes respectifs se faisant mutuellement écho, et instituant des passerelles de l'un à l'autre. Ces échos,

d'une dimension plastique peut conférer à la syntaxe. Une telle approche laisserait échapper combien tout principe dichotomique est subverti par cette écriture⁷⁰⁹, à la fois affirmée « ici en deux », puis déplacée, renversée par des configurations chiasmiques, et saisie dans un sens qui, englobant les contraires sans les résoudre, amène à une expression conjointe et simultanée de l'antinomie. Ainsi, de la peinture et de la poésie, comme de l'opposition poésie / prose, la force de ces textes est de poser une contiguïté qui ne soit ni proprement inclusive, ni disjonctive mais qui soit à la fois une proximité inclusive et disjonctive selon une réversibilité incessante qui annule l'antagonisme⁷¹⁰, qui le résorbe en un point de permutation infini. Il n'y a pas d'annulation des différences mais les déterminations sont rendues moins nettes du fait du passage, du franchissement incessant de l'un à l'autre pôle. L'envers n'est jamais loin de son avers ou même se substitue à lui presque abruptement, en un proche-lointain immédiat. On entre comme on sort : « sortir, entrer dans la pièce équivalente⁷¹¹ ». Cette écriture immanente défait les dichotomies sommaires dehors-dedans, avant-après, qui organisent l'appréhension spatio-temporelle. Elle les inscrit en une réversibilité immédiate à partir du lien qui les conjoint, en portant toute l'attention sur l'espace de leur contact, identifié à une zone de fracture, une arête du sens. L'exiguïté de cet espace de différenciation par lequel on va de l'un à l'autre manifeste la subtilité du passage qui peut être retournement abrupt, ou mouvement d'un sens qui bifurque et se dérobe pour « emporter » : « un interstice / momentané accorde, comme désaccord éclairant/ Insaïsi. / saisissant⁷¹² ». Les dichotomies ne sont ni annulées, ni subsumées. C'est un moment et un mouvement de bascule signifié par cet « ici en deux » qui mine toute propension à l'unité et

comme certains thèmes obsédants, tendent à rétablir une certaine continuité dans la discontinuité de la parole transcrite. « Rien ne sépare » les livres d'André du Bouchet. »

⁷⁰⁹ Yves Peyré, *A hauteur d'oubli*, Galilée, Paris, 1999, p 113 : « Bien des lecteurs avaient reçu les deux livres comme l'avers et le revers d'une parole, il ne leur avait pas échappé que les dernières pages de *Laisées* (*Un jour de plus augmenté d'un jour*) auraient pu glisser en raison de leur forme « carnet » vers *L'Incohérence* alors même que les premières pages de *L'Incohérence* (*Là, aux lèvres*), dont la teneur poétique est immédiate, auraient pu figurer dans *Laisées*. Ce parti de répartition était sans doute mieux qu'une malice de l'auteur, celui-ci mettaient, ce faisant, en garde, semble-t-il, contre une classification trop rapide des genres qui aurait pu prendre le tour : à *Laisées*, la poésie, mais toute la poésie ; à *L'Incohérence*, la prose, rien que la prose. Il avait pressenti le danger et inscrit dans son œuvre un contre-feu pour qui savait vraiment lire. »

⁷¹⁰ « Ce qui apparaît lorsque nous lisons la poésie de Baudelaire, c'est que ces impulsions contradictoires se manifestent l'une par l'autre : l'ascension ne se distingue pas de la descente, il n'existe pas d'alternative ». André du Bouchet, Conférence prononcée en novembre 1955 au Collège Philosophique et publiée dans le *Courrier du Centre international d'Etudes Poétiques*, n°9, mai 1956, p 4 ; reprise dans *Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle éditeur, Paris, 1993.

⁷¹¹ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, Paris, 1979, np ; *Sous le linteau en forme de joug*, « Ecart non déchirement », Clivages, Paris, 1991, np. C'est pourquoi la question du genre qui a cependant donné matière à de nombreux développements semble peu pertinente dans le cadre de cette écriture. On citera, entre autres, la thèse de Veronique Vassiliou, *Le vers dans quelques-uns de ses états : André du Bouchet, Bernard Varjafitig, Jean Tortel*, sous la direction de Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1989.

⁷¹² André du Bouchet, *...désaccordée comme par de la neige*, et *Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 8.

maintient la tension de forces contraires en figurant presque plastiquement le clivage, du moins en le configurant spatialement.

Ce n'est pas à une quelconque tonalité qu'est redevable cette tension presque organique qui innerve l'écriture poétique d'André du Bouchet. Sa résonance ne comporte pas d'affect⁷¹³, comme neutralisée ou épurée, rendue à une expression sans exacerbation comme sans atténuation, un propos non pas lapidaire mais contenu, dans des formes appelées à tenir provisoirement d'assises et prêtes à se dissiper dans le blanc d'où elles émergent, sous-tendues par un vide duquel elles s'extraitent et où elles retournent et se poursuivent.

« comme

être

par l'insipide à nouveau

réorienté⁷¹⁴. »

Dès lors, il s'agit d'atteindre une « matière inhumaine »⁷¹⁵, privée d'expressivité⁷¹⁶, privée de présence, presque de visibilité manifeste, susceptible non de signifier mais de tracer ce qui ne peut venir au langage.

⁷¹³ Nous nous ne suivons pas du tout l'analyse d'Elke de Rijcke qui écrit : « Lors de l'écriture, le poète fait face à un double heurt : il ressent une obstruction matérielle de la part des choses et une obstruction matérielle de la part des mots. (...) C'est dans cette modalité du langage poétique que s'accumuleront les observations émotionnelles d'amertume et de désespoir du sujet poétique devant l'expérience immédiate. » Elke de Rijcke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 323.

⁷¹⁴ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, 1980, np.

⁷¹⁵ Recherche que partagent « deux existences (Valery et Cézanne) marquées en somme par un malaise vis-à-vis de la vie elle-même, par une volonté paradoxale d'émonder la spontanéité apparente du quotidien en acquérant, par la fréquentation assidue de l'art, quelque chose comme une seconde nature, comme des sens nouveaux et une différente « manière de voir » selon l'expression valéryenne. Chercheurs obstinés d'un « inhumain » qui n'est que cette région du sensible où le mélange de la conscience et des choses, d'*intus* et *extra*, dans les mots de Valery, devient absolument inextricable. » Benedetta Zaccarello, « le doute de Valery, pensée, existence, écriture dans les recherches sur l'usage littéraire du langage », *Du sensible à l'œuvre*, Esthétiques de Merleau-Ponty, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, pp 161-183.

⁷¹⁶ L'inexpressif, c'est « la césure, la pure parole, la suspension anti-rythmique » selon Hölderlin, *Remarques sur les traductions de Sophocle, sur Œdipe*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1967, p 952.

« ...parole de ce qui emporte...demeurée plus haut, comme / un surcroît de l'air – sans que son alignement fasse chemin sur / le papier...⁷¹⁷ ».

Aucune figure ne peut venir suppléer ou rétribuer le défaut de langue, et c'est une face, en surface, qui s'envisage subrepticement tournée vers nous et déjà emportée.

1. La sortie du signe :

« conversion – image ou mot – de signe en quelque chose, et / le signe emporté par l'immédiat qui est couleur.⁷¹⁸ »

Le mot dans l'écriture d'André du Bouchet n'est pas réductible à sa propre inscription ou profération. Il n'est pas un agrégat de lettres ou de sons assemblés et isolés, autorisant une saisie référentielle ou formulant une notion abstraite. Il s'insère dans un flux qui le défait à peine constitué, en modifie la palette sonore tout en maintenant sous forme chiasmatique certaines assonances qui confèrent un lien non discursif ou non syntagmatique, une trame ténue qui n'a de cesse de relier chaque mot à ce même mot imprononcé. Du rappel à la mutité, la parole est cette traversée : « un mot rappelé – pour que plus loin il parle, et sur l'écart, à sa mutité de mot⁷¹⁹ ». Le mot engage sa propre mutité qui n'est ni absence, ni silence, mais son avers muet, aphone, lequel ne se donne pas dans sa graphie mais dans l'espace laissé vacant, espace qui demeure inaudible et dont émerge le mot articulé, selon une alternance incessante.

« ... signe comme accidentel,
et le même toujours, trouvant corps, pour se dissiper, de nouveau, dans
l'épaisseur décalée...⁷²⁰ »

⁷¹⁷ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, p 171.

⁷¹⁸ André du Bouchet, « Sur une gravure de *Laisés* », *Tal Coat, Peintures et dessins 1946-1985*, Somogy, Rebus, 2011, p 94.

⁷¹⁹ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige*, et *Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p12.

⁷²⁰ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1978, np.

Il est question d'inarticulé dans la conception de la page, telle une « étendue de peinture...une nouvelle étendue de peinture ... une étendue de sommeil... », c'est-à-dire un espace et moment sans parole ou, du moins, où les paroles n'affleurent pas, ne sont pas prononcées, demeurent résorbées dans le silence de la matière, qu'elles soient couleurs ou corps endormi.

1.1.Un mot dans l'espace.

Le mot ainsi abordé, est déjoué le traitement qui fait que « signes et lettres n'engagent jamais un espace ⁷²¹ » et qu'ils soient contraires aux tracés picturaux. La pratique d'André du Bouchet insère le matériau linguistique dans l'espace dont on le désolidarise ordinairement en évinçant toute considération du support et en accordant une primauté absolue au sens. C'est ce que fait remarquer, a contrario, Henri Maldiney, à propos des peintures de Tal Coat ⁷²², lorsqu'il repère que leur force signifiante dépend du support sur lequel elles s'inscrivent :

« Une forme peut être ligne, point ou surface en tant qu'ils informent l'espace en se formant eux-mêmes. C'est en quoi ils ne sont pas des signes. Un signe est indifférent à l'espace dans lequel il se configure. Il est défini par sa structure intrinsèque, équilibré en soi. Il est indépendant de son support. Transposé ailleurs, il reste inchangé. Au contraire, une forme est intransposable dans un autre espace, l'espace où elle s'expose fait partie d'elle (...) Une forme de Tal Coat instaure l'espace dans lequel elle a lieu. D'où lui vient ce pouvoir ? De ce qu'elle n' « est » pas mais « existe ⁷²³ ».

Selon une semblable intention, le signe dans l'écriture d'André du Bouchet est détourné de sa stricte appréhension linguistique. Il prend valeur de sa localisation. Il est aussi aéré, dispersé, rendu à sa propre dissipation : « une étendue que le mot a momentanément régie happe ce qui sera / venu s'y inscrire en lui tenant compagnie jusqu'au muet. ⁷²⁴ » Le signe s'infléchit vers ce que

⁷²¹ Pierre Tal Coat, *L'Immobilité battante*, Entretiens de Jean-Pascal Léger avec Pierre Tal-Coat, Clivages, Paris, 2007, p 26.

⁷²² Cette réflexion est évidemment partagée par Tal Coat : « Le signe peut avoir en sens dans le cas où le signe mobilise un espace, de sorte que le signe ne soit pas isolé sur une surface... Quel qu'il soit le signe en lui-même n'a aucune valeur. Un signe qui n'est pas mobilisé par la lumière n'a d'efficacité que s'il est compréhensible comme signe. Intelligible en tant que signe, du point de vue pictural, il n'offre aucun intérêt ». Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, « Entretien avec Pierre Tal Coat », Julliard, Paris, 1959, p 19.

⁷²³ Henri Maldiney, « Regard Espace Instant dans l'art de Tal-Coat », *L'Art, L'Eclair de l'être*, op cit, p 359.

⁷²⁴ André du Bouchet, « Sur une gravure de Laisses », *Catalogue Pierre Tal-Coat, peintures et dessins 1946-1985*, Somogy, Rebus (Italie), 2011, p 93.

Henri Maldiney appelle une « forme »⁷²⁵, soit ce qui prend sens de son propre tracé et dont la graphie propose des cheminements inédits au regard comme à la pensée, emprunte à la peinture son sens de l'espace, ses orientations, espacements, empiètements, recouvrements, et sa façon d'aborder le visible. Il convient donc de le considérer « comme les objets représentés sur les gravures d'Hercule Seghers : « signe comme bus sur place⁷²⁶ », c'est-à-dire comme des signes relationnels qui existent et qui disparaissent en fonction du lieu qu'ils occupent dans une configuration géométrique plus large.⁷²⁷ »

1.2. Parler et voir :

Ainsi se manifeste la volonté du poète d'apparenter parler à voir. S'établit une sorte d'équivalence de ces modes d'appréhension du réel, par laquelle se défait la différenciation commune telle qu'on pourrait la signifier emblématiquement en mettant en regard, ainsi que le fait Jean Luc Lannoy⁷²⁸, les deux énoncés de Maurice Blanchot : « Parler, ce n'est pas voir⁷²⁹ » et « voir, c'est peut-être oublier de parler⁷³⁰ ». Dans ces deux discours traversés par une identique opposition, est affirmée l'inconciliable approche des modes linguistique et sensible, de la parole et de la vision, dans le rendu du monde. « Entre l'expérience perceptive et l'expérience de parole, il n'y a donc pas – ou pas seulement – une dimension de continuité et de subordination, mais aussi de discontinuité et même d'exclusion réciproque.⁷³¹ » Selon une telle perspective, la réflexion ne peut s'effectuer qu'à isoler les apports de chaque domaine et à considérer leurs distinctions :

⁷²⁵ Dans les termes de Franc Ducros, *Le poétique, le réel*, Méridiens Klincksiek, Paris, 1987, p 11-12 : « La figure se donne *hic et nunc* comme la forme du sans forme : elle est ce discontinu, forme issant par catastrophe du continu, et qui donne à percevoir le continu du sans forme s'incluant en elle apparaissante. C'est pourquoi elle reste éventuelle : liée à l'avènement ; et aléatoire, car elle relève de la rencontre ; transitoire aussi, car livrée au passage : appelée à être, aussitôt que surgie, excédée. Elle est, par le détour qu'elle est, accès au sans accès. »

⁷²⁶ Revue *L'Ephémère*, n° 2, Editions Maeght, Paris, 1967, p 79.

⁷²⁷ Aron Kibedi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 112. Il est l'un des premiers critiques à avoir abordé l'écriture d'André du Bouchet sous l'angle d'un « discours spatial » en faisant référence à trois peintres décisifs : « Chez Poussin, ce sont les figures, chez Cézanne, ce sont les couleurs qui se trouvent soumises à une disposition rigoureuse qui leur enlève leur attachement à la représentation, à la chose. Chez Pierre Tal Coat, enfin, les lignes et les traits font des traces, partent à une reconquête de l'espace. »

⁷²⁸ Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, Editions Million, Grenoble, 2008.

⁷²⁹ Maurice Blanchot, « Parler, ce n'est pas voir », *L'Entretien Infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 38.

⁷³⁰ *Ibid*, p 40.

⁷³¹ Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, op cit, p18.

« On peut en effet soit partir de l'épreuve de parole comme telle, en suivant au plus près le mouvement aveugle et incertain dans les différentes phases enchevêtrées de son devenir, soit partir de l'expérience perceptive et sensible elle-même en tant qu'elle s'affirme pour une part rebelle à la parole qui tente de la dire, en tant que cette expérience ne cesse à la fois d'excéder et de se soustraire à toute visée signifiante et langagière.⁷³² »

Françoise Dastur aborde cette distinction entre le regard phénoménologique et la parole, en commentant ce qu'écrivait René Char dans *Recherche de la base et du sommet* : « la bouche et l'œil ne vivent pas sur le même continent. Leurs sources sont d'inspiration opposée, leurs eaux de couleur différente, leurs effets variables dans leur analogie », apportant ainsi la confirmation du poète à ce qui paraît bien de prime abord comme un antagonisme entre l'ordre du *voir* et celui du *dire*. Et elle poursuit :

« Les continents séparés du regard et de la parole ne renverraient pas alors seulement à l'hétérogénéité de deux formes d'art, la peinture et la poésie, dont René Char a pourtant su mieux que tout autre célébrer le dialogue – qu'on songe seulement aux textes consacrés à Georges de la Tour, à Braque, à Nicolas de Staël, entre autres – mais plus profondément à l'opposition de deux attitudes par rapport au monde, l'une de pure réceptivité à l'égard de ce qui se présente, l'autre de dialogue avec ce qui s'adresse à nous et requiert notre réponse.⁷³³ »

Cette distinction s'avère cependant moins pertinente dès lors qu'on envisage la parole comme engageant une forme d'accueil, d'écoute plus que de prise et de profération⁷³⁴. Si le voir intéresse tant Husserl que Heidegger comme condition de toute saisie du réel, c'est au sens où il y a une accroche du visible qui détermine et engage un modèle de réponse et de penser spécifique. « L'instance du voir, la dimension du regard, parce qu'elle s'oppose au geste de capture qui caractérise le *Be-greifen*, le concevoir, ne se trouve pas foncièrement dépréciée », commente Françoise Dastur, car elle « ne ferait voir rien d'étant, mais uniquement ce qui est le plus

⁷³² Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, op cit, p 21.

⁷³³ Françoise Dastur, *La Phénoménologie en questions : langage, altérité, temporalité, finitude*, Vrin, Paris, 2004, p 65.

⁷³⁴ « La réalité se présente en partie double : il y a celle que la parole dit quand la langue parle, d'autre part, celle qui se rencontre dans l'expérience sensible, visuelle, tactile...Le problème qui se pose à chacun, dans chaque instant de sa vie, dont sa présence au monde fait un présent, est la mise en communication de ces deux moments de réalité, le passage de l'un à l'autre. Le propre de la poésie d'André du Bouchet est de poser et de résoudre la question suivante : « Comment dire, en parlant, ce qui est extérieur à la parole, et du même coup, l'anéantit, étant d'avance par construction soustrait à elle ? La réponse, non pas théorique mais poétique d'André du Bouchet, celle de son œuvre, est qu'en elle la parole se soustrait à la langue, qu'elle se relève de la langue de laquelle elle relève. » Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin, *Compar(a)ison*, n°2, Peter Lang, 1995, p 5.

« inapparent » dans l'étant : l'entrée en présence elle-même, l'événement de la présence.⁷³⁵» Cette pensée qui mène à ce qui entre en présence est également qualifiée par Heidegger comme « phénoménologie de l'inapparent ⁷³⁶ ». Dès lors, le voir est apprécié comme capacité à recevoir, s'imprégner du monde alentour, dans une sorte de donation de ce dernier, pensée soit sur le mode métaphysique de l'alètheia, du dévoilement de la présence, soit, à l'aune des peintres, comme nous le préciserons ultérieurement, telle une venue à soi du monde, non sur le mode d'une apparition fondamentalement éclairante mais d'un aveuglement redoublé qui saisit le regardeur entré dans sa propre vision ⁷³⁷.

La considération, par Jean-Luc Delannoy, du clivage de l'univers de la parole et de la dimension perceptive passe, par ailleurs, sous silence l'intégralité du propos de Blanchot⁷³⁸ qui n'entend pas « opposer un sens à l'autre, l'entendement à la vue⁷³⁹ », mais qui tente d'évoquer, de manière critique, la puissance métaphysique conférée au discours dans la définition de la visibilité et de l'invisibilité. Dans ces pages de *L'Entretien infini*⁷⁴⁰, Blanchot engage à chercher une parole, « parole plurielle », c'est-à-dire une conscience de la langue qui permette « d'atteindre un mode de « manifestation » qui ne serait pas nécessairement celui du dévoilement-voilement ⁷⁴¹ », qui n'inscrirait pas un mode ontologique pour penser de façon binaire la « présence » ou corollairement l'absence des choses. Cette pluralité appellerait également à reconsidérer le mode de transcription et l'accès au sens de la perception visuelle et corporelle. Blanchot, après s'être demandé « comment écrire de telle sorte que la continuité du mouvement de l'écriture puisse laisser intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme forme ⁷⁴² », en vient paradoxalement à remarquer que les œuvres les plus déroutantes sont celles qui se sont préoccupées d'inscrire une sorte de flot continu :

⁷³⁵ Françoise Dastur, *La Phénoménologie en questions : langage, altérité, temporalité, finitude*, op cit, p 72.

⁷³⁶ Martin Heidegger, « Séminaire de Zähringen », dans *Questions IV*, Gallimard, Paris, 1976, pp 338-339.

⁷³⁷ C'est sans doute là que se séparent essentiellement les conceptions d'Yves Bonnefoy et d'André du Bouchet.

⁷³⁸ Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, op cit, qui cite Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 38 : « Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière. » Blanchot se démarque ici de ce qui relève d'une métaphysique de la présence.

⁷³⁹ Jean-Luc Lannoy, *Opus cit*, qui cite Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 38.

⁷⁴⁰ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op cit, pp 1 à 116.

⁷⁴¹ *Ibid*, p 41.

⁷⁴² *Ibid*, p 9.

« Rappelons nous que, dans la littérature moderne, c'est la préoccupation d'une parole profondément continue qui a d'abord donné lieu, chez Lautréamont, chez Proust, puis dans le Surréalisme, puis chez Joyce, à des œuvres évidemment scandaleuses. L'excès de continuité gêne le lecteur, et gêne, chez le lecteur, les habitudes de la compréhension régulière. () C'est que la réalité même – le fond des choses, le « ce qui est » dans sa profondeur essentielle – serait absolument continue, postulat aussi ancien que la pensée. C'est la grande sphère parménidienne, c'est le modèle d'univers d'Einstein.⁷⁴³ » »

Ainsi, il semble indiquer que la vision donne précisément accès à cette continuité : « voir, c'est se servir de la séparation, non pas comme médiatrice mais comme un moyen d'immédiation, comme im-médiatrice. En ce sens aussi, voir, c'est faire l'expérience du continu, et célébrer le soleil, c'est-à-dire, par delà le soleil : l'Un⁷⁴⁴ ». D'où la proposition suivante : « Voir, c'est peut-être oublier de parler⁷⁴⁵ », au sens où parler serait articuler et donc séparer ; au sens où, à l'inverse, la vision introduirait une certaine continuité, étant ce qui recèle une forme d'illimitation, non que l'on puisse tout voir mais la vision s'accomplit en sollicitant toutes les perceptions et se donne comme englobante, dès lors que l'on conçoit que le regard ne localise pas un « en face » mais se rapporte à une situation d'inclusion, comme y invite la peinture hollandaise analysée par Claudel et commentée par Merleau-Ponty :

« Les intérieurs hollandais nous invitent mieux qu'un traité d'ascétisme ... à la conscience de notre intimité, à l'attouchement de notre secret ontologique⁷⁴⁶ ». Il ne s'agit pas de comparaison. Cette peinture « nous sommes dedans, nous l'habitons (...) nous sommes contenus par elles. Nous en ressentons sur nous la forme comme un vêtement (...) Nous y trempons par tous les pores, par toutes les sensibilités et comme par les ouïes de notre âme⁷⁴⁷ ». Où est le monde « extérieur » auquel appartient le tableau ? Et le monde intérieur ? Ils s'échangent – On peut parler de l'intérieur en montrant le visible et on peut parler du monde visible sans en mentionner la figure, le contour, si on réussit à en rendre la fibre⁷⁴⁸ ».

Cette continuité du visible résorbe les distinctions dans le flot incessant des perceptions comme l'écrit André du Bouchet : « l'intime qui / dissocie, et – dehors en défaut, l'espace dehors,

⁷⁴³ *Ibid*, pp 9 -10.

⁷⁴⁴ *Ibid*, p 39. Ce qui n'est pas sans faire songer à cette citation qui débute le recueil *Peinture* : « à présent je vais sortir / de ma litière et me prosterner devant le soleil expirant et la terre qui / s'endort. Je suis sorti » (Jean-Paul) »

⁷⁴⁵ *Ibid*, p 40.

⁷⁴⁶ Paul Claudel, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p 136.

⁷⁴⁷ *Ibid*, pp 20-21.

⁷⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, Paris, 1996, p 198.

solidaires / jusqu'à la soudure⁷⁴⁹». A une réalité apparemment sécante répond un réel d'un seul tenant, ce réel que reconnaît le poète dans les tableaux de Tal Coat :

« Je suis passée hier à la galerie de France pour voir vos dernières toiles : j'ai particulièrement aimé une cascade de verdure qui se déverse dans un bassin, et une autre, plus petite, qui ne se laisse pas nommer : dans cette dernière, en effet, vous avez réussi à *abattre la cloison étanche (des mots, des signes, toute la mécanique de la carapace humaine)* qui sépare par habitude l'intérieur de l'extérieur, en créant une ambiance pure.⁷⁵⁰ »

1.3.L'équivoque de l'image :

Si l'on confère un certain primat au voir, c'est d'abord nécessairement l'espace de la représentation qui se trouve interrogé. C'est ce sur quoi porte la réflexion d'Henri Maldiney dans son chapitre « l'équivoque de l'image dans la peinture⁷⁵¹ » :

« Devant le paysage documentaire d'un peintre du dimanche, Picasso demandait : « Qu'est-ce que ça représente ? ». En effet, ça ne représente rien. Ça représente une représentation. Le monde n'y est pas convoqué avec son ton de réalité. Le peintre n'a pas peint un monde. Il a peint une image du monde. Cette image du monde est une image reflet, comme celle des tableaux de Rosa Bonheur que Cézanne renvoie d'un mot à leur laborieuse insignifiance : « Oui, c'est terriblement ressemblant.⁷⁵² »

La représentation fondée sur la reproduction ne dit rien des modalités du visible et de la vision. Ainsi, le rappelle Cézanne parlant de « Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton, sans savoir que c'étaient des fagots. Il demanda ce qu'il représentait là. On alla voir. Et c'étaient des fagots. Ainsi du monde, du vaste monde. Il faut, pour le peindre dans son essence, avoir ces yeux de peintre qui, dans la seule couleur, voient l'objet.⁷⁵³ » Les variations colorées produisent un monde qu'il ne convient pas de reproduire mais dont le peintre cherche à capter les intensités

⁷⁴⁹ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata morgana, 1992, p 32.

⁷⁵⁰ André du Bouchet, « Lettre à Pierre Tal Coat », 1950, cité par Florian Rodari, 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 205.

⁷⁵¹ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op cit, pp 211-253.

⁷⁵² *Ibid*, p 215.

⁷⁵³ *Conversations avec Cézanne*, Textes présentés et annotés par Michael Doran, Editions Macula, Paris, 2001, pp204-205 ; repris dans Joachim Gasquet, *Cézanne*, présentation de François Solesmes, encre marine, 2012.

lumineuses créatrices de formes, davantage de « choses » que d'objets, comme nous aurons à y revenir ultérieurement.

La réflexion de Blanchot se poursuit précisément par des considérations sur la notion d'image comme duplicité de la révélation. « Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image.⁷⁵⁴ » L'image vient conforter un procès d'appropriation fallacieux, en semblant éclairer une réalité qu'elle ne cesse en fait de recouvrir indument d'un réseau de sens et de figures. Ainsi, dans les arts plastiques, « la peinture de paysage, écrit Maldiney, a été pendant longtemps de l'ordre de la représentation. Non qu'elle se proposât de reproduire les apparences, mais parce qu'elle présupposait, à même le regard du peintre, soit une image du monde en laquelle les choses sont mises en vue, soit un théâtre du monde où les choses sont mises en scène.⁷⁵⁵ » Et il prend comme illustration de son propos critique le *Printemps* de Millet :

« Dans cette masse lumineuse d'une radiance vert pâle se reconnaît dès l'abord la corne d'un bois dont la mise en place est visiblement calculée pour fermer le paysage au centre, sans le bloquer, en le laissant s'élever latéralement jusqu'au faite de l'arc-en-ciel. Et si ce paysage a la tonalité précise d'un après-midi d'avril après l'orage, cette tonalité est identifiable dans le ressouvenir d'une climatique générale qui est sans date. Le plaisir d'aimer sans savoir quoi – un tableau dans le tableau – repose sur une préconnaissance du motif et signale une répétition dans cette identité. L'impression de déjà-vu, d'y être depuis toujours, ne nous trompe pas et nous indique que l'œuvre est toujours déjà au passé ; elle nous avertit d'un passé sous-jacent à l'apparaître présent de ce bois, de cet arbre ou de ce jardin.⁷⁵⁶ »

Et il poursuit : « On arrange », dit Cézanne. Au lieu d'être contemporains de leur raison d'être, ces paysages sont des effets.⁷⁵⁷ » La retranscription procède d'un savoir et non d'un voir, alors que la peinture devrait être, selon Cézanne, « une optique d'abord, la matière de notre art est là, dans ce que pensent nos yeux...la nature se débrouille toujours, quand on la respecte, pour dire ce qu'elle signifie.⁷⁵⁸ » De cette reconsidération du statut de la représentation et de l'image, sur laquelle Georges Duthuit consacrait une part importante de sa réflexion concernant la peinture

⁷⁵⁴ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 42. « L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée. »

⁷⁵⁵ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op cit, p 213.

⁷⁵⁶ *Ibid*, p 225.

⁷⁵⁷ *Ibid*, p 226.

⁷⁵⁸ *Conversations avec Cézanne*, Textes présentés et annotés par Michael Doran, Editions Macula, Paris, 2001 ; repris dans Joachim Gasquet, *Cézanne*, présentation de François Solesmes, encre marine, 2012, p 88.

byzantine dans *Le Feu du ciel*, de même, Henri Maldiney opère-t-il un rapprochement entre l'optique Cézannienne telle qu'elle s'exprime devant la Sainte Victoire et la peinture des mosaïques byzantines : « Nous sommes à l'intérieur d'une église byzantine : l'image est là. Nous ne savons encore ni en quoi ni comment et le sens de ce là n'est pas encore compris que pourtant déjà nous y sommes : l'image est présente. Sa vision est une rencontre.⁷⁵⁹ »

1.4. La latence du visible.

Blanchot semble alors vouloir faire signe vers une parole où « ce qui se révèle ne se livre pas à la vue, tout en ne se réfugiant pas dans la simple invisibilité.⁷⁶⁰ » A sa façon, lorsqu'André du Bouchet déclare qu'il est peintre, sa démarche tend à défaire cette dichotomie car, tout comme le tableau donne à appréhender comme visibilité ce qui n'est pas strictement visible, ce qui peut être dissimulé derrière un objet de premier plan, ou au détour d'une inclinaison du paysage, d'une route qui serpente ou d'un trait qui se perd ou s'inachève comme dans les esquisses ou réserves du Louvre⁷⁶¹ lesquelles manifestent d'une certaine manière ce qui n'est pas dessiné, de même, la page aérée et absentée par l'écriture donne-t-elle accès à la visibilité d'un texte qui n'est pas écrit. C'est aussi, inversement, par un effet de saturation de la visibilité qui provoque une forme d'aveuglement, que la peinture impressionniste peint également « l'invisibilité de l'objet – par excès, par excès du donné à voir⁷⁶² ». Que ce soit sur le mode du retrait ou du débord, ce qui est

⁷⁵⁹ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, op cit, p 228.

⁷⁶⁰ Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, op cit, p 41, qui cite Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969, p 41 : « Je cherche, sans y arriver, à dire qu'il y a une parole où les choses ne se cachent pas, ne se montrant pas. Ni voilées, ni dévoilées : c'est là leur non-vérité. » On peut penser qu'il y a, dans l'œuvre romanesque de Blanchot, une tentative de donner corps à une écriture qui échappe à l'opposition du sensible et de l'intelligible, comme du visible et de l'invisible, qui s'explicité notamment dans *L'Entretien infini*, p XXVI : « Comment en était-il venu à vouloir l'interruption du discours ? et non pas la pause légitime, celle permettant le tour à tour des conversations, la pause bienveillante, intelligente, ou encore la belle attente par laquelle deux interlocuteurs, d'une rive à l'autre, mesurent leur droit à communiquer. Non, pas cela et pas davantage le silence austère, la parole tacite des choses visibles, la retenue des invisibles. Ce qu'il avait voulu était tout autre, une interruption froide, la rupture du cercle. Et aussitôt cela était arrivé : le cœur cessant de battre, l'éternelle pulsion parlante s'arrêtant. »

⁷⁶¹ André du Bouchet, « où je suis quand je vois », Catalogue d'exposition *Réserves - les suspens du dessin*, Musée du Louvre, Editions des musées nationaux, Paris, 1995, pp 11-15.

⁷⁶² Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Les Belles Lettres, Coll. « Encre vive », 2011, p 106 : « Perdant son ton local, l'objet perd ainsi ses contours d'objet ; ses limites sont rendues incertaines, sont rendues invisibles sous l'effet de l'inondation de lumière ou bain d'obscurité, les meules de Monet par exemple. »

ainsi donné à voir, est la doublure du visible qui n'est pas strictement invisible, qui est la latence du visible, compris en lui comme son avers indissociable⁷⁶³.

André du Bouchet entend donc, d'une part, se servir du matériau linguistique à l'instar ou à l'aune du matériau pictural, d'autre part, non pas représenter un environnement, être ou paysage, mais, avec les mots envisagés comme semblables aux tracés et couleurs, matériau d'un recouvrement éphémère, indiquer les conditions de la perception visuelle, laquelle ne se situe pas dans un en face qui maintiendrait la distance et la maîtrise à son objet mais s'initie depuis l'enclave du corps dans le monde. C'est depuis une « langue peinture⁷⁶⁴ », qui démembrer la captation et la découpe opérée par la langue sur le réel, qu'il cherche à préciser la force de l'impact du visible. En ce sens, parler, c'est donner à voir, non pas en générant des images ou représentations du réel, mais en distribuant sur la page un mode d'accès au visible qui soit équivalent des touches du peintre sur la toile, elles-mêmes équivalentes des coups d'œil de l'homme sur le monde. Cette visibilité est alors corrélative d'une invisibilité, d'une dissipation de l'objet, surexposé ou appréhendé au détour de la rue, de la tête, comme d'un battement de paupières : « le battement oblitère⁷⁶⁵ ». Cela ne se livre pas à la vue mais pour autant ne ressortit pas à de l'invisibilité.

« je ne m'immobilise pas – dès lors que j'ai fait mien ce / que j'entrevois à l'égal de ce qui a disparu – sur une / trace, aujourd'hui me retrouvant, avec l'herbe, du côté / du tracteur non moins que de sa trace.⁷⁶⁶ »

La mobilité inhérente de l'œil assimile doublement ce qu'il est porté à voir : la trace, la trace recouverte par l'herbe qui, bien que tendant à s'effacer, conserve une empreinte, et ce qu'il ne voit pas effectivement : le tracteur sillonnant le champ, lequel n'appartient pas pour autant à l'ordre de l'invisible. On serait dès lors amené à penser que sont convoqués différents plans de réalité, où le visible, comme chez Cézanne, s'est rétracté en des empreintes, en des courbures de l'espace, une route qui se perd derrière des maisons ou collines, sans que l'on puisse dire qu'elle ait vraiment disparu. Le chemin est signifié par le serpentement de l'ocre sans que, pour autant,

⁷⁶³ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1993, p 29 : « Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible, et pas plus que lui le visible ne comporte de positivité pure. »

⁷⁶⁴ Michel Collot, « D'un trait qui figure et défigure » : Du Bouchet et Giacometti », *Écritures contemporaines*, n° 6, op cit, pp 95-107 : note 1 : « L'expression *langue peinture* revient à plusieurs reprises dans *Peinture*. »

⁷⁶⁵ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991.

⁷⁶⁶ André du Bouchet, *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle éditeur, 1993, p 30.

les parties non visibles soient manquantes⁷⁶⁷, comme si le fil de la route ne s'interrompait pas. L'œil restitue un tracé qui conjugue, d'un seul tenant, ce qui se voit et ce qui ne se voit pas.

1.4.1.L'invu.

A cet égard, la réflexion de Barbara Formis à propos de la chronophotographie de Marey⁷⁶⁸ montre que la visibilité apparente du galop du cheval tel qu'il est saisi en une série fragmentée de clichés photographiques occulte l'invisibilité du mouvement corrélative de sa perception naturelle et de son inscription dans la durée vécue.

« La chronophotographie saisit les corps sur le vif et obtient deux résultats essentiels : la mise en visibilité de ce que l'œil ordinaire ne saurait voir et la double opération visant à rassembler ce qui a d'abord été fragmenté. Afin de souligner ce qui a généralement été considéré comme invisible (les micro-mouvements des corps), Marey choisit de cacher ce qui est habituellement visible : le corps lui-même. Ceci ne signifie pas pour autant que Marey ait eu pour prétention de montrer l'invisible, mais plus modestement de montrer ce qui, tout en étant structurellement visible, reste souvent non marqué, ou pour utiliser la terminologie de Jean Luc Marion, dans *La croisée du visible*, « invu ». (...) L'approche de Marey fait du corps un phénomène et inverse les données ordinaires du visible et de l'invisible : la phénoménalité du corps ne peut se manifester, en effet, qu'à condition que le corps soit en instance de disparaître.⁷⁶⁹ »

Cette réflexion, particulièrement riche, explore les enjeux d'une approche qui vise à établir les conditions de véridicité de saisie du réel en la confrontant à la conception phénoménologique, laquelle entend maintenir le lien avec la vérité de l'expérience perceptive. La vérité incarnée de la peinture paraît en ce sens plus proche de la perception ordinaire conçue comme un flux que des images photographiques et scientifiques où le temps est arrêté⁷⁷⁰. Dans la peinture ou la sculpture,

⁷⁶⁷ On rappellera le propos subtil de Beckett considérant que chez Tal Coat, on voit « l'objet total, parties manquantes incluses et non l'objet partiel ». Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Minit, Paris, 2002, p 11.

⁷⁶⁸ Réflexion qui prolonge certains commentaires de Merleau-Ponty : « Les photographies de Marey, les analyses cubistes, la mariée de Duchamp ne bougent pas : elles donnent une rêverie zénonienne sur le mouvement. », *L'Œil et l'esprit*, dans *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2010, p 1620.

⁷⁶⁹ Barbara Formis, « Chevaux au galop, la controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma », *Du sensible à l'œuvre*, esthétiques de Merleau-Ponty, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, p 188.

⁷⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1623 : « La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiètement, la « métamorphose » du temps que la peinture rend visibles au contraire, parce qu'ils ont un pied dans chaque instant. »

« ce qui donne le mouvement – écrit Merleau-Ponty en paraphrasant Rodin⁷⁷¹, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête *sont pris chacun à un autre instant*, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment et impose entre ses parties des raccords fictifs comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pourrait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée.⁷⁷² »

Le fameux tableau de Géricault⁷⁷³ configurant le mouvement du cheval au galop témoigne de l'impossibilité de perception des postures successives, et rend ainsi compte d'une forme d'invisibilité jouant dans la saisie de l'enchaînement des actes de locomotion. Il y a une sorte d'aveuglement propre de la perception qui voit sans voir, parce qu'elle est incluse dans la durée, dans le temps qui emporte chacun dans sa mouvance.⁷⁷⁴ C'est déjà ce dont témoignait la réflexion de Bergson :

« Où il y a une fluidité de nuances fuyantes qui empiètent les unes sur les autres, elle (l'imagination) aperçoit des couleurs tranchées, et pour ainsi dire solides, qui se juxtaposent comme les perles d'un collier : force lui est de supposer alors un fil, non moins solide, qui retiendrait les perles ensemble. Mais si ce substrat incolore est sans cesse coloré par ce qui le recouvre, il est pour nous, dans son indétermination, comme s'il n'existait pas.⁷⁷⁵ »

Ce qui donne l'emportement de la page, c'est alors cette dispersion de propos en annotations différenciées et instantanées. La reprise de termes semblables dans des agencements nouveaux

⁷⁷¹ Auguste Rodin, *L'art*, Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, 1911. Maurice Merleau-Ponty écrit dans *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, Paris, 1996, p 172 : « Rodin : parties du corps chacune dans des phases différentes du mouvement. Donc position que le corps en mouvement n'a jamais eue. Ce sont ces moments impossibles qui secrètent la transition. Pourquoi ? Parce que chacun d'eux selon la logique du corps me donnant un autre rapport à l'espace, justement parce qu'ils sont impossibles, et pourtant du même corps, le corps éclate en temporalité : l'homme avec ses deux pieds au sol, les chevaux du *Derby Epsom* embrassant la piste de leurs pattes ont un pied dans chaque instant. »

⁷⁷² Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit* dans *Œuvres*, op cit, p 1620, cité par Barbara Formis, « Chevaux au galop, la controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma », *Du sensible à l'œuvre*, op cit, p 188.

⁷⁷³ André du Bouchet consacre un article à ce peintre intitulé « la violence de Géricault », où il rend hommage à l'alliance de « la violence objective d'un ensemble » avec « la violence de l'exécution » : André du Bouchet, « la violence de Géricault », article paru dans le second numéro de la revue *Foreground*, université de Harvard, printemps-été 1946, repris dans la revue *L'Etrangère* 16-17-18, op cit, p 423.

⁷⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit* dans *Œuvres*, op cit, p 1622 : « Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne ; la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjamber la durée. »

⁷⁷⁵ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 1982, p 3 ; cité par Barbara Formis, « Chevaux au galop, la controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma », *Du sensible à l'œuvre*, op cit, p 191.

rend effectif un mode du voir et de saisie du sens incluant déliaison et incomplétude. Mais ce n'est qu'apparence d'incomplétude. Le corps manquant du texte est contenu pleinement en réserve dans le « substrat incolore », lequel tient l'empiètement des plans qu'ils soient manifestes ou latents. A ce propos, André du Bouchet, dans un texte inédit consacré à la traduction de Joyce, fait référence à « ce que Proust appelle « une autre réalité transparente sous la phrase et dont la physionomie se marque, sous les différents membres de la phrase, à leurs traits qui se correspondent ⁷⁷⁶ ». Le peintre donne ainsi à saisir que « l'invisible n'est pas le contraire du visible mais sa contrepartie secrète, au sens où il n'apparaît qu'à l'intérieur de celui-ci. ⁷⁷⁷ » L'invisible, ou ce que l'on nomme ainsi, est compris dans le visible, et ne peut s'en différencier. Il s'agit de la même texture du réel, composé de deux faces indissociables dont la perception ne rend compte que sur un mode alterné, mais qui est l'incessant « oubli » du visible.

1.5. Voir, oublier de parler :

« Voir, oublier de parler ; parler, épuiser au fond de la parole l'oubli qui est l'inépuisable. ⁷⁷⁸ », écrit aussi Blanchot dans *L'Attente l'oubli* ⁷⁷⁹. La pertinence de cette dernière formulation tient à la mention d'un « oubli », corrélatif de tout phénomène vivant, qui, conjugué avec son presque anagramme « ébloui », marque le dessaisissement qui succède à tout saisissement. Parler et voir ont en partage ce processus d'amnésie par laquelle chaque propos, chaque vision, est une traversée renouvelée du réel.

« la parole – oublier pour voir, de mes yeux voir, / comme à défaut de moi elle tient ⁷⁸⁰ »

Chacune de ces facultés, voir comme parler, participe de sa propre cessation, intégrant à la fois sa propre action et sa propre inactivité. D'ailleurs, non parole et absence de vision s'avèrent des formulations très relatives et inadéquates, dès lors qu'est pensée l'absence d'émergence d'un processus latent d'élocution comme la résorption de la vision en un point d'aveuglement. Comme l'eau et l'air qui rendent visible par la transparence invisible de leur texture, l'écriture et la

⁷⁷⁶ André du Bouchet, « Sur Joyce », revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 66.

⁷⁷⁷ Françoise Dastur, *Philosophie et différence*, Editions de la Transparence, 2004, p 103, qui reprend la proposition de Maurice Merleau-Ponty : « Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence. », *L'Oeil et l'Esprit*, dans *Oeuvres*, op cit, p 1624.

⁷⁷⁸ Cité par Jean-Luc Lannoy, Jean-Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement : Blanchot et Merleau-Ponty*, op cit, p 30.

⁷⁷⁹ Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962, p106.

⁷⁸⁰ André du Bouchet, *L'Ajour*, Gallimard, Paris, 1988, p 13.

peinture acquièrent la propriété de transparence c'est-à-dire, de rendre visible ce qu'elles n'inscrivent pas : « sous les yeux : parole à même l'oubli ⁷⁸¹ ». La composante aérienne et liquide de l'écriture comme de la peinture œuvre à disperser les agrégats de mots, à ménager ce que « Cézanne nommait des « passages », notamment des blancs où la toile apparaît à nu, non peinte et qui caractérisent la « logique aérienne colorée » du peintre. Elle œuvre à insuffler une dynamique du regard qui soit susceptible de voltes-faces par lesquelles se considère la part manquante du mot, part alors confondue avec la transparence de l'air. Aussi, c'est la notion de signe qui vient à être reconsidérée et on lui préfèrera, à lire le poète, celle de trace, soit une transcription qui porte, outre sa charge sémantique, le mouvement de son effectuation comme de son effacement et de son inachèvement.

1.5.1. Une parole possible.

André du Bouchet partage sans doute le propos de Beckett disant aimer à voir en Bram Van Velde « le premier dont les mains ne sont pas liées par la certitude qu'exprimer est un acte impossible. ⁷⁸² » Il se démarque ainsi des écritures poétiques qui n'ont cessé de creuser le hiatus entre signifié et référent, ont inscrit ce différend comme relance paradoxale et commentaire insatiable d'une séparation initiale.

« On rappellera que dans la conférence de 1951 « l'homme et l'adversité », reprise plus tard dans *Signes*, Merleau-Ponty anticipe déjà cette opinion sur les expériences poétiques inaugurées par *la Lettre du Voyant* déclarant parmi d'autres choses qu'« il y a longtemps que dans la littérature le langage ordinaire est récusé. Si divergentes qu'elles aient pu être, les expériences de Mallarmé et de Rimbaud avaient ceci de commun qu'elles délivraient le langage du contrôle des évidences et se fiaient à lui pour inventer et conquérir des rapports de sens neufs. Le langage cessait donc d'être pour l'écrivain (s'il l'a jamais été) simple instrument ou moyen pour communiquer des intentions données par ailleurs. A présent, il fait corps avec l'écrivain, il est lui-même. Le langage n'est plus le serviteur des significations, il est l'acte même de signifier et de méditer le détail ou les moyens de ses gestes. (...) L'écrivain, comme professionnel du langage est un professionnel de l'insécurité. ⁷⁸³ »

⁷⁸¹ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, Paris, 1980, np.

⁷⁸² Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, Edition de Minuit, Paris, 2002, p 26.

⁷⁸³ Mauro Carbone, « Rendre visible » : Merleau-Ponty et Paul Klee », *Du sensible à l'œuvre*, esthétiques de Merleau-Ponty, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, p 152, note 5.

S'il faut rappeler, comme y invite Mauro Carbone, la légitime incrimination des paroles assises⁷⁸⁴ dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et la mise en cause de la communication poétique qui va ouvrir non tant au renouvellement des formes qu'à une inquiétude quant aux pouvoirs du langage, la parole d'André du Bouchet se démarque cependant des considérations critiques qui en ont résulté. En effet, sa parole ne cherche à résorber aucun écart qui la différencierait du réel vers lequel elle tâtonnerait en une aspiration obstinée à la conciliation⁷⁸⁵. Elle ne consigne aucune étrangeté radicale contre laquelle viendrait se heurter un propos toujours inadéquat⁷⁸⁶. Elle ne se résout pas au leurre de son propre énoncé demeurant au seuil d'une présence inatteignable⁷⁸⁷. A considérer d'ailleurs, la qualité d'« emportement » du réel où se fragilise le sens, s'illégitime une conception que le terme de présence viendrait consacrer, soit une confrontation avec un indicible toujours fuyant, pressenti et approché dans des moments d'élection propres, notamment, à la pratique artistique. L'emportement indique bien plutôt la vélocité de tout déplacement sur son axe propre et non une fulgurance à terme révélatrice. La rotation des pages comme la discontinuité du pas éduque le regard à ces émergences et absorptions presque simultanées où il n'y a « rien qu'à voir » selon le mot de Bram Van Velde.

« présence n'a pas de place
tu es là, tu manques⁷⁸⁸ »

Nul ne séjourne. Il y a autant à voir qu'à ne pas voir. La promptitude de la vision se confond avec son échappée ainsi qu'une constante alerte sensorielle où nulle assise n'est de mise. La parole n'arrache donc aucun voile par quoi elle accéderait à l'authentique et à l'essence des choses. Elle ne fait pas le constat d'une étreinte impossible avec une réalité rugueuse pour laquelle nulle parole

⁷⁸⁴Pour reprendre le titre du poème « Les assis » de Rimbaud, *Œuvres complètes*, La Pochothèque, présenté et annoté par Pierre Brunel, 1999, p 269.

⁷⁸⁵ Franc Ducros, *Le poétique, le réel*, Klincksieck, Paris, 1987, p 42 : « Une tradition, on le sait, ressasse en Occident que le statut de la pratique langagière – et singulièrement poétique – est d'être toujours en défaut et, partant, de relever d'une inadéquation essentielle. »

⁷⁸⁶André du Bouchet, « le verre d'eau », *Critique*, n°45, février 1951, p 183 : « Il (Francis Ponge) ne peut répondre que par des mots à une question qui n'est pas de leur ressort ; Et cette gêne nous touche au plus vif dans notre déception quotidienne : quand au lieu de gagner accès au dehors, comme nous nous le proposons, nous nous retrouvons aux prises avec quelque chose de totalement différent – les mots dont nous aurions voulu nous servir. »

⁷⁸⁷ Ce pourquoi les interrogations récurrentes sur les procédés ou conceptions mises en œuvre par André du Bouchet pour « réduire l'écart » semblent peu pertinentes : « Comment, dans ces conditions, réduire l'écart entre le langage et le réel, afin de saisir la présence, tout en doutant de son appel, et tout en cultivant le désir d'une beauté poétique qui toutefois tend à l'autonomie et à l'abstraction ? » Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouchet », *La Poésie en prose au XX^e siècle*, Textes réunis par Peter Schnyder, Les Entretiens de la Fondation des Treilles, Les Cahiers de la NRF, Gallimard, Paris, 2012, p 350 et 353.

⁷⁸⁸ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, Chatillon-sous-Bagneux, 1998, p 20.

n'aurait d'équivalent⁷⁸⁹. Elle ne s'attache ni à effeuiller littéralement le monde et ses objets, ni à désaffubler⁷⁹⁰ ou lessiver la langue⁷⁹¹. Elle ne procède d'aucune volonté de « nudité intégrale⁷⁹² ». La hantise d'un référent inatteignable, parfois muée en haine de la poésie⁷⁹³, a pu conduire certains à interroger une autre pratique artistique, peinture comme photographie⁷⁹⁴, qui s'élabore dans une confrontation sensible au réel, et à reprendre à celle-ci des formes et des procédés qui

⁷⁸⁹ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, « Illuminations », Livre de Poche, Paris, 1999, pp 445-505.

⁷⁹⁰ Francis Ponge, *Pour un Malberbe*, Gallimard, Paris, 1965.

⁷⁹¹ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, NRF, Gallimard, Paris, 1942. Même s'il appréciait l'homme et certains aspects de sa poésie, consacrant un article intitulé « Le verre d'eau » dans la revue *Critique*, n°45, de février 1951, néanmoins André du Bouchet restait sceptique quant au projet de Ponge. Ce que lui avait fait remarquer Jean-Michel Reynard dans l'un de leurs échanges épistolaires : « *Contre Ponge* dites-vous également, - ce mot m'aura éclairé sur le moment. En effet, le développement de sa pensée dans le sens des « significations bouclées à double tour », du « fonctionnement de la langue », « fonctionnement » parallèle alors et donc mimétique, etc..., etc..., me laissent absolument froid, et il n'est pas exclu que mes pages (l'article donné dans *Les Cahiers de l'Herne*, n°51, 1986, consacré à Ponge) traduisent à leur insu, du reste, un écart de cet ordre, marquant une distance, soit en fin de compte avec des sentiments tout à fait mêlés ! » : « Lettre d'André du Bouchet à Jean-Michel Reynard, 25 octobre 1983 », dans *Jean-Michel Reynard, une parole ensauvagée*, La Lettre volée, Bruxelles, 2009, pp 78-79. On trouve également dans le cahier *Record* daté de juin 1949 ces réflexions : « Or, il faut sans doute rentrer dans le lieu commun, ramener les choses au lieu commun. Mais commencer par le lieu commun, quelle folie...Mais il y a autre chose dans ce curieux Ponge (obsessionnel, de tremblant dans la main d'épouvanté) – Donc 1. Ponge. 2. Critique de P. » et « il y a peu d'écrivains qui nous déçoivent davantage et que nous ayons plus envie de relire. » André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p 30 et p 37. Mais il faut dire que Ponge, en retour, a une compréhension assez limitée de la démarche d'André du Bouchet : « le souci, par l'isolation des vocables sur la page, de leur procurer l'espace nécessaire à leur rayonnement, d'assurer, à proprement parler, leur radioactivité, je le rapprocherai du mien, lorsque je ne me satisfais de la rédaction de la moindre phrase, que chacun, tour à tour, des mots qui la composent n'aient été, imaginativement, par moi, mis en italiques, comme pour fixer l'attention sur lui, pour braquer sur lui le regard. » Francis Ponge, « Pour André du Bouchet » (quelques notes), *L'Ire des vents*, Espaces pour André du Bouchet, n°6-8, février 1983, p 331.

⁷⁹² Jean Marie Gleize, *Le principe de nudité intégrale*, Seuil, Paris, 1995. Jean Marie Gleize est un fervent lecteur de Ponge et il en prolonge le geste offensif, antipoétique, postpoétique selon sa terminologie, pour approcher une écriture littérale et se situer en régime post-générique. Il écrit dans *Altitude Zéro*, Java, Paris, 1997, p 65 : « Je prétends que la poésie s'affirme ou s'invente par la négation et le dépassement de ses définitions ordonnées, admises, apprises. La poésie consiste en une part essentielle en son autonégation, en son autocritique, en son autodestruction plus ou moins violente. C'est en ce sens que toute vraie poésie est anti-poétique », ou encore, p 44 : « renonciation à tout ce qui la définit culturellement, c'est-à-dire en fait romantiquement : subjectivité, musicalité, analogie ». On voit combien André du Bouchet est au-delà de ce procès fait au langage, en ouvrant une perspective résolument picturale.

⁷⁹³ Haine et adoration. Le désappointement de Ponge, qui l'entraîne à un certain acharnement, ne le reconduit, pense André du Bouchet, qu'à lui-même et à son mode d'appropriation du langage. Il écrit dans « Le verre d'eau », *Critique*, n°45, février 1951, p 183 : « Ici intervient le moraliste : ramenant tout à coup la prétendue chose à sa juste proportion. Par un effort de volonté, récusant la poésie, et résumant avec colère, en plusieurs cris. Pour se forcer à admettre cette sécrétion de mots, cette rhétorique de nacre, cette ornière sinueuse qu'il se fraye obliquement sans y trouver d'autres récompenses que sa marque propre, son trait distinctif ».

⁷⁹⁴ Denis Roche, *Le mécrit*, « la poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas », Seuil, Paris, 1972. On sait que Denis Roche se tourne vers la photographie dès les années 1980. On renverra à *Denis Roche : l'un écrit, l'autre photographie*, Collectif sous la direction de Luigi Magno, Préface de Jean Marie Gleize, ENS, Paris, 2007. On se gardera de confondre la réorientation ou le recours, théorique ou pratique, à l'un de ces arts qui engage des conceptions nettement différenciées du réel et du temps, et donc des enjeux très distincts de visibilité.

semblent moins éloignés du monde, et davantage en congruence avec l'univers représenté qu'un graphisme alphabétique. La démarche d'André du Bouchet ne réside pas, à l'instar de Mallarmé, dans l'incrimination du signe linguistique, de la possibilité d'expression qui en résulte et du hiatus qu'il entretiendrait avec le monde mais elle consiste à repérer ce qui, dans la fable du cratylisme, puis dans le traitement syntaxique et sémantique conféré aux signes, limite, voire entrave, le déploiement de toute autre conception, notamment la conviction d'une appartenance, d'un enchevêtrement du geste langagier ou pictural au monde même. Cette conviction, qu'il exprime en ces termes : « ...pierre. neige. eau. si / vous êtes des mots, parlez.⁷⁹⁵ », n'est pas sans rappeler la position de Pierre Reverdy quand ce dernier écrit notamment : « l'arbre rempli de mots qui s'envolent ou tombent / de fruits murs ou d'oiseaux », phrase qu'Olivier de Magny commente en considérant que « le paysage est un poème, le poème est un paysage.⁷⁹⁶ » On peut penser, en effet, qu'il ne s'en différencie pas, qu'il appartient à la même substance du monde.

1.6. Aube.

Dans les premiers écrits, repris dans *Air* suivi de *defets*⁷⁹⁷, qui semblent parcourus par un intertexte rimbaldien, André du Bouchet, notamment à partir du poème « Aube » des *Illuminations*, interroge la fable d'une étreinte avec le réel, étreinte dont il entend faire une lecture critique et proposer, notamment avec le recueil *Où le soleil*⁷⁹⁸, une version dans laquelle s'estompe l'antagonisme irréductible de l'homme maîtrisant le langage et du monde muet, au profit de la saisie d'une consistance réciproque qui les rattache aux mêmes mouvements, aux mêmes flux de l'existence⁷⁹⁹.

⁷⁹⁵ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, 1980, p 30 ; *Retours sur le vent*, Fourbis, Paris, 1994, p15.

⁷⁹⁶ Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », dans *Pierre Reverdy*, Mercure de France, Paris, 1962, p 182.

⁷⁹⁷ André du Bouchet, *Air* suivi de *Défets*, Fata Morgana, 1986.

⁷⁹⁸ Victor Martinez dans sa thèse *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, op cit, p 182, commente justement la première séquence d'ouverture « Ou le soleil » de ce recueil en ces termes : « Cette séquence narre une marche vers l'occident, où le rapport à un soleil disparaissant est tenu jusqu'à l'extrême. Cette tension fait surgir en contrepartie le contact au socle, l'état de la soudure qui nous confond par moments au support. Dans cette relation à l'extinction de l'astre, un second astre semble se faire jour, dont on ne sait s'il est le vestige du couchant, une anticipation du levant, la lumière solaire cosmique dans laquelle baigne la planète, ou simplement l'éclat venu du rapport au support lui-même, rapport mettant en lumière, bien après la disparition du soleil, des dispositions perceptives, matérielles et kinesthésiques insoupçonnées jusqu'alors. »

⁷⁹⁹ Dès les années 1950, c'est moins l'idée d'une fusion que d'une inclusion de l'homme au monde qui est exprimée. Si elle emprunte une formulation qui semble tributaire d'une position de maîtrise, néanmoins elle pose d'emblée la nécessité d'un sentiment ou d'une sensation d'appartenance : « Je veux dire les choses bizarres qui sortent / de la bouche de la nature / dures à entendre / et pourtant cohérentes / l'expression étrange / de la simplicité / elle n'est jamais simple / avant qu'avec elle on ne soit absolument familiarisé / - qu'on ne soit corps et âme passé dedans », *Carnet*, Fata Morgana, Cognac, 1994, p 19.

Les titres respectifs de ces recueils donnent à entendre une thématique de la lumière mais, là où le lever du jour comme l'irruption de la parole est introduite par le marcheur Rimbaldien en une sorte de reprise à la fois merveilleuse et pathétique d'une Belle matineuse à jamais insaisissable, la course⁸⁰⁰ s'accomplit chez André du Bouchet alors que le soleil décline⁸⁰¹ introduisant un climat dysphorique de perte lié à la conviction « d'inhabité⁸⁰² ». Le périple du poète aux semelles de vent se déroule en de multiples rencontres depuis le silence et la nuit initiale, « rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombre ne quittaient pas la route du bois », jusqu'aux propos de la « fleur » et au chant du « coq ». La dimension narrative du poème en prose rimbaldien scande les différentes étapes qui confèrent au marcheur force de libération vis-à-vis du règne animal, minéral et végétal : « j'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit⁸⁰³ ». Respiration, regard et mouvement sont les premiers indices d'une expression induite par les capacités du poète à conférer vie, pouvoir qui culmine dans la prise de parole de la fleur⁸⁰⁴ : « La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom. »⁸⁰⁵ S'inscrit ici le dessein et l'ambition poétique de celui qui, « en haut de la route, près d'un bois de lauriers », tente d'êtreindre « la déesse ». Si l'on peut lire un certain désenchantement de celui qui, parlant à la première personne, se compare ensuite à un « mendiant⁸⁰⁶ » avant d'user d'une troisième

⁸⁰⁰ André du Bouchet, *Où le soleil*, Mercure de France, Paris, 1968, np : « j'ai couru avec le soleil qui disparaît ».

⁸⁰¹ Ainsi débute le recueil *Peinture* : « à présent je vais sortir / de ma litière et me prosterner devant le soleil expirant et la terre qui s'endort. Je suis sorti. » qui est une citation de Jean-Paul, indiquée comme telle.

⁸⁰² André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, np : « Où le soleil / - le disque froid de la terre, le disque noir et piétiné, / où le soleil a disparu – jusqu'à l'air, plus haut, que / nous n'habiterons pas. », ainsi que le titre de la seconde section du recueil : « L'inhabité ».

⁸⁰³ André du Bouchet évoque ce poème en appliquant le motif du regard à deux éléments : « ce monde rimbaldien où « les fleurs regardent », où les « pierreries regardent ». ». Or, dans le poème en prose de Rimbaud, seules les pierres regardent et la fleur prend la parole, signe que la vision est pour André du Bouchet directement corrélée à une forme d'expression et non à une seule impression ou réception passive, « Vision et connaissance », *Aveuglante et Banale*, op cit, p166.

⁸⁰⁴ André Thisse interprète la scène comme une apocalypse : « Le poète réveille le monde de son immobilité cadavérique et lui donne vie : les pierreries regardent, une fleur dit son nom sous l'action de son regard. Dire son nom, c'est révéler son essence, c'est, ici, dire son « nom nouveau ». C'est jaillir hors de l'obscurité. L'aube est par nature apocalyptique car elle est révélation d'un monde nouveau et du vrai nom de toutes choses. » Son commentaire est ainsi résolument optimiste : « Il se réveille en pleine lumière. (...) Tout ombre a disparu. L'illumination devient objective. C'est la prophétie d'une future plénitude de bonheur qui n'exclut pas la dure réalité présente de la solitude. » André Thisse, *Rimbaud devant dieu*, Corti, Paris, 1975, pp 148-152.

⁸⁰⁵ André du Bouchet écrit dans *l'avril précédé de fraîchir*, Thierry Bouchard, 1983, p 20, ou plus précisément termine la partie intitulée *fraîchir* par : « la chicorée / sa / langue bleue / invoque. » La fleur ne nomme, ne se nomme pas, son appel est muet depuis le bleu qui la constitue et la fait résonner avec le ciel qui l'englobe.

⁸⁰⁶ A l'instar de Jean-Marie Gleize, on peut également interpréter la comparaison avec le mendiant comme signe de dépouillement, de même que la transformation du « je » en enfant » comme régression, et

personne l'identifiant à un « enfant » lequel est, par ailleurs, amené à chuter, tentative aura cependant été faite de conférer la parole aux éléments de la nature et, si la fleur préfigure la déesse, d'unir parole d'humain et parole d'aube, en une langue qui soit capable d'écouter et de déchiffrer la parole du monde, de s'unir à elle. De cette épopée lyrique, Rimbaud conclut sur une désillusion : « l'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois », nature et langue demeurent inconciliables. Mais l'échec de Rimbaud⁸⁰⁷, si échec il y a, peut être lu, à l'aune des commentaires d'André du Bouchet à propos de Baudelaire, comme une reconduite à soi.

« Est-ce que cela a un nom ? Cela, c'est Baudelaire avéré, sans doute, c'est Baudelaire qui se découvre – mais qui se découvre comme inconnu, comme dénuement, comme gouffre. Comme une défaillance au cœur de l'infaillible. Cet inconnu au fond duquel plonger pour trouver du nouveau, qui n'est pas plus enfer que ciel, qui n'est que Baudelaire. La révélation décevante de l'inconnu est celle de l'existence de Baudelaire, mais d'un Baudelaire qui se serait soudain avéré dépourvu de nom – et trop proche⁸⁰⁸ ».

Approche qu'il est difficile de ne pas mettre en lien avec le propos, rapporté par André du Bouchet dans « L'Infini et l'Inachevé⁸⁰⁹ », de Victor Hugo en préface à *Dieu*:

« Peu à peu, ma rétine fit ce qu'elle avait à faire, les obscures mouvements de machine nécessaire s'opèrent dans ma prunelle, ma pupille se dilata, mon œil s'habitua comme on dit, cette noirceur que je regardais commença à blêmir. Je distinguai, quoi ? Impossible de le dire. C'était trouble, fugace, impalpable à l'œil, pour ainsi parler. Si rien avait une forme, ce serait cela. Puis la visibilité augmenta, on ne sait quelles arborescences se ramifièrent, il se fit des compartiments dans cette lividité...confusion dans le détail, diffusion dans l'ensemble ; c'était toute la quantité de contour et de relief qui peut s'ébaucher dans la nuit. L'effet de profondeur et de perte était terrible. Et cependant, le réel était là. Je touchais les plis de mon vêtement, j'étais, moi. Eh bien, cela aussi était. »

Le réel convoité à l'extérieur s'avère s'incarner en soi. Aussi, le marcheur indigent qui court après le soleil finit-il, chez André du Bouchet, par se confondre avec l'ardeur de son propre chemin :

renaissance. Jean Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, « La mise en mouvement : Rimbaud », Collection « Pierres vives », Seuil, Paris, 1983, pp 83-103.

⁸⁰⁷ Jacques Depreux rappelle l'« Adieu » de Rimbaud : « Moi ! Qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » (...) qu'il met en écho avec la « réalité rugueuse » qu'André du Bouchet connaît bien : « reçu par le sol, comme l'étendue de la route que je peux voir » (DCV). On n'échappe pas au sol et toute tentative d'évasion est vouée à l'échec. Toute expérience ramène ici et maintenant : « je suis ramené à la terre que je tiens » (R) » : Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, p 38.

⁸⁰⁸ André du Bouchet, *Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle éditeur, 1993, p10.

⁸⁰⁹ André du Bouchet, « L'Infini et l'Inachevé », *Critique* n°54, novembre 1951, repris dans *Aveuglante ou banale*, op cit, pp 71-72.

« la route qui va plus / loin que le soleil, lorsqu'elle a retenu quelque chose / de sa chaleur, apparaît humaine au pied nu.⁸¹⁰ » Il ne s'agit pas cependant d'une régression ou réduction du dehors à un dedans qui le contiendrait mais le corps percevant intervient comme composant même de ce dehors. Aussi, n'est-il ni différent ni séparé du monde dans lequel il s'insère, et c'est à l'aune de sa constitution que lui échoit le monde.

On songe d'ailleurs aux énoncés de Tal Coat sur la défaite du peintre, laquelle lui ouvre l'accès à cette « réalité lointaine et si proche puisqu'elle est nous mêmes⁸¹¹ ». D'ailleurs, dans le texte de Rimbaud comme dans le recueil *Où le soleil* qui semble prolonger, à certains égards, le dialogue avec l'insaisissable Belle Matineuse rimbaldienne, il s'agit bien d'avoir corps. Si, dans un cas, l'étreinte s'avère fugace et impossible, donc finalement déceptive : « j'ai embrassé l'aube d'été », « je l'ai entourée avec ses voiles amassées, et j'ai senti un peu son immense corps », c'est que la rencontre suppose et maintient deux entités séparées, pensées sur le mode de la capture de l'une par l'autre. Par contre, dans l'approche d'André du Bouchet, l'appartenance se vit sur le mode d'un contact avec ce qui constitue son propre support, par lequel la vision et la station debout sont intimement corrélées : « lumière j'ai eu pied⁸¹² », c'est-à-dire en considérant la parenté sensible du corps au monde, la parenté charnelle avec le monde sensible et non leur indéfectible singularité. Se trouve déjouée alors cette scission qui pose en regard deux ordres de réalités indéfectiblement dissemblables : le sensible et l'intelligible, le monde et la langue sur laquelle s'est crispée toute la réflexion linguistique des poètes.

1.7. Sous les yeux :

« Dans les parages de la peinture », André du Bouchet repense la fable rimbaldienne. Les lignes rompues et espacées de ces « annotations » introduisent un modèle topographique qui mobilise la vivacité visuelle autant qu'intellectuelle. La pensée œuvre du fait de cette captation sensible, du fait du « mot sans lequel elle ne peut pas voir ». Il s'agit d'une perception continuée où les matériaux se côtoient, se relaient, s'entretiennent, sans suppléance : trace dans le champ, sur la toile, sur la page, c'est-à-dire signe incluant son propre oubli, qui n'est pas absentement.

⁸¹⁰ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, 1980, np.

⁸¹¹ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght éditeur, Paris, 1991, p 19.

⁸¹² André du Bouchet, *Où le soleil*, Mercure de France, Paris, 1968, np. Il convient de remarquer qu'« avoir pied » convoque l'élément aquatique puisque l'expression signifie : pouvoir, en touchant du pied le fond avoir la tête hors de l'eau. Nous évoquerons cette dimension liée à l'eau dans la troisième partie, p 246.

« Ce qui éblouit / par le travers du mot, c'est sous les yeux, le point localisé sitôt / de l'amnésie. toujours elle a supporté le mot et elle l'a / emporté ⁸¹³»

L'anagramme qui conjoint éblouissement et oubli porte toute la complexité liant la vision à l'aveuglement, en ce qu'elle est intrinsèquement portée à ce point d'aveuglement, support même du regard, l'axe de la tête et son angle obtus, en ce qu'elle fait retraite en un corps contigu au monde, et qui est foncièrement homogène au sensible⁸¹⁴. Il ne s'agit pas, comme chez Rimbaud, d'une réalité occultée qui engagerait à poursuivre une révélation, mais du franchissement sans relâche, de réalités appelées à se soustraire à leur discernement.

« C'est est-ce là qu'un mot sera tombé
que -- sous les yeux, à l'évidence, il manque, ou pas.
sous les yeux : le dire
deux fois – aussi pour dire que je ne vois pas
là, un mot doit être tombé
sous les yeux sous les yeux »

Cela ne tombe pas sous le sens, mais sous les yeux, sans qu'il y ait nécessité d'une d'épellation lyrique du monde, ni d'une recherche de fusion. Des mots fractionnés viennent et indiquent qu'ils ne se maintiennent pas dans l'espace de leur émergence. Ils sont agencés pour que ne leur échoit nulle prégnance, tels les délavés de couleurs de Bram Van Velde dont la restitution mnésique serait bien improbable. L'expression « tomber sous les yeux » se prête à l'interprétation littérale d'un mot mis à portée du regard, donné à voir, comme de son évidence visuelle et signifiante, du fait de l'association aisée avec « tomber sous le sens ». Cependant, cette évidence vient se rapporter aussi à l'idée d'une chute, « tomber », et d'une perte de visibilité. Cette annotation, à partir des nombreuses reprises qui l'organisent, de la réitération de l'expression et de son agencement dans l'espace, visualise la part manquante du mot dès lors qu'il est énoncé « sous les yeux », et qu'il est voué corollairement à disparaître « sous les yeux », dit et absenté par le tracé

⁸¹³ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, 1994, p 22.

⁸¹⁴ « Si le corps touche et voit, ce n'est pas qu'il ait les visibles devant lui comme objets : ils sont autour de lui, ils entrent même dans son enceinte, ils sont en lui, ils tapissent du dehors et du dedans ses regard et ses mains. » : Maurice Merleau-Ponty *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1979, p179.

graphique et son interruption. Ainsi, André du Bouchet peut-il écrire dans ses carnets : « comme la glace / qui se forme / à mon souffle/ ce que le pays / peut / ses traits / une collision froide / plutôt qu'un pas / je le sacrifie à une parole / qui n'apparaît pas / lorsque mes yeux / se postent / venant picorer dans la main de la terre.⁸¹⁵ »

« Sous les yeux : le dire » : voir et dire sont liés sans qu'aucun rapport d'implication ne soit posé, sur le mode d'un voir pour dire ou d'un dire pour voir. Les deux points indiquent une équivalence. Tels les lettrés chinois qui étaient tout autant peintres que poètes parce que la calligraphie ne distingue pas ces deux pratiques⁸¹⁶, et que le geste traçant les idéogrammes se déploie selon la même vivacité et fluidité de la main et du corps que dans les paysages de montagne et d'eau, de même, vision et parole sont-elles intimement liées, nouées au corps dans la pratique d'écriture d'André du Bouchet et manifestées par une exposition, voire une surexposition des mots dans l'espace provisoirement circonscrit de la page. Aussi, peut-on également faire le rapprochement avec les peintres impressionnistes, ainsi que le formule Eliane Escoubas à propos de la perte de l'identité discernable de l'objet :

« L'expression *sous nos yeux* implique toujours que cela se passe sans nous, que nous assistons impuissants à ce qui se passe. Peignant *sous nos yeux*, la peinture impressionniste opère à la fois la « mise entre parenthèses » de l'objet, supplanté par la profusion des tensions colorées, et la « mise entre parenthèses » du sujet, impuissant, impuissant à voir, impuissant à retenir ce qu'il voit.⁸¹⁷ »

Ainsi, sujet et objet disparaissent-ils en tant qu'entités autonomes pensées selon un rapport frontal au profit de l'entrelacs sensible constitué par l'empiètement, le débordement et l'inclusion des uns avec les autres.

1.8. Un visible à la seconde puissance.

C'est ce clivage entre sensible et intelligible qui aura préoccupé le dernier Merleau-Ponty, lorsqu'il entend reprendre dans ses considérations sur la « visibilité de l'invisible⁸¹⁸ », la conception et aptitude de la philosophie à faire voir par des mots : « Cette philosophie qui est à faire, c'est celle

⁸¹⁵ André du Bouchet, « Cahier noir février 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 114.

⁸¹⁶ Nous renvoyons à l'excellent livre de Jean François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Editions Allia, Paris, 2010.

⁸¹⁷ Eliane Escoubas, *L'Espace pictural*, op cit, p 107.

⁸¹⁸ « L'expression « visibilité de l'invisible » apparaît dans le dernier résumé achevé par lui, au terme de son cours au collège de France de 1959-1960 intitulé : « Nature et Logos: le corps humain » : Mauro Carbone, « Rendre visible » : Merleau-Ponty et Paul Klee », *Du sensible à l'œuvre*, op cit, p145.

qui anime le peintre non quand il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, « il pense en peinture ⁸¹⁹ ». Rimbaud sera aussi le poète, celui de *La Lettre du Voyant*, auquel se rapporte le phénoménologue pour définir la voyance et poser que la vision n'est pas :

« en termes hégéliens, une *Vor-stellung*, une représentation amenant devant soi et donc un *as-sujetissement*. Il faudrait plutôt dire que voir consiste à seconder – un verbe qui dit l'indistinction entre activité et passivité – *l'auto-monstration* de l'univers sensible au sein duquel nous nous trouvons nous-mêmes et qui est parcouru par un pouvoir analogisant⁸²⁰ » ou que, « dans la caractérisation de la philosophie comme un « faire voir par des mots », c'est alors un *seconder de l'intérieur*, à travers l'œuvre de *création* des mots eux-mêmes, la manifestation du *logos* sensible, en même temps que manifestant le fait *d'en être*.⁸²¹ »

Cette indistinction entre activité et passivité est également patente dans le titre de l'ouvrage de Paul Claudel *L'Œil écoute*, qu'André du Bouchet lit dans les années de sa publication, et que Merleau-Ponty commente dans ses *Notes de Cours*⁸²² comme l'expression d'une forme non nécessairement scrutatrice mais réceptrice de la vision. A l'aune du son qui entre dans la cavité auriculaire, la forme ou la couleur seraient accueillies par l'œil, assimilées par la chair qui recèle en elle une « visibilité secrète » :

« Puisque les choses et mon corps sont faites de la même étoffe, il faut que la vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. Qualité, lumière, couleur, profondeur qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil. Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ? Alors paraît un visible à la seconde puissance...⁸²³ »

⁸¹⁹Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1590.

⁸²⁰Mauro Carbone, Mauro Carbone, « Rendre visible » : Merleau-Ponty et Paul Klee », *Du sensible à l'œuvre*, op cit, p150.

⁸²¹ *Ibid*, p156. L'auteur cite également, note 4, p157, cette phrase du *Visible et de l'Invisible* : « celui qui voit ne peut posséder le visible que s'il en est possédé, sil en est. »

⁸²² Maurice Merleau-Ponty, *Notes de Cours 1959-1961*, Paris, Gallimard, 1996.

⁸²³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p1596.

Dès lors, s'invalide la nécessité de poursuivre, d'embrasser, de combler, de s'approprier puisque ce voir appartient à une faculté interne que nous révèle précisément la peinture et d'où elle tire son ineffable attraction ou fascination. Car comment, sans cela, ne pas s'étonner de l'intérêt qu'elle suscite ? :

« Comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence. Il est là, fort ou faible dans la vie, mais souverain sans conteste dans sa rumination du monde, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre, acharné à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des toiles qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes, et personne ne murmure. Quel est donc cette science secrète qu'il a ou qu'il cherche ? ⁸²⁴ »

C'est sans nul doute dans la conviction que le geste pictural embrassait toute création, qu'il pouvait donner à l'écriture l'aération de son tracé, pouvait même faire taire le signe et libérer ce qui œuvre silencieusement, qu'André du Bouchet n'a cessé de s'inspirer des peintres, de les côtoyer, de regarder leurs œuvres et procédés, de transcrire son commentaire en une prose sans égal qui conduise le signe à des degrés de visibilité et non à l'expression tranchée du dit et du non dit⁸²⁵, ou encore de l'explicite et de l'implicite, ou de l'assertif et du suggestif⁸²⁶. D'ailleurs, lorsqu'il commente et met en parallèle la pratique picturale de Géricault et Delacroix, le poète souligne leur différence et préfère l'impossible discernement des formes en constant mouvement, qui se traduit par l'estompement des contours chez Delacroix :

⁸²⁴ *Ibid*, p 1593.

⁸²⁵ Nous serions ainsi amené à moduler les dichotomies qu'introduit Michaël Bishop dans son commentaire concernant l'intérêt d'André du Bouchet pour Seghers : « Ce qui semble fasciner du Bouchet dans cette « parole, rappelée des lointains, que l'involvement de l'inarticulé élève, l'horizon porteur du dehors ici prenant pied debout », c'est peut-être surtout la convergence rendue en quelque sorte visible, et qu'il ne cesse de vivre dans son propre geste poétique, du non dit et de cela qui y puise du dit, convergence mystérieuse de l'informe et de la forme, du néant et du créé, l'un étant la face secrète, involuée de l'autre. » Michaël Bishop, « Segers : soutien et soustraction, dispersion et constat », *Altérités d'André du Bouchet*, op cit, p 36.

⁸²⁶ Contrairement à Pierre Reverdy dont « les procédés sont au service d'une poétique de la suggestion : le texte reverdyen, loin de se clore sur lui-même, reste en permanence ouvert sur une réserve de significations indéterminées grâce au jeu des blancs, des tournures négatives, de l'implicite discursif. » : Michel Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », dans *Reverdy Aujourd'hui*, Actes du Colloque du 22, 23, 24 juin 1989, Presses de l'ENS, Paris, 1991, p 74.

« Quand Delacroix peint à partir d'une lithographie de Géricault représentant deux chevaux qui s'affrontent, ceux-ci, violemment emboîtés chez Géricault, se touchent à peine, et l'homme qui s'efforce de les séparer se contente d'un simple geste de colère dans le coin le plus reculé de la toile. L'appétit de puissance de Géricault cède la place à un élan panthéiste. Le Delacroix de la maturité dit du contour qu'il est la face abstraite de la peinture ; il s'attache aux reflets, et ce n'est qu'incidemment qu'en découle le contour : celui-ci va et vient, disparaît, réapparaît, comme le flux de la vie et du temps.⁸²⁷ »

Et lorsqu'il écrit à propos de Tal Coat, André du Bouchet opère la distinction entre le « nommé » et l'« innommé » pour différencier le trait et la couleur, et préfère la « force de la peinture » :

« parcours d'une étendue de pays dont l'articulation explicite est toujours rentrée dans la peinture – la force de la peinture étant de la couvrir, encore et toujours, comme on dit couvrir une étendue, pour qu'elle ressorte innommée... cheminement patient vers l'immédiateté plus grande... vers l'immédiat à longue échéance, qui rayonnera de loin - alors que le dessin immédiat, le moindre croquis, lui, aussitôt nommé.⁸²⁸ »

Cette dernière distinction intègre également une dimension temporelle entre l'« immédiat » et « l'immédiat à longue échéance » qui suppose précisément des degrés de visibilité ou de rayonnement, ce qu'André du Bouchet désigne comme un « cheminement patient vers l'immédiateté plus grande », comme la longue patience du peintre qui, se laissant imprégner par le « parcours d'une étendue de pays », dégage une organisation et une force inattendue. Parce qu'il circonscrit son objet, le trait remplit une fonction sensiblement égale aux signes qui déterminent l'acceptation du référent visé. En revanche, la couleur est foncièrement mobile, elle entraîne nuances et indistinctions, réfractions et empiètements, de même qu'elle déborde son support.

« (L'ancien et le frais. *Vert* qui se nomme, / ailleurs que dans la morsure par l'acide d'une / plaque, prairie Parole et inarticulé : le *vert* / accompagne, jusqu'à se fondre, une prairie, il en / sort aussi vite – comme de la parole l'inarti-/ culé. Il peut se voir également sur une pierre éclatée, feutre ajusté aux ruptures.)⁸²⁹ »

⁸²⁷ André du Bouchet, « La violence de Géricault », Harvard, *Foreground*, printemps-été 1946, réédité en français, dans une traduction de Jean-Baptiste de Seynes, dans la revue *L'Étrangère* n° 16-17-18, op cit, pp. 423-431.

⁸²⁸ André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », publié dans la revue *Europe*, n°986-987, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, p 131.

⁸²⁹ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

Se donnent ainsi deux modes d'appréhension : la nomination de la couleur qui identifie « une plaque » verte comme « prairie », ce qui entraîne la nécessaire limitation de cette désignation à un référent, et la dimension physique de la « morsure par l'acide » qui renvoie au travail des matériaux, à la violence des éléments comme à la douceur du « feutre » dispensant des vibrations différenciées, des sensations de fusion comme de rupture qui atteignent le corps de l'observateur.

Dans cette pratique d'écriture, se met donc en place une sortie du signe linguistique tel qu'il a pu être théoriquement conceptualisé, où ce qui a été désigné comme traits différentiels dans une logique binaire de schématisation n'a plus de pertinence et disparaît au profit d'une trace indéfiniment relancée, dont l'identité sémantique n'intervient pas en soi mais prend consistance de ces abords, qu'ils soient des mots accolés, des termes espacés ou des plages blanches. De même que les ébauches dessinées donnent le tracé d'une forme et l'effacement de cette forme du fait de leur inachèvement, de même le mot donne la réalité qu'il convoque et aussitôt sa dissipation du fait de l'espace sans graphie.

« La page est temporalisée : temps dévoré des signes, temps dévorant du fond. Les figures ne seront plus tracées sur une étendue stable qui leur confère sa propre permanence : c'est comme si elles étaient tracées en lettres de fumée par un aviateur qui doit se hâter de les achever avant que le ciel ne les efface. ⁸³⁰ »

L'environnement du mot en fait un élément d'un paysage jamais arrêté, qui défile non pas tant du fait de la course et poursuite du marcheur que de l'emportement du monde comme du corps. Les deux se confondent car ils participent de cette même teneur de l'existence : « j'ai couru avec le soleil qui disparaît ⁸³¹ ». Aussi, cette « réalité intarissable » dont parle Reverdy n'est pas un corps étranger, mais appartient à l'être ⁸³² qui est lui-même façonné doublement par le mouvement et l'immobilité, la volubilité et le silence. Ainsi s'agit-il pour la parole poétique plutôt que de déchiffrer, de recéler en elle la mutité du monde.

⁸³⁰ Pierre Schneider, « La figure et le fond », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 102.

⁸³¹ André du Bouchet, *Où le soleil*, Mercure de France, Paris, 1968, np.

⁸³² « Il s'agit, encore ici, de l'être enchevêtré vif au monde ... » : André du Bouchet, « Le verre d'eau », *Critique*, février 1951, n°45, p 182.

2. La Trace :

Ainsi, l'écriture d'André du Bouchet va-t-elle questionner la vision mais ne proposer aucune vision intérieure. Il n'y a pas de désarroi face au réel ou face au rendu du réel, pas de nostalgie, de recherche d'accord, ou de béatitude. L'œil qui regarde fait partie intégrante de ce qu'il regarde. Mais, comme l'écrit Beckett à propos de Bram Van Velde, on voit subtilement « l'objet total, parties manquantes incluses et non l'objet partiel ⁸³³ ». On a tout sous les yeux, soi-même inclus, mais rien n'est définitivement donné ou visible. D'où la dimension déconcertante de textes que le lecteur ne parvient pas à décomposer, par là même à identifier : éléments de composition dont la désignation linguistique, grammaticale est rendue difficile, membres incomplets, surgissements inopinés, inversions asyntaxiques, multiplications d'éléments a-signifiants (prépositions) ou pluri-signifiants qui ménagent un espace incertain, imprévisible, indéterminable, non clos. L'étude des manuscrits du recueil *Dans la chaleur vacante*⁸³⁴ montre une volonté d'élosion par un geste récurrent de retranchement des propositions, (principales ou subordonnées), rendant méconnaissable la construction syntaxique, laquelle s'interrompt et semble reprendre plus loin sans qu'on puisse en identifier le cours. Les suppressions allant toujours dans le sens d'une épure, l'écriture va privilégier le substantif, les déterminants singuliers, l'emploi du participe, les circonstanciels, et favoriser l'aspect irruptif du nom. S'en dégage l'impression de constituants transitoires ne pouvant se rassembler en une vision stable et une compréhension assurée.⁸³⁵

Cette pratique de l'écriture comme trace s'expose au moyen de mots lacunaires, de notations interrompues, de bifurcations de l'énoncé selon des orientations plurielles qui en renouvellent incessamment le sens. Parcellisation des syntagmes et raréfaction du vocabulaire dessinent une architecture articulée sur des intervalles qui sursoient à l'établissement du sens. Ces derniers sont aussi bien liés aux espaces demeurés vacants qu'aux chevilles du texte que sont le comparatif ou

⁸³³ Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Minuit, Paris, 2002, p 11.

⁸³⁴ Une étude précédente avait conduit à identifier, à partir des manuscrits du recueil *Dans la chaleur vacante*, différentes modalités d'écriture et de choix syntaxiques. Sylvie Decorniquet, *Une voix clandestine*, Etude génétique et linguistique de *Dans la chaleur vacante*, Mémoire de DEA, sous la direction de Michel Collot, Université Paris X-Nanterre, 1995, repris sous forme d'un article très condensé, *Une voix clandestine*, revue *Prétexte*, n° 13, Printemps 1997, p 44-53.

⁸³⁵ A Pascal Quignard qui lui fait remarquer qu'il respecte un certain ordre grammatical, André du Bouchet répond : « J'ai l'impression d'abord qu'il doit y avoir beaucoup de fautes de grammaire si on y regarde de près. Et d'autre part, c'est bousculé. Ce sont des phrases qui sont souvent curieusement venues. Il y a un ordre habituel qui souvent est bousculé, ou rompu. () Ce n'est pas un désordre voulu. Mais il y a un ordre du français qui est, me semble-t-il, parfois remis en cause, ou qui laisse quelquefois un lecteur, ou quelqu'un qui aurait voulu lire, interloqué et qui ne peut pas lire. Souvent, il m'arrive moi-même de ne pas pouvoir me relire. », *Entretiens d'André du Bouchet avec Pascal Quignard*, France Culture 1976.

le tiret. L'émergence du « comme » permet de rendre à sa mobilité l'inertie réifiante des mots. Le tiret est cette coupure de la parole comme il est l'indice d'un passage⁸³⁶. Rattacher l'usage des tirets chez André du Bouchet à la pratique mallarméenne n'ouvre malheureusement pas à la compréhension de l'espace de la page « comme un grand pas qui dégage cette poitrine de papier », ainsi que le poète l'écrit dans le *Carnet Belle-Ile* du 18 juin 1956⁸³⁷. Les espacements blancs ne s'assimilent pas davantage à ce « silence impartial⁸³⁸ » dont parlait Mallarmé, « pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence⁸³⁹ ». Les blancs participent de la vitalité du texte, de sa mobilité. Ils sont courants d'énergie modalisant l'irruption des sens.

« figure inséparable / sitôt tracée – de la blancheur de son assise dans laquelle / sans trace il faut rentrer.⁸⁴⁰ »

La trace propose donc une réponse non linguistique. Elle n'a pas la rage de l'expression irrémédiablement inadéquate comme de la vindicte de la fusion impossible. Elle ne suppose pas de visée embrassante. Elle se frotte contre le réel. Si elle le couvre, elle ne le découvre pas. Elle ne le révèle pas ni ne le met à nu. Elle ne déchiffre nulle énigme. Ainsi, André du Bouchet écrit-il à propos de Char : « un homme parle dans un paysage sans cesse renouvelé et tâche d'évaluer ses pouvoirs d'action, d'imposer son discours au lieu de suggérer l'ineffable.⁸⁴¹ ». La trace n'est pas en creux une certaine façon d'exprimer l'indicible.

La trace n'est pas spectrale. Elle n'est pas le double affaibli d'une réalité amoindrie. Elle n'a pas de hantise référentielle. Elle n'entre pas dans un principe de représentation. Aussi est-elle le

⁸³⁶ L'interprétation de l'usage multiple de la ponctuation comme insertion du poétique dans le prosaïque ne nous semble guère pertinente : « De plus, l'utilisation des signes typographiques trouve également ses origines dans le rêve essentialiste du poète de *Crise de Vers* et de certains de ses héritiers : il propose en effet d'exhiber la prose comme un vers en la brisant par un excédent de ponctuation. Chez André du Bouchet, les tirets, par exemple, rompent la syntaxe : « la substance exhumée – signe hors mémoire – au futur fait signe ». On voit que l'incise et l'antéposition du complément « au futur » (qui rappelle également confusément la construction transitive indirecte « faire signe «à» et ouvre le sens), retarde à la fin de la phrase le résultat de la transformation de la substance en signe. Le vers agit donc ici comme principe fondamental de la prose et intensifie celle-ci par un effet de resserrement, de condensation. » Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouchet », *La Poésie en prose au XX^e siècle*, op cit, p 358.

⁸³⁷ André du Bouchet, *inédit*, ms 25453, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁸³⁸ Stéphane Mallarmé, « La musique et les Lettres », *Œuvres Complètes*, Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, p 649.

⁸³⁹ Stéphane Mallarmé, « Quant au Livre », *Œuvres Complètes*, Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, p 387.

⁸⁴⁰ André du Bouchet, « où je suis quand je vois », *Pourquoi si calmes*, Fata morgana, Paris, 1986, p 39.

⁸⁴¹ André du Bouchet, « Fureur et Mystère », *Les Temps modernes*, n°42, juin 1949, p 967.

moyen d'échapper à la figuration. Elle se différencie du signe dont elle élude la dimension signifiante. Elle intervient en un appariement éphémère. La trace est picturale.

La trace dit ainsi son immédiateté déjà révolue. Elle est un ajustement éphémère de la perception au monde qui l'entoure. Elle n'a d'ailleurs ni commencement ni fin, emportée par son propre mouvement. Ou bien son commencement est-il lié à la perte.

« Tout commence
à la montagne inachevé, à un moment de terre
perdu »⁸⁴²

La charnière des circonstanciels de lieu et de temps permet de basculer le regard du premier au dernier segment, indiquant que la perte initie tout rapport, lequel est incessamment relancé. Comme le note Pierre Tal Coat : « Il n'est de possible ampleur que du champ traversé de la trace, irruption du visible surgissant, le visible naissant de l'invisible source, s'y abîmant⁸⁴³ ». La trace s'ébauche et s'estompe aussitôt. Elle ne s'appesantit pas sur elle-même. Elle révoque le cumul mémoriel en une itération jamais épuisée. C'est « chaque fois unique la traversée du monde⁸⁴⁴ ». Elle porte en elle le ressort de sa propre dissipation, qui la disqualifie comme cerne, comme délimitation d'espaces infrangibles qui viendraient octroyer les conditions et les états d'absence et de présence. La trace n'est pas davantage « simulacre de présence⁸⁴⁵ ». Elle se démarque de toute ontologie. Sa dissipation est sa prochaine survenue, et réciproquement.

« La trace – une tache et tache, le mot avant-coureur⁸⁴⁶ »

Ces deux mouvements sont inclus l'un dans l'autre. Ils se subordonnent l'un à l'autre. Ils consignent mutuellement le monde. Leur mode apparemment contraire participe du même fil ourlé qui passe et repasse le tissu du monde. Le mouvement de la trace dit la perception sensible : ce coup d'œil dans la parole.

⁸⁴² André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, « Au deuxième étage », Mercure de France, Paris, 1961, p 47, qui fait écho à « tout est perdu dans la réalité » de Reverdy.

⁸⁴³ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght, Paris, 1991, p 87.

⁸⁴⁴ Pour paraphraser le titre de Jacques Derrida, *Chaque fois unique la fin du monde*, Galilée, Paris, 2003.

⁸⁴⁵ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Edition de Minuit, Paris, 1972.

⁸⁴⁶ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

2.1. La parole du monde.

La parole fait partie intégrante du monde. Elle est la manifestation du vivant dont elle émane et en qui elle se résorbe. Par cet aspect, s'établit le lien avec la poétique de Lucrèce ainsi qu'y invite très justement Franc Ducros :

« Le langage est bien distinct des choses, mais pour autant, il ne leur est pas inadéquat puisqu'il fonctionne *comme* elles. Il est une de ces choses. Nous ne sommes pas coupés du réel. Nous en sommes parties. Liés aux choses, dans l'exercice de la pensée, par le langage qui fonctionne comme elles et comme nous. Ou plutôt : nous, réels, produisons du réel langagier qui fonctionne, ainsi que nous-mêmes, comme n'importe quel réel. ⁸⁴⁷ »

La parole participe alors de la plasticité discontinue des tracés qui agencent le réel :

« matière de poésie, comme en soi la matière – matière de mot
incluse, matière insignifiante ⁸⁴⁸ »

La parole est matière dans la matière du monde, distincte à la fois et indistincte ; matière turbulente, muette ou volubile, selon qu'il s'agisse de « la parole des dehors » ou, « quand elle rentre et sombre – la parole en sous-œuvre muette ⁸⁴⁹ ». Le tracé lacunaire de l'écriture ressortit à cette « parole en deux – heurtant avant de s'y confondre la matière du muet dont elle tire pour une part sa compacité ⁸⁵⁰ ». Parler bifurque, mais ne cesse pas. La parole, visible ou inapparente, à la graphie signifiante ou insignifiante, est incluse dans tous les tracés. Il n'y a pas plus de blancheur que de silence, mais les influx du vivant se propageant et s'amenuisant, se répondant selon leur entrecroisement.

« de moi
à monde, plutôt que par phrases
j'imagine continuellement des rapports sans voix et sur-le-champ
absorbés. ⁸⁵¹ »

⁸⁴⁷ Franc Ducros, *Le poétique, le réel*, Klincksieck, Paris, 1987, p 41.

⁸⁴⁸ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, Chatillon sous Bagneux, 1994, p18.

⁸⁴⁹ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

⁸⁵⁰ *Ibid*

⁸⁵¹ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 12.

2.1.1. La partie blanche et la partie bruyante.

De la voix au voir, s'opère un glissement presque subreptice où il ne s'agit pas de donner la prédominance à ce qu'on appelle en linguistique le signifiant au détriment du signifié, mais de resituer le signe, signifiant et signifié compris, comme « parole peinte » et d'engager une approche du mot comme tracé. La voix du texte est dès lors composée de « la partie blanche et la partie bruyante » dont parle « Autre ressort⁸⁵² ». Les blancs ne sont pas mutiques. Les intervalles les transmuient en courants de parole de la même manière que les mots sont appelés à se taire : « ce qui de violence, emportement marqué, enseveli, ramené à l'étale, ressurgissant par la déchirure, blessure, ainsi la lente approche, la véhémence voilée, la longue patience et, ressurgissant encore, l'énergie profonde⁸⁵³ », écrit Pierre Tal Coat selon la même compréhension de son geste. Rien ne cesse d'une énergie qui dissipe les différences entre « partie blanche » et « partie bruyante » du fait de la vitesse de son passage, la nécessité du franchissement. Ce qu'Henri Maldiney développe brillamment à propos du geste artistique de ce dernier en le rapportant à la subtilité des grands dessinateurs qui dessinent par les blancs :

« Ceux-ci ne sont pas des étendues lacunaires, des aires d'absence, encore moins des restes organisés. Mais des zones radiantés, énergétiques, dont les tracés noirs servent à ponctuer l'espace potentiel. Les variations des noirs, de leur densité, de leurs largeurs, de leur amplitude, de leur angle d'ouverture suscitent dans les blancs, par contraste ou par résonance, des perspectives d'éclat et même des gradients de tonalité, qui du blanc du papier font une surface spatialisante. L'espace d'un dessin est l'espace impliqué dans le rythme des énergies blanches. C'est dans sa radiance, où leurs tensions s'exaltent, que les tracés noirs communiquent entre eux et qu'on voit l'un ou l'autre, s'il est interrompu, renaître à soi. La faille dans laquelle il semble se perdre est en réalité sa ressource. Cette plage blanche n'est pas un intervalle entre deux blancs. Elle participe avec toutes les autres d'un même espace rythmique.⁸⁵⁴ »

Courants intarissables venus du corps, parole et vision ne cessent d'émerger et de se perdre dans les lacis du réel, étant même matière du monde. Les signes étant convoqués comme des traces, s'annule le principe d'antériorité de l'une sur l'autre. La défection syntaxique est organisée sciemment. Elle laisse à voir la synergie concomitante des tracés. On passe de la lisibilité à la

⁸⁵² André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, « Autre ressort », Mercure de France, 1961, p80.

⁸⁵³ Pierre Tal Coat, *Libre Regard*, Maeght éditeur, Paris, 1991, p 70.

⁸⁵⁴ Henri Maldiney, « Tal Coat en Provence », *Pierre Tal Coat les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, p 16.

visibilité, et réciproquement, dans une complémentarité des dimensions plastiques et scripturaires.

2.3. La découpe :

« En route, le moindre accident change le cours de ce que je dis.
Tout me corrige. Le hasard place son homme, son arbre ou sa pierre.
Il démolit tout un pan de phrases pour passer, et la laisser en suspens s'il va plus loin.
Les poèmes sont ses ornières ⁸⁵⁵ »

Si le « hasard » ou l'air qui diffracte les fragments interrompt leur cours, il ne produit cependant pas un agencement inopiné. Il y a chez André du Bouchet une pratique concertée de la disposition des annotations qui s'affirme dès le recueil *Dans la chaleur vacante* paru en 1961 et qui installe non un paysage mais les modalités d'une vision, voire même de plusieurs points de vue. La spécificité d'une telle écriture est patente si on la met en regard d'une prose ordinaire, tel ce courrier adressé à Paul Celan où se trouve évoqué un environnement naturel.

« Cher Paul,

Je vous écris d'une table bancale et vermoulue d'où l'on plonge par-dessus la cime des châtaigniers sur de lointains infinis, - vignes et châtaigniers extraordinairement frais et verts en dépit de la sécheresse qui a tari les sources. ⁸⁵⁶ »

Même si l'on observe une mise en regard depuis l'évocation d'un support peu fiable jusqu'aux arrières plans de l'horizon, il s'agit de la retranscription rapide d'un paysage, évoquant la vivacité des couleurs au regard du manque d'eau. Même si l'on retrouve convoqué sous la plume d'André du Bouchet, des éléments de végétation liés à la terre, à l'eau, et à l'air comme espace, le texte, tel

⁸⁵⁵ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 139.

⁸⁵⁶ « Lettre d'André du Bouchet à Paul Celan, Juillet 1967 », *Le Bouchard* par Pressignac, Dordogne, extraite de la *Correspondance d'André du Bouchet et de Paul Celan*, Archives de La Littérature allemande (Deutsches Literaturarchiv) de Marbach-sur-le-Neckar (D 90.1.1376-1378), aimablement communiquée par Bertrand Badiou.

un léger croquis, ne propose aucun autre déchiffrement que ce qu'il énonce, si ce n'est la marque d'une amitié.

Or, dans les publications, comme dans les annotations des carnets, un procédé de découpe très spécifique⁸⁵⁷ vient conférer aux segments une pluralité de lectures selon que le regard suit le tracé de l'annotation, selon qu'il le parcourt en isolant les premiers segments et les derniers qui souvent se répondent en chiasme, selon que les yeux s'attardent verticalement à repérer des éclairages réciproques des termes. Ainsi, la découpe fait aussi jaillir des lieux d'intersection qui s'appréhendent dans la verticalité du texte. Le dernier segment du « nouvel amour » du recueil *Dans la Chaleur vacante* autorise une telle lecture.

« Ouverte, la maison ne nous retranche plus du front des
routes,
de ce lit défait »⁸⁵⁸

Telle configuration insiste, de par le rejet, sur le double écho syllabique de « ouverte » et « routes », termes inscrits l'un en dessous de l'autre. Cet axe de saisie du sens se prolonge aux termes suivants et inscrit comme paradigme « maison » et « lit défait ». Ces quatre mots sont par ailleurs agencés selon une équivalence qui assimile l'ouverture de l'espace clos et privé de la « maison » à un espace mobile et public qui s'indique au pluriel des « routes ». L'épithète « défait » peut se lire dans une relation en chiasme à « ouverte », adjectif apposé à « maison ». La maison devient espace d'extériorité, non plus sujette au seul dedans. La disposition pluralise les perspectives de contigüités en les offrant à la vue. La disposition parle, parle de l'indisposition du sens, invente des mises en regard renouvelées qui rendent caduques ou insuffisantes toute orientation univoque de lecture. La version de 1961 mettait en évidence cette dimension par un autre procédé :

⁸⁵⁷ Nous avons déjà abordé cet aspect dans « une voix clandestine », op cit, p 46 : « André du Bouchet est souvent victime d'une lecture diffuse qui ne voit qu'aléatoire dans la composition d'ensemble. Or, à scruter le détail, à observer les mots, leurs récurrences, la dissymétrie de leur répartition, la ponctuation, les blancs, un tracé archéologique transparait comme d'une vue aérienne, tracé d'un site qui est loin d'être arbitraire mais est sciemment ouvert à tous les vents, à tous les sens susceptibles de poindre. (...) La publication des carnets semblerait démentir un tel travail. Dans la page des carnets, l'émergence des annotations a une disposition, un lexique, une allure apparemment similaire aux fragments publiés. Où alors situer le travail d'écriture et la « responsabilité » que s'octroie l'auteur avec une telle insistance ? En fait, tout comme le corps est moteur, l'écrivain façonne la circulation entre les fragments, porte insistance sur les rapports – « d'un rapport on ne s'empare pas » - règle les angles de vue. »

⁸⁵⁸ André du Bouchet, *Dans la Chaleur vacante*, « Le nouvel amour », Poésie Gallimard, Paris, 1991, p 21.

« Ouverte, la maison ne nous retranche plus du
front des routes,
de ce lit défait »⁸⁵⁹

Elle isolait entre les termes du chiasme un groupe nominal qui évoquait cette surface « front des routes » à la fois humaine et terrestre, espace d'un contact, lequel se marquait précisément dans la page comme lieu de jonction.

La découpe du sixième segment du second texte du « Bord de la faux » dégage différents angles de vue. En 1956, le terme qui dit la déchirure la signifie dans le même temps puisque le segment est scindé immédiatement après ce terme.

« Je ne parle pas avant ce ciel, --la déchirure,
comme une maison rendue au souffle »⁸⁶⁰

En 1960, ce n'est plus le terme « déchirure » qui porte l'accent mais la comparaison même qui fait l'objet de cette scission.

« Je ne parle pas avant ce ciel – la déchirure, comme une maison
rendue au souffle »⁸⁶¹

La « maison » s'ouvre sur l'espace blanc et vide. Le groupe participial « rendue au souffle » placé sous les termes « avant ce ciel » éclaire de nouvelles relations. Le mot « déchirure » se trouve pratiquement au centre. « je » et « maison » se situent respectivement au début et à la fin de la première ligne. S'établit une lecture mettant en corrélation « je » et « maison », comme « ciel » et « souffle », corps traversés par l'élément aérien qui restitue la parole⁸⁶². La respiration obvie à toute clôture du sens. A nouveau, en 1961, un nouveau dispositif altère, aère le sens :

⁸⁵⁹ André du Bouchet, *Dans la Chaleur vacante*, « Le nouvel amour », Mercure de France, Paris, 1961, p 19, réédité en 1978, np

⁸⁶⁰ André du Bouchet, « Du bord de la Faux », *Cahiers GLM*, 1956. « Raison de la poésie : et déraison / notre panier / mais les vertus du conditionnel, de la comparaison, des adverbies de coordination / pour cette irréductible réalité matérielle » / qui existe sans moi. », « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p142.

⁸⁶¹ André du Bouchet, « Du bord de la faux », *Derrière le Miroir*, Maeght, Paris, 1960.

⁸⁶² André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p138 : « Sur ce plan, la poésie réalisée ne dépend plus que de l'air irréalisé, dont elle attend toute sa substance. Elle l'exige. Seul l'imprévu lui donne son sens positif. »

« Je ne parle pas avant ce ciel,
la déchirure,
comme
une maison rendue au souffle »⁸⁶³

Se retrouvent, mais cette fois selon un même axe vertical, les lectures qui conjoignent « je » à « maison » et « ciel » à « souffle ». On y voit la fracture manifeste de « la déchirure » qui tout à la fois dessine une trouée et « commue » l'espace intérieur en extérieur. La dissémination des mots est rien moins qu'aléatoire, et le blanc vient renforcer leur discernement respectif.

Dans ces configurations, la virgule est le signe diacritique privilégié. Elle assure le détachement des termes et, par cette mise en relief, assure aussi les effets de sens. Sa fréquence permet d'isoler chaque constituant : participe, infinitif, complément, syntagme verbal, adverbe, circonstanciel, comparatif, pronom relatif. La ponctuation, visuellement appréhendée, forme un jeu de phénomènes graphiques que l'on ne saurait confondre avec le seul niveau prosodique. Elle répond, à ce titre, davantage au souci de Mallarmé : « je préfère, selon mon goût, sur page blanche un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie -- au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n'était pas ponctué⁸⁶⁴ ». La ponctuation modalise l'énonciation du texte. Elle détermine des échappées de sens qui ne sont pas sans rapport avec l'usage fréquent des blancs. Et de fait, l'analyse génétique des manuscrits de *Dans la Chaleur vacante* montre qu'à partir de 1961, la plupart des tirets qui s'ajoutaient à la suite des virgules sont, soit supprimés, soit remplacés par un espace blanc, souvent accompagné d'un décrochement des termes subséquents. Comme si le tiret avait été l'ébauche du blanc ou comme si le blanc contenait virtuellement ce tiret. Or, si l'acception ordinaire du tiret est celle d'une interruption qui unit, le tiret est également l'indice d'une prise de parole. Le blanc vient alors subsumer ces deux aspects, d'une liaison et d'une interruption, de même que d'une énonciation en retrait, comme enfouie.

La pratique d'un évanouissement de la phrase dans le blanc et de son surgissement ultérieur rend indiscernable les contours de la syntaxe et de l'écriture. La page est dès lors moins une surface qu'un volume d'intensités dont, différemment, à chaque disposition, les mots ou blancs sont les

⁸⁶³ André du Bouchet, *Dans la Chaleur vacante*, « Du bord de la Faux », Mercure de France, Paris, 1961, p 10.

⁸⁶⁴ Stéphane Mallarmé, *Variations sur un sujet*, « solitude », dans *Œuvres complètes*, Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p 407.

saillies. L'œil accroche le sens selon des « accidents » concertés qui infléchissent les repères ordinaires de lisibilité. Dans le second segment de « Rudiments », on peut lire, en 1955 :

« comme un arbre dans le froid, le mur franchi se perd aussi,
vraie peinture »⁸⁶⁵

Le rejet du syntagme nominal, venant se situer sous la comparative, propose une lecture verticale d'où un effet de commentaire ou de copule implicite qui vient déjouer l'approche strictement linéaire. En 1961, l'accent se porte sur la scission du verbe pronominal, amplifiant la perte, condition d'accessibilité à cette « vraie peinture ».

« comme un arbre dans le froid, le mur franchi se
perd aussi, vraie peinture »⁸⁶⁶

Le poète, à l'instar de Cézanne, poursuit la « vérité en peinture », dans le recueil *Dans la chaleur vacante* qui paraît en 1961, où André du Bouchet expose une syntaxe disséminée qui pluralisent les rapports. La page s'organise tel un espace mobile d'intersections où les écarts entre les mots sont résorbés par des rapprochements qu'organise l'œil, avant d'être défaits par un nouvel aperçu. Ces confrontations multipliées par les retours du regard sur la page trouvent aussi leur efficacité du fait d'une palette sémantique sobre voire restreinte. A la richesse ou profusion lexicale qui disperserait le regard, qui empêcherait les déplacements organisés de l'attention, est privilégiée une simplicité lexicale, une fréquente réitération des termes, une recherche de la « banalité »⁸⁶⁷. André du Bouchet fustige d'ailleurs dans ses Carnets les « mots rares dont la poésie a parfois la faiblesse d'user », préférant les mots communs qu'elle emploie « en leur conférant une nouvelle visibilité »⁸⁶⁸. Le mot, lui aussi, est d'emblée perçu à la croisée de plusieurs itinéraires de sens :

⁸⁶⁵ André du Bouchet, « Rudiments », *Les Lettres nouvelles*, n°31, Paris, octobre 1955, pp 367-369.

⁸⁶⁶ André du Bouchet, « Rudiments », *Dans la Chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 12.

⁸⁶⁷ André du Bouchet « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, pp 136-144.

⁸⁶⁸ André du Bouchet, *Carnet autographe* Ms 25 450, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

« feu

feu
qui reprend
derrière la terre fermée

je referme la porte blanche
le souffle qui sort du champ

la lumière

la bride »

Le quatrième segment de « Rudiments » propose, par exemple, de s'attarder sur le chiasme central. Des adjectifs caractérisant le feu, « clair », puis « insensé », ont été supprimés de la version de 1955, favorisant la prégnance de ceux qui demeurent : « fermée » et « blanche » dans une sorte de rapport d'antonymie. Les deux relatives localisent un espace respectivement dedans, « derrière la terre fermée », puis dehors, « le souffle qui sort du champ ». Entre les deux relatives, s'effectue la répartition chiasmatisque des espaces du dedans « la porte » et du dehors « la terre ». On s'attendrait aisément à lire « derrière la porte fermée » plutôt que « derrière la terre fermée ». Et cette substitution, qui entrelace l'espace intime et domestique à l'environnement naturel, ne contredit pas le fait que la relation entre « terre » et « porte » passe par la blancheur, associée à la clarté, celle diffusée par le feu comme par la lumière laquelle tient ensemble ces deux espaces, laquelle est « la bride » qui les relie. La disposition invite ainsi à tracer des congruences sans que s'arrête le sens. Il arrive que cette configuration chiasmatisque soit subsumée par un nouveau chiasme ajointant un segment au segment suivant, selon un dispositif emboîté. Par la figure du chiasme, semblable et dissemblable échangent leurs attributs la fraction du temps où on les repère avant que d'autres lectures ne viennent se superposer. Le chiasme témoigne de l'énergie transmise à la langue qui, pivotant sur elle-même, envisage l'invisagé, se rapporte à sa propre étrangeté, à sa face infigurable. Ainsi, les mots, épars, s'irisent de la polysémie de leurs déliaisons autant qu'ils imposent leur impact visuel comme des aplats de couleurs. Les récurrences dynamisent l'écriture en conférant à chaque terme une valence propre liée à sa spatialisation. L'itération s'écrit comme ce qui n'a pas de fin et participe de l'inachèvement de l'écriture.

comparative (introduite par une virgule mais le tiret a disparu) qui donc le redécrit et l'assimile. En 1991, la segmentation se fait résolument en deux, sans interférence notable, et « comme », placé en rejet, localise la transition. La page se démet de l'emploi strictement linguistique des mots et de leur syntaxe par des localisations à la fois récurrentes et discontinues qui participent de sa mobilité et de l'agencement de sens chaque fois relancés, puisque ce n'est pas au terme d'un énoncé que se constitue un processus de compréhension, mais une appréhension d'abord visuelle trouve des éclats de sens qui ne seront pas rassemblés en une unité communément signifiante.

« Jusqu'à la matérialité de ce support soustraite à la saisie des signes – (...) support aride, comme aveugle, ou lumineux, libre – libre des figures et des signes ⁸⁷⁴»

2.3. Le natal ou la question de l'origine.

Par ailleurs, la trace n'est pas l'indice d'une réalité passée : « trace non vestige, traces étant toujours à tracer ⁸⁷⁵ ». Elle ne présuppose aucune remontée aux origines. Elle ne s'apparente pas à l'évocation d'un langage initial, pré-natal⁸⁷⁶ : « l'archaïque immédiat comme futur ⁸⁷⁷ ». Elle ne s'apparente pas à un retour à « l'expérience pure et muette qu'il s'agit d'amener à l'expression pure ⁸⁷⁸ », dont parle Husserl. Et pourtant, on pourrait s'y méprendre à considérer seulement le geste de Tal Coat qui nourrit André du Bouchet :

« En 1955, Tal Coat séjourne en Dordogne et visite Lascaux et les Eyzies. Après le séjour en Dordogne, la production rupestre de Tal Coat, développe cette inspiration rupestre marquée de cercles, de points, d'inflexions, qui n'est pas faite de signes mais plutôt d'une structure d'appel d'un « faire signe ». (...) Dans la peinture de Tal Coat, en une trentaine d'années, la levée de la matière picturale se conjugue à l'enfouissement des traces pour

⁸⁷⁴ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 42.

⁸⁷⁵ André du Bouchet, *Orion suivi de deux traces vertes*, Deyrolle, Paris, 1993, p 32.

⁸⁷⁶ Nous ne saurions suivre des considérations qui manquent la complexité et subtilité de la pensée d'André du Bouchet, telles que formulées : « On comprend que ce qui dans la peinture et dans le silence qu'elle oppose à la parole poétique – sa mutité – fascine du Bouchet : car, revenir au silence original au creux des choses, c'est dès lors retrouver la présence du sens immanent à la parole. C'est cette parole pure que le poète cherche – comme celle du petit enfant, pour lequel les mots ne relèvent pas encore de la représentation, mais de l'être, comme celle de cet infans qui observe intuitivement la présence. » Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouchet », *La Poésie en prose au XX^e siècle*, op cit, p 361.

⁸⁷⁷ André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996, p 41.

⁸⁷⁸ Husserl, *Méditations Cartésiennes*, à laquelle fait allusion Maurice Merleau-Ponty : « Celle-ci (la peinture) ne s'accommode pas de l'illusion d'un pur retour à « l'expérience muette », d'une mise à nu des essences dans laquelle se reconnaîtrait l'ouvrage de la conscience transcendante. », *L'Oeil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1589 et *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p 61.

faire naître un jeu d'apparition dans la matière. Ce processus se rapproche des procédés de formation des images dans les grottes préhistoriques : utilisation de reliefs, bords et colorations transformés en créatures vivantes, soulignement d'images latentes, de figures prégnantes ou discrètes suggérées par les accidents de la matière. (...) De la précision du trait pariétal aux équilibres penchés de Tal Coat, c'est le même instinct de trace qui est à l'œuvre. »

« Cet instinct de trace » n'est-il pas proche de ce sur quoi Henri Maldiney a insisté à plusieurs reprises, à travers les titres de ses écrits⁸⁷⁹, à savoir le lien entretenu par la poésie d'André du Bouchet avec un moment d'émergence apparenté à une naissance ou une genèse. Ce que viendrait confirmer la traduction, intégrée dans le recueil *L'Incohérence*⁸⁸⁰, de cet extrait de Boris Pasternak qui écrit à propos de la poésie : « les œuvres les plus importantes, celles qui comprennent les sujets les plus divers, décrivent en vérité leur propre naissance ». Le phénoménologue considère ainsi que « nous sommes là en dehors de toute référence à des concepts, à des notions, au cours ordinaire de la pensée. Nous sommes jetés dans « l'expérience originaire ». La poésie d'André du Bouchet est une poésie de l'originaire⁸⁸¹ ». Il demeure à comprendre ce qui peut être entendu par ce terme somme toute ambigu d' « origine », en une interprétation qui se démette d'un rapport convenu avec l'idée d'une pure temporalité inscrite comme antériorité donnant accès aux sources premières de tout commencement. On rappellera que « ce que Heidegger dénonce dans le paragraphe 32 de *Sein und Zeit*, c'est justement l'idée husserlienne d'une perception pure comme mode originaire d'accès à l'étant, qui le donnerait « en personne », « en chair et en os », « en original », et qui ne serait pas déjà une articulation du monde.⁸⁸² »

L'apparition du terme même de « natal » dans les annotations d'André du Bouchet peut paraître déroutante car elle ne fait pas signe vers une acception originaire, mais décrit l'ouverture à une perception inédite.

⁸⁷⁹ Que l'on songe à « Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet » dans *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, 1993, pp 93-137 ou à « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin, *Compar(a)ison*, n°2, Peter Lang, 1995.

⁸⁸⁰ André du Bouchet, *L'Incohérence*, « traduit de Boris Pasternack », Hachette, Paris, 1979, np.

⁸⁸¹ Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », op cit, p 9.

⁸⁸² Françoise Dastur, *Chair et langage, essai sur Merleau-Ponty*, Encre marine, Paris, 2001, p 77.

« Le natal. non, je ne nommerai pas qui, dans les montagnes, ce sera en pleine nuit allongé sur la route, appliquant l'oreille contre l'empierrement, pour tenter alors – il y a un siècle et quelque – près de deux siècles – de percevoir le roulement de la roue du courrier, porteur de nouvelles, on ne sait plus lesquelles, attendues, et son espoir ne s'étant pas matérialisé ; comme à côté de soi a pu, se remettant debout, aviser tout d'un coup les étoiles – leur éclat, dans sa férocité – telles que jamais encore il ne les avait perçues. »⁸⁸³

Cette perception déconcerte, et interrompt l'attente d'une lettre, assurant la transmission d'un message qui, dès lors, perd l'intérêt initial qu'on lui accordait, perd sa fonction, celle d'entretenir une communication par laquelle advienne le sens. A l'attente d'un déchiffrement ponctuel succède l'immédiateté d'une perception infinie. A l'horizontalité d'un corps allongé tentant de capter les vibrations du sol comme indices de la conduction d'une information succède la verticalité de la stature violemment attirée par les vibrations lumineuses comme autant d'énergies avec lesquelles se trouver perpétuellement en lien. Aussi, le natal se comprend-il, dans la langue d'André du Bouchet, comme ce tressaillement devant l'évidence sensible oblitérée. Etre avec et dans ce qui est dehors, telle serait la réalité de l'être humain, ce qui peut également amener, à rebours, à la conception d'un avoir dedans ce qui est dehors ou, exprimé dans les termes de Cézanne, au fait que « la nature est à l'intérieur⁸⁸⁴ » et, selon les mots d'André du Bouchet : « sans nom ou sans l'image - qui est une construction : mais j'y suis avant la / construction⁸⁸⁵ ». Nulle nécessité alors d'invoquer une antériorité qui viendrait témoigner d'un lien authentique avec le monde, garantir une résonance première et perdue que toute création chercherait en vain à rejoindre, parce que ne possédant pas les moyens de ses fins, étant définitivement hétérogène à ce à quoi elle tente d'accéder, étant dès lors amenée à constater, avec rage ou humilité, le hiatus qui nous constitue et dépossède de toute expérience pure. Or, l'écho qu'éveille le monde en soi-même, « cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en

⁸⁸³ André du Bouchet, « Notes sur la traduction », *Ici en deux*, Mercure de France, Paris, 1986, np. Henri Maldiney commente également cette annotation en ces termes : « Soyez cet homme sur la route qui est attentif au roulement vers lui d'une partie de l'histoire, et qui, se relevant vide d'espoir et d'attente, avise sans distance, sans avoir à s'y porter, le ciel étoilé et, l'enveloppant dans cette révélation sauvage, la sauvagerie de l'être, qui est perpétuellement présente dans la poésie d'André du Bouchet. La sauvagerie de l'être, c'est le comble de l'étonnement. » Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », op cit, p 9.

⁸⁸⁴ Rapportée par Maurice Merleau-Ponty : « Puisque les choses et mon corps sont faits de la même étoffe, il faut que sa vision se fasse de quelque manière en elles, ou encore que leur visibilité manifeste se double en lui d'une visibilité secrète : « la nature est à l'intérieur », dit Cézanne. », *L'Œil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1596.

⁸⁸⁵ André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

moi⁸⁸⁶» est inhérente à la constitution de l'être, ainsi que l'a pensé le poète et philosophe latin Lucrèce qui décrit le monde selon les principes d'Epicure :

« Ce fait d'expérience consiste en ceci que l'acte de dire – d'écrire – cette connaissance et – aussi – celui de lire et de comprendre ce qui s'en écrit, se constituent d'un engendrement sans fin, non originaire, réitératif, qui nous place d'emblée et irrémédiablement dans une position d'indissociable co-appartenance, et du même coup, de distance et d'écart – position que produit une disjonction, voire déchirure, impliquant ouverture, déplacement et surgissement, entre deux termes toujours non symétriques car hétérogènes, à partir desquels – du même coup révélant de toutes choses la nature, c'est-à-dire, étymologiquement : *les naissances* – indéfiniment tout se déploie.⁸⁸⁷ »

Sans doute, cette expérience est-elle particulièrement aiguisée chez les peintres ou écrivains qui se consacrent à éclairer ce pan de la création avec leurs yeux, leurs mains, leur corps, tous les récepteurs d'une sensibilité à nu. Si la capacité à faire une telle expérience pourrait, d'une certaine manière non exhaustive, définir l'artiste, elle n'en demeure pas moins latente en chacun, éveillée au détour d'une œuvre picturale ou écrite qui ne se referme pas sur son objet. C'est à éprouver ce sentiment d'appartenance mutuelle que convie telle poésie, qui ne renvoie donc pas à un moment et un état préalable dont l'homme aurait été chassé, dont il ne trouverait plus les clés, les moyens de son accès, mais à la conscience d'un lien où se trouvent potentialisées les forces vives de l'homme et du monde. Ce n'est donc pas en termes de précession que vient à se penser le natal ou l'origine⁸⁸⁸ mais comme autant d'instantanés à ouvrir qui corroborent cette disposition : « garder un peu de cette montagne dans la langue. Comme en avant de soi, l'emplacement qui doit être le natal.⁸⁸⁹ »

Dès lors, il n'y a de retour à l'immédiat entendu comme origine qu'à la condition de penser comme Henri Maldiney, l'origine comme acte renouvelé⁸⁹⁰ ou de considérer que « l'originaire est sans date, incessamment présent⁸⁹¹ ». C'est à cette pensée que convient certaines annotations

⁸⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1596.

⁸⁸⁷ Franc Ducros, *Le poétique, le réel*, Klincksieck, Paris, 1987, p 37.

⁸⁸⁸ Il ne s'agit en aucun cas de recouvrer une unité perdue comme tend à le penser, dans sa thèse, Elke de Rijke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 114 : « le poème veut retrouver l'unité perdue du sujet, du langage et du monde ».

⁸⁸⁹ André du Bouchet, « notes sur la traduction », *Ici en deux*, Mercure de France, Paris, 1986, np.

⁸⁹⁰ « La poésie d'André du Bouchet est la poésie de l'originaire (...) qui renaît à chaque fois, à chaque mot, et à l'intérieur de chaque mot, dans sa rupture. » Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », op cit, p 9.

⁸⁹¹ Henri Maldiney, *Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Editions du Cerf, Paris, 2012, p 96.

d'André du Bouchet : « cet espace n'est que souvenir - / souvenir de l'espace qui est en avant.⁸⁹² » De même, Merleau-Ponty n'envisage pas autrement les toiles de Cézanne : « L'instant du monde » que Cézanne voulait peindre et qui est depuis longtemps passé, ses toiles continuent de nous le jeter, et sa Montagne Sainte-Victoire se fait et se refait de l'un à l'autre bout du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix.⁸⁹³ » Le philosophe se réfère à un « originaire » dont il prévient qu'il « n'est pas tout derrière nous⁸⁹⁴ » mais en perpétuel éclatement, d'où la difficile tâche de la pensée⁸⁹⁵ dès que « l'originaire éclate, et (que) la philosophie doit accompagner cet éclatement, cette non-coïncidence, cette différenciation.⁸⁹⁶ » Ainsi que le note Mauro Carbone, « Merleau-Ponty remarque qu'« il ne s'agit pas de redevenir sauvage », si par là on entend effectuer un mouvement régressif qui nous permettrait enfin d'adhérer à une couche positive d'expérience qui précéderait toute culture et qui se voudrait pour cela même intacte, une couche qu'on espérerait bien pouvoir exposer, par la suite de façon mimétique.⁸⁹⁷ » Ce qu'expose brillamment Françoise Dastur :

« On aurait tort en effet de voir dans l'entreprise merleau-pontienne de description de l'Être brut ou sauvage la recherche d'une intégrité originelle qui aurait été perdue dans le processus de la culture. Car une telle mythologie d'une origine restituable suppose qu'avec celle-ci une fusion réelle est possible, alors que l'expérience d'une immédiateté retrouvée est par essence celle d'un recouvrement et d'une coïncidence seulement partiels et d'un rapport nécessairement distant à un originaire qui ne peut jamais être donné tel qu'il fut mais qui au contraire « éclate » et ne peut se maintenir dans son immédiateté qu'en ouvrant la dimension de son altération et de sa reprise future. La philosophie est certes l'étude de la *Vorhabe*, de la prépossession de l'Être, mais l'expérience interrogative qu'elle a de cet être pré-objectif ne peut en aucun cas avoir la forme d'une fusion, mais seulement d'une « coïncidence de loin » ou d'un écart⁸⁹⁸ »

⁸⁹² André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, 1983, p 107.

⁸⁹³ Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p 35.

⁸⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, textes établis par Claude Lefort, Gallimard, Paris 1993, p 165. Et ce passage tiré d'une note de travail du même texte, p 318 : « il n'y a plus pour moi de question des origines, ni de limites, ni de séries d'événements allant vers cause première, mais un seul éclatement d'Être qui est à jamais ».

⁸⁹⁵ Françoise Dastur, *Chair et langage, essai sur Merleau-Ponty*, Encre marine, Fougères, 2001, p 82 : « Une réflexion qui se veut radicale ne devrait donc pas ignorer le point aveugle de l'esprit. Mais reconnaître son existence ne peut pas signifier pour Merleau-Ponty fusion et coïncidence avec l'origine de la vision. Car, ce par quoi tout commence, la « nature » ou « l'originaire », n'est pas derrière nous, dans un passé où il faudrait aller le rejoindre, mais dans l'écart de ce passé au présent qui est l'espace de toute expérience. »

⁸⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p 165.

⁸⁹⁷ Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, op cit, pp 50-51.

⁸⁹⁸ Françoise Dastur, *Chair et langage, essai sur Merleau-Ponty*, Encre marine, Fougères, 2001, pp 129-130.

Pour autant, une telle reconsidération de l'origine achoppe communément à s'énoncer clairement car elle demeure généralement tributaire d'une pensée de la mutité, de l'absence de signes, identifiée comme antériorité. En témoigne cette annotation d'André du Bouchet:

« Antérieur à la lettre, un intervalle comme blanc – antérieur à « toute la peinture, sculpture, dessin, écriture ou plutôt littérature » et qui se laissera donc à la rigueur envisager comme un support – matrice, gouffre sans fond, assise aveuglante – à quoi il n'est pas de valeur avérée – « à sa place » - qui ne nous renvoie, par cette figure en chemin se fait jour...Etendue – libre de nous – qui au travers de toute figure graduellement se découvre...⁸⁹⁹ »

L'absence de signes, liée à la défection opérée par le poète qui interrompt la concaténation des mots, ouvre « sur un intervalle comme blanc ». C'est donc une antériorité paradoxale, et André du Bouchet n'ignore pas cette aporie, que « le muet antérieur à une parole, de même que le sol sous le pas de la figure, reprenant le dessus, se découvre face à soi.⁹⁰⁰ » Le suspens blanc et muet est alors en avant, reconduit dans la page sur le mode d'une respiration, inhérente au fait de marcher ou de parler. Cet espace « qui se laissera donc envisager comme un support – matrice, gouffre sans fond, assise aveuglante » appartient résolument, de toute éternité et à tout moment, à l'être qui le parcourt pour autant qu'il soit conduit à en faire l'expérience⁹⁰¹ perceptive.

2.4. Une nouvelle intelligibilité.

Ce mode de pensée implique, selon Merleau-Ponty, de « créer un nouveau type d'intelligibilité (intelligibilité par le monde et l'Être tels quels, - « verticale » et non horizontale⁹⁰² ». La sortie d'une temporalité diachronique impliquant de distinguer un avant et un après n'est possible qu'à considérer un « rapport entre des circularités (mon corps – le sensible) » qui diffère du rapport entre des « couches » ou « ordres linéaires »⁹⁰³. L'entrelacs du corps et du monde produit un rapport réversible et englobant qui génère un espace et un temps circulaire dont témoigne l'art

⁸⁹⁹ André du Bouchet, « ...qui n'est pas tourné vers nous », revue *L'Ephémère*, n° 8, Maeght, Paris, janvier 1969, pp 76-77.

⁹⁰⁰ André du Bouchet, « Hercule Seghers », *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

⁹⁰¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, Bourgois, Paris, 2004, p 30 : « ce dont il (le poème) est la traduction, je propose de l'appeler l'expérience, sous la condition d'entendre strictement le mot – l'ex-periri latin, la traversée d'un danger – et de se garder, surtout, de référer la chose à quelque « vécu », ou à de l'anecdote. *Erfahrung*, donc et non pas *Erlebnis* », et la note 6 sur l'étymologie du mot expérience.

⁹⁰² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p 321.

⁹⁰³ Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, op cit, p 24.

quand il se démet des conventionnelles coordonnées temporelles et spatiales de la durée et de la perspective linéaire. Aussi, c'est à l'entour de soi que peut s'appréhender « un peu du natal », l'espace d'émergence des choses par « pur échange perpétuel ». On peut dès lors considérer avec Henri Maldiney que :

« Le souffle est ressenti comme l'origine insaisissable de toute chose. On peut dire avec les chinois que le souffle est constitutif de l'univers et de l'homme. Je me souviens qu'une fois, en montagne, sur un rocher, à demi somnolent, je voyais des nuages de neige naître de rien sur la montagne en face ? Et j'ai eu brusquement l'impression que ce souffle était antérieur à la montagne et à la neige. Qu'il était la première chose, la racine de l'univers et de l'existence. J'ai eu très nettement, un instant, cette impression profonde de découvrir, cette fois dans un phénomène naturel, l'origine. (...) Comme on ne peut pas attribuer d'origine visible au souffle, il vous transporte à ce moment où les choses commencent. C'est par là que ce sens du souffle traverse, si je puis dire, toute la révélation de soi-même existant au milieu de tout.⁹⁰⁴ »

Le souffle est ce qui nous origine au monde, étant l'élément qui confère respiration et profération. Le monde parle en retour par la bouche de l'air.

« ... et le vent qui est, avant d'être revenu se confondre / au souffle de notre face, langue défigurée dans les fonds. ⁹⁰⁵ »

3. La réfutation de la figure :

Le « point terrestre comme impersonnel où autant qu'à autre chose, je parviens à être présent à moi-même », dit le poète dans sa conférence de Winterthur, ne se laisse pas fixer « par une image pas plus qu'un nom ⁹⁰⁶ ». Parmi les interlocuteurs du poète, Rimbaud, déjà, engageait sa poésie dans cette cette réfutation de l'image :

⁹⁰⁴Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », op cit, p 14.

⁹⁰⁵ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, Paris, 1980, np.

⁹⁰⁶André du Bouchet, Conférence de Winterthur à l'occasion de l'exposition *Tal Coat devant l'image*, Kunstmuseum, Winterthur, février-mai 1998, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

« Si le spectateur veut bien se rapprocher du poème, tenter, comme le dit Rimbaud à propos des ciels de son enfance, d'« affiner son optique », force lui est de constater que l'essentiel de l'effort rimbaldien consiste, non pas à produire des images, à transcrire des visions, à décrire des paysages, fussent-ils inouïs, mais à empêcher que ces images ne se forment tout à fait. Pour le dire un peu rapidement, Rimbaud ne propose pas un nouveau spectacle, il ne s'arrête et n'arrête le poème sur aucune « vision ». Dès qu'embrassées, bien plutôt que « vues », d'ailleurs, l'image, la vérité « tombent » avec le sujet qui les étroit (« Aube ») et il faut repartir (« Assez vu ! », « Départ »), « par l'univers sans images » (« Jeunesse II », « Sonnet »).⁹⁰⁷ »

Que la figure désigne un trope rhétorique ou une forme plastique, dans les deux cas, s'agissant d'une représentation, l'image tend à fournir un calque du réel. Dès lors, c'est une forme de surimposition métaphorique ou mimétique qui vient recouvrir une réalité prise dans les rets de l'imaginaire. Cette difficulté à échapper à toute relation figurative et cette propension à vouloir combler ce qui échappe, André du Bouchet la repère chez les poètes qu'il étudie, et notamment chez Victor Hugo.

3.1. Historique de la vue.

Les carnets sont à la fois le lieu des « annotations sur l'espace » et celui des considérations parfois plus théoriques comme cette « historique de la vue⁹⁰⁸ » du Carnet 3 daté du 15 avril 1953, dans lequel André du Bouchet mentionne les noms de Chateaubriand, Nerval, Hugo :

« historique de la vue
influence décisive de Chateaubriand
passage de la description au vu
(Chateaubriand transitoire)
vu comme concept agissant
englobant le spectateur
qui devient à son tour un élément

contamination et vacillement incessant entre ce qui voit et ce
qui est vu

l'œil concept romantique global – de fusion (rétine –
Chateaubriand, Nerval) – Feu »

⁹⁰⁷ Jean Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, « La mise en mouvement : Rimbaud », Collection « Pierres vives », Seuil, Paris, 1983, pp 84-85.

⁹⁰⁸ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 188.

Ces notations sont reprises de façon développée dans l'essai consacré à la « vue et vision chez Hugo »⁹⁰⁹ :

« Le pur fait de voir intervient dans la formulation de la réalité, entraînant l'intensification des phénomènes tenus jusque-là pour très ordinaires. Voir cristallise le rêve d'agir sur ce que l'on décrit, de faire corps avec la réalité extérieure. Thème de la vue en tant qu'effraction. (Hugo) Thème de l'œil. (Dieu-Oeil) chez les romantiques, renouant, par delà le XVIII^e, avec le symbolisme de la mystique chrétienne. Mais ce n'est plus un œil transcendant : l'œil ancien et l'œil nouveau persistent cependant tous deux chez Hugo. »

Il y a donc d'emblée cette interrogation sur la façon dont on peut rendre compte du monde, dont il est présenté depuis une saisie descriptive à visée d'objectivité et de scientificité, dont il est représenté depuis des croyances (« paysage embelli de mythologie », « symbolisme de la mystique chrétienne⁹¹⁰ ») qui viennent en affecter la saisie, ou dont il est appréhendé depuis une intériorité qui transforme la vue en vision. C'est à la compréhension de ces points de vue à partir desquels se déclinent les diverses acceptions du monde, « de la description du XVIII^e siècle, rendant compte de la topographie du paysage () à l'appréhension visionnaire du monde⁹¹¹ » que s'attache la réflexion d'André du Bouchet. D'emblée, ce dernier repère que l'œil qui regarde le monde donne à voir selon ses présupposés et limites, selon les intentions de sa prise.

3.1.1. Victor Hugo.

L'article sur Victor Hugo intitulé « L'Infini et l'inachevé⁹¹² » paru dans la revue *Critique* n°54, en novembre 1951 est à cet égard particulièrement détaillé. Dans l'écriture du poète, André du Bouchet repère des modes flagrants d'assimilation de la pratique scripturaire à une forme de captation visuelle, de traitement du mouvement, de l'inépuisable agitation du vivant, pris dans l'oscillation de l'ouvert et du fermé, de la lumière et de l'obscurité, de la surexposition et de l'estompé, d'une exposition, de quelque façon, aveuglante. Le fracas des mouvements rythmiques, syllabiques, syntaxiques, exténuant les cadres formels sans toutefois parvenir à s'en départir, intéresse précisément la lecture qu'André du Bouchet réserve à Hugo. Il y repère l'idée d'une liaison entre la parole et la vue « comme si les mots étaient chose visible⁹¹³ », comme si,

⁹⁰⁹ André du Bouchet, « vue et vision chez Victor Hugo. Essai sur la création poétique », *Aveuglante ou Banale*, op cit, pp148-159.

⁹¹⁰ *Ibid*, p 148.

⁹¹¹ *Ibid*, p 148.

⁹¹² André du Bouchet, « L'infini ou l'inachevé », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 65.

⁹¹³ « chose visible » au singulier.

appartenant à l'ordre même de la visibilité, les mots dégageaient une texture autrement que signifiante : physique et sensible, dont les atteintes se propagent selon un mode kinesthésique sur le lecteur et le rapportent à un univers de perceptions sensibles. Par ailleurs, Il y dégage la notion de « mots-phosphènes », qui dépend de l'illusion de nommer et rassembler le corps du réel, pour se laisser saisir par une matière foisonnante, une « matière muette et pulvérisée » composée de « particules lumineuses ». C'est ainsi, écrit André du Bouchet, qu'on peut mieux entendre le vers des *Contemplations* : « la terre est sous les mots comme un champ sous les mouches ». Par ailleurs, il entrevoit, dans les soubresauts de l'écriture, un poète pour lequel « l'infini » se mue en « inachevé », et dont l'exploration poétique prend une consistance presque tangible, celle de la texture inégale d'un réel fragmentaire.

« L'infini devenant l'inachevé se disloque brutalement en éclats. Ses textes avancent par secousses, vont de l'avant en franchissant des séries de coupures auxquelles rien ne prépare, des dénivellations brusques, des désastres inattendus déjà consommés, des failles qui sont comme les marges même de ce mouvement d'expansion, de cette diffusion vague⁹¹⁴... »

Cependant, il remarque la bascule incessante et douloureuse de la vision ample voire grandiose, à l'amenuisement de la saisie jusqu'à l'infime : « L'insecte se change en jour aveuglant. On passe de l'infime à la clarté avec une aisance déconcertante qui est fonction du surgissement des mots ». De cette oscillation entre deux intensités⁹¹⁵, il rend compte comme de la conscience malheureuse de « l'infini mutilé », comme si l'infini ne pouvait qu'être sacrifié à ce qui s'avère, somme toute, aperçu dans l'immédiateté de son inachèvement, sans profondeur de champ, sans appel de sens. « L'étude de la vue chez Hugo nous permet d'avoir à notre tour une vision globale de son œuvre dans tous ses aspects contradictoires, reflétant tantôt l'appréhension sensible de la dispersion, de la fragmentation la plus extrême et tantôt l'expérience profonde de l'unité de l'être et du monde.⁹¹⁶ » Interprétée par André du Bouchet, cette dissonance détermine la suppléance recherchée par Hugo dans l'expression figurée. Cette tension donne la pleine mesure de la tâche :

⁹¹⁴ André du Bouchet, « L'Infini et l'inachevé », revue *Critique*, n°54, 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 65.

⁹¹⁵ « Cette exactitude de l'observation, s'exerçant sur le détail comme sur l'ensemble des choses vues, n'aura pas été sans inciter Hugo à ce continuel va-et-vient entre l'extrêmement petit et l'extrêmement grand – de la « petitesse du colibri » à « l'énormité des constellations » à l'origine de son génie poétique et de sa façon d'appriivoiser l'infini », remarque également Annie le Brun dans *Les arcs-en-ciel du noir*, Gallimard, Collection « Art et Artistes », Paris, 2012, p 54.

⁹¹⁶ André du Bouchet, « Vue et vision chez Victor Hugo », *Aveuglante et Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p 149. C'est sans doute en ce sens, mais sans que l'ample et l'infime se contrarient, qu'il faut comprendre : « le dehors / le / tout petit / du dehors lui-même comme l'autre jour une / bête / sorti / et ressorti / tu avances / cela / n'a pas bougé », André du Bouchet, *Tumulte*, Fata morgana, 2001, np.

de la faiblesse inhérente du mot comme du déficit éclatant de l'œil. C'est alors une défaite perceptive qui motive la production d'images⁹¹⁷, notamment « le débordement d'adjectifs battant de l'aile » et qui fait la poésie entendue comme autant de constellations isolées qu'un retour d'intellection ordonne et arrime à des plots stylistiques et figuraux ; à moins, et c'est là qu'André du Bouchet prolonge la réflexion d'Hugo et y inscrit l'aptitude à accepter de se confronter à sa propre défaite, à moins de s'y reconnaître et d'inscrire sa propre déficience comme moteur de son écriture. Car, c'est bien là un mouvement premier pour André du Bouchet que d'initier la démarche créatrice à partir de sa propre défaillance⁹¹⁸. Ce qui ne saurait porter en avant, mais conduire, reconduire auprès de soi, non dans un mouvement de suffisance ou de renoncement, mais dans la juste appréciation de soi comme réel.

C'est ce même intérêt pour l'oscillation de l'ample à l'infime qui ressortira de la traduction proposée par André du Bouchet de *La Physiologie de la lecture*, livre dans lequel Mandelstam évoque :

« Une image de l'énormité de la Russie, Pallas⁹¹⁹ l'obtient à partir de magnitudes infinitésimales. A sa chaise de poste, plutôt que des chevaux gogoliens, sont attelés des hannetons. (...) Il élargit ses horizons à l'aide de crochets et de gonds infimes. Il se déplace de localité en localité avec aisance, et sans attirer l'attention, derrière son attelage de fourmis.⁹²⁰ »

Mandelstam, traduit par André du Bouchet, rend compte ainsi « des rituels, usages, coutumes, cérémonies de mariage, rites funéraires, coiffures des femmes, artisanat local, ainsi que toutes choses passant sous les yeux du voyageur (qui) sont couleurs et motifs portés sur la toile, les serviettes à toilette, de la terre.⁹²¹ » Ce qui oriente l'intérêt d'André du Bouchet, dans ce passage qui va de l'ample à l'infime, avec cette résorption dans les détails, c'est la disparition d'un point de vue surplombant au profit d'une insertion dans l'espace où tout élément est à la même échelle, où « la toile de fond envahit la scène pour occuper le premier plan⁹²² » en un mouvement de

⁹¹⁷ André du Bouchet, « Vue et vision chez Hugo », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 153 : « La création est pour Hugo une chute. Sentiment de rétrécissement verbal que comporte toute expression, et auquel il tente de parer, sur le plan du langage, par une surenchère où il consomme sa perte. »

⁹¹⁸ « De ce qui, du dehors, parait la contredire, lui imposer un coup d'arrêt, l'œuvre de Baudelaire fait son moteur : elle l'englobe. » : André du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable », *Courrier du centre international d'Etudes Poétiques*, n°9, mai 1956, repris aux Editions Deyrolle, 1993.

⁹¹⁹ Peter Simon Pallas, zoologiste russe d'origine allemande, 1741-1811.

⁹²⁰ Ossip Mandelstam, *Physiologie de la lecture*, traduction André du Bouchet, Fourbis, 1989, p 11-12.

⁹²¹ *Ibid*, p 9.

⁹²² André du Bouchet, « Vue et vision chez Victor Hugo », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p148.

bascule qui supprime précisément les plans, leur hiérarchie, les valeurs afférentes, les interprétations symboliques du proche et du lointain ; en un mouvement qui défait la dichotomie du regardé et du regardant, ce dernier se trouvant pris dans la même aire, et devenant « un élément relatif, bien que déterminant, du paysage⁹²³. »

Pour autant, il revient à celui qui regarde d'opérer ce ressaisissement par lequel il ne s'assimile pas à sa vue mais parvient à s'en extraire pour « faire ressortir au contraire la manière dont il (l'objet appréhendé) est retranché de nous », pour témoigner de la relance incessante du mouvement de l'emprise dès lors qu'elle se confond aussi avec sa déprise : « Distinguant, nous devons à la fois nous confondre et nous retrancher. Le mouvement ainsi impulsé par cette alternance se traduit sur le plan imaginaire par une sorte de va-et-vient où les éléments de la fusion et ceux de la scission se contaminent, ce qui entraîne une altération des données objectives en cause. »⁹²⁴. Il s'agit à la fois de rendre compte « non plus (seulement) de l'objet considéré mais de l'œil qui considère, (en un) échange de propriétés.⁹²⁵ »

André du Bouchet observe donc « Hugo aux prises avec cette difficulté essentielle, qu'il ne parvient que trop aisément parfois à éluder, de « saisir ce qui existe⁹²⁶ ». La volonté d'emprise, la « hantise de l'infini », et le désir d' « exprimer l'illimité⁹²⁷ », amène ce dernier à une exacerbation hyperbolique de l'écriture qui tourne, impuissante, à désigner son objet.

« Les phrases de Hugo chavirent de la sorte entre une étendue que les mots n'arrivent pas à étreindre, où ils croulent en débordements d'adjectifs battant de l'aile dans le vide, et ces fragments, à leur échelle, où ils arrivent à se poser avec une précision sauvage. Les parties fermes se trouvent ainsi éparses dans tout ce qu'il sait devoir échapper aux mots et dont, pour sa part, il ne craint jamais de trop parler.⁹²⁸ »

La syntaxe d'Hugo oscille entre la volonté démiurgique d'embrasser l'espace et l'attention la plus soutenue aux éléments du monde. Elle s'enfle, et son emphase dissimule son impuissance à

⁹²³ *Ibid*, p148 : « les rapports autrefois fixes deviennent fluctuants : vacillement incessant de ce qui est vu à ce qui voit, fusion occasionnelle de l'objet et du sujet... »

⁹²⁴ André du Bouchet, « Candidature au CNRS, 1^o mars 1955 », *Avengeante ou Banale*, op cit, p 181.

⁹²⁵ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Avengeante ou Banale*, op cit, p196.

⁹²⁶ André du Bouchet « L'infini et l'inachevé », *Critique*, n^o 54, novembre 1951, *Avengeante ou Banale*, op cit, p 69.

⁹²⁷ *Ibid*, p 66 et 67.

⁹²⁸ *Ibid*, p67.

« êtreindre » le réel, détresse qu'elle résorbe par une observation minutieuse, en s'absorbant ponctuellement dans le détail des objets du monde. Par ailleurs, la prolixité hugolienne, comme si elle avait peur du vide, vient masquer le silence du monde qu'elle peuple, et donner voix aux choses de façon anthropomorphique : « C'est l'univers entier qui s'humanise, ou plutôt qui singe l'homme, le langage humain.⁹²⁹ » Cette usurpation affecte le monde d'une prolifération qui n'a de sens qu'à assurer une volonté de maîtrise sur le vivant. Dès lors, l'écoute est entravée par « cette fausse prolifération de paroles⁹³⁰ », alors que le monde, écrit André du Bouchet, « par la bouche de la disparition parle.⁹³¹ »

Ainsi, la configuration du réel, en mode pictural ou poétique, ne peut que demeurer confrontée à la volonté de complétude ou de présence qu'elle vise et à son échec corollaire. La figure ne peut qu'être d'emblée débordée, elle échappe à la mesure qu'elle instaure, parce qu'elle recèle en elle sa propre démesure conjuguée à sa propre dissipation.

« La figure / sous nos yeux est figure, pour une part, de l'oblitération / état en partie oblitérée dont l'entame indique, comme / en avant de sa nouvelle destination, priorité exorbitante... »⁹³²

L'entreprise de figuration est disproportionnée. N'entre pas en considération, dans son effectuation, la composante d'« oblitération » qui la constitue, c'est-à-dire non seulement le fait qu'il s'agisse d'un simulacre qui s'ignore ou cherche à s'ignorer, mais encore qu'intrinsèquement la figure comporte une part d'occultation, qu'elle est constituée aussi par ce qu'elle dissimule. Ce qu'elle montre est donc également ce qu'elle cache.

« la rêverie logique de Poussin – où l'homme par l'imagination se surélève à la hauteur du monde invérifiable auquel il est, de fait, accordé – dépasse-t-elle de loin toute image qui peut venir l'illustrer.⁹³³ »

Le démenti infligé à la figuration tient à la soustraction que la représentation opère quant à l'attenance au réel, d'où l'expression oxymorique de « rêverie logique⁹³⁴ » maintenant la tension

⁹²⁹ *Ibid*, p68.

⁹³⁰ *Ibid* p68.

⁹³¹ André du Bouchet, *Verses*, éditions Unes, Périgueux, 1990, np.

⁹³² André du Bouchet, *L'incohérence*, Hachette, POL, Paris, 1979, np.

⁹³³ André du Bouchet, *Orion* suivi de *deux traces vertes*, Deyrolle, Paris, 1993, p 23.

nécessaire à une création qui ne ressortisse pas de l'onirique donnant accès à une réalité abstraite et subjective, mais qui allie « en deux » le tracé discontinu de la pensée et la cohérence de l'espace qui va l'ordonner. Le dépassement qu'opère Poussin, en ce sens, ne se situe pas dans un au-delà de l'image, qui voudrait atteindre au sublime, mais au contraire dans un passage de la figure dans l'étendue où elle se résorbe, tel Orion se dissipant dans les nuées et les frondaisons, dans les éléments dont il participe. La marche comme le regard d'Orion n'ouvre aucune étendue, l'œil de Poussin diffracte la silhouette comme ce qui, convoqué par sa vision, échappe, de dos, à toute image, toute prise, toute révélation, et donne à voir son propre effacement.

« Moi-même je vais, imaginant la face qu'aveuglément / j'occupe, comme celle de la terre dehors ⁹³⁵ »

3.2. La face : le nom de l'absence de figure.

Par nature soustraite à la vue, la face, si elle prend figure, si elle est figurée, se trouve de nouveau occultée par la représentation qui en est faite. Par excès ou par défaut, la face échappe à la figure.

« figure de la face soustraite, la mienne aussi peut-être – et par les yeux, lorsque je vois ⁹³⁶ »

André du Bouchet n'hésite pas à utiliser le terme de « figure » ou de « figuration » pour signifier à la fois ce qui relève d'une représentation s'effectuant sur un mode linguistique ou pictural, comme pour indiquer paradoxalement une forme de saisie qui porterait à se dispenser de l'image, et qui tiendrait en la reconnaissance de soi comme comble du dehors.

« et cette face hors des mots, comme intact, figuration autrement plus précise de moi-même que ne le serait une figuration de ma face. Je suis dans ma face. ⁹³⁷ »

⁹³⁴ Cette dimension oxymorique est également présente dans cet énoncé emprunté au *Carnet* publié en 1998, chez Fata Morgana, p 23 : « axiome de la poésie : que cela soit indémontrable et jamais gratuit. »

⁹³⁵ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

⁹³⁶ *Ibid*, np.

⁹³⁷ André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

La face est le nom de l'absence de figure. Elle réfléchit les conditions de toute perception. La figure oblitère ce qui sort de son champ. La face n'élude pas ce qui manque. La figure constitue une représentation qui forme une totalité. La face prend acte d'un inaperçu lié au mouvement, à la position occupée dans l'espace, ainsi que l'écrit Cézanne à Emile Bernard : « Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats, d'où il résulte que mon image ou tableau est incomplète. ⁹³⁸ »

La figure, parce qu'elle est construction, graphique ou rhétorique, rompt la continuité du mouvement discontinu. Elle s'extrait de la matière, acquiert une visibilité, ne s'oublie pas, cherche précisément à sortir de l'oubli. Aussi, faut-il passer outre à « l'injonction de l'image ⁹³⁹ », « l'image, dont il semble que l'on ne puisse pas durablement se passer, aussitôt enfreinte, se produit comme en suspens, une tache - qui s'éclaircira. Un aveuglement qui éclaircira, et s'éclaircira ⁹⁴⁰ ». Surmontée la tentation de la figuration, dissipée l'imposition d'un rapport mimétique, peut advenir ce qui n'a pas encore été peint, « une tache », laquelle a cette qualité informe inhérente pour solliciter, entrer en résonance avec l'informe de l'espace duquel elle émerge : « le caractère de l'informe a figuré ⁹⁴¹ ».

La figuration qui instaure une transposition figée et se donne comme double du réel ne requière aucune participation du regardeur, ne sollicite aucun parcours visuel qui le rapporte à sa propre perception et l'engage dans cette donation du visible dont il est parti-prenant. C'est ainsi la mobilité même des choses, des mots, des formes, des couleurs, leur respiration, qui contredit les principes de la figuration. La figure formalise et métaphorise, elle recouvre ainsi et court-circuite le rendu « au sol qui appartient en propre à l'être ainsi altéré – le sol qui lui est révélé dans le déchirement et dont nous ne pouvons embrasser que la surface. ⁹⁴² » La figure est sujette à

⁹³⁸ Cézanne, « Lettre à Emile Bernard du 23 Octobre 1905 », *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978, p 46.

⁹³⁹ « annuler les images – à mesure qu'elles surgissent, les / casser / qu'elles donnent lieu à une impossibilité qui laisse voir / le monde – que l'impossibilité soit admise comme étant, et ce monde, vu. » : André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 58.

⁹⁴⁰ « Il faut – d'instant en instant passant outre à l'injonction de l'image, se retrouver dans son support. L'image, dont il semble que l'on ne puisse pas durablement se passer, aussitôt enfreinte, se produit comme en suspens, une tache - qui s'éclaircira. Un aveuglement qui éclaircira, et s'éclaircira, si j'ai obéi à l'injonction aveugle de la substance de soutien... » : André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

⁹⁴¹ André du Bouchet, *Verses*, Editions Unes, Périgueux, 1990, np.

⁹⁴² André du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable », *Courrier du Centre International d'études poétiques*, n°9, 1956, p 11.

caution, car rendant improbable cette « connaissance atterrante » qu'est l'homme rendu à lui-même.

« ...de ce point à l'autre, et comme vide, le support qui éclaire⁹⁴³ et jamais ne se laisse / figurer »⁹⁴⁴

La transposition figurale qui suppose une mise en regard frontale et dissymétrique, convoque une géométrie de l'espace produisant un ordonnancement sans rapport avec l'expérience vive des êtres et des choses : « Que la montagne Saint-Victoire cesse d'être un objet de vue pour devenir un événement dans le champ visuel, c'est cela que Cézanne désire...⁹⁴⁵ » Aussi, à la suite de Cézanne, serait-il possible, afin de mieux entendre ce qu'il en est de la façon dont André du Bouchet envisage la traversée du visible, de remplacer le terme « figurer » par celui de « façonner⁹⁴⁶ », lequel renvoie à une modalité moins théorique ou rhétorique, plus artisanale et tangible d'appréhender le réel.

3.3. Façonner :

Ce terme désigne, d'ailleurs, les opérations de travail de la terre au moyen d'instruments aratoires⁹⁴⁷. Il renvoie, également, à l'idée d'ébauche, d'esquisse, évoquant un processus continu qui contrevient à toute mise en œuvre. De fait, la venue des choses jusqu'à l'œil fait refluer la saisie perceptive aux limites de la face. Le volume de la tête localise l'espace environnant. Là où ce volume s'oublie, l'empan du regard s'élargit avant d'être rapporté aux zones aveugles de sa

⁹⁴³ Car, « comme Hegel le savait : « la peinture n'a pas affaire avec l'activité de rendre visible en général, mais avec la visibilité en train de se particulariser en elle-même, de même qu'avec la visibilité devenue intérieure. Dans la sculpture et l'architecture, les formes sont rendues visibles grâce à la lumière extérieure. Au contraire dans la peinture, la matière, qui est en soi, obscure, détient en elle-même son intériorité, le caractère idéal, la lumière ; elle est pénétrée de lumière, et la lumière est pour cela pénétrée d'obscurité. » Hegel, *La Phénoménologie de L'Esprit*, Paris, Aubier, 1941, et *Leçons sur l'esthétique*, cité par Jean François Lyotard, *Discours Figure*, Éditions, Klincksieck, Paris, 1971, p 50

⁹⁴⁴ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

⁹⁴⁵ Jean-François Lyotard, *Discours Figure*, op cit, p 21.

⁹⁴⁶ En empruntant ce terme à Eliane Escoubas , « Chez Cézanne, l'espace ne s'étend pas mais « rayonne », la couleur ne recouvre pas mais « façonne » : « Merleau-Ponty : Le corps de l'œuvre et le principe d'utopie », *La Part de l'œil*, n°21-22, Esthétique et Phénoménologie en mutation, Bruxelles, 2006, p12.

⁹⁴⁷ Aron Kibédi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 115 : « Parmi les rares objets qui figurent encore dans cette poésie, une place de choix revient encore aux instruments agricoles – coutre, herse, etc. – qui précisément, font des traces, marquent la terre, telle la plume qui inscrit une marque sur la blancheur du papier. »

propre circonférence, avec lesquelles il se confond et qui invalide toute captation exhaustive et définitive.

« du regard, dès qu'il perce – vert dans sa trace, se défalque le bloc aveugle de la tête qui l'a véhiculé. Regard qui jusqu'à / transparence portera, pour l'y perdre avec soi, l'opacité de ses vis-à-vis comme celle de sa propre face perpétuellement franchie⁹⁴⁸ »

Enfin, ce verbe « façonner » renvoie à l'idée de doublure du réel, doublure invisible du réel, abordée à propos de la notion d'invisibilité, et que la traduction de Boris Pasternak, par André du Bouchet, pourrait évoquer :

« L'instinct à l'aide duquel, comme l'hirondelle, nous construisons le monde – un énorme nid, agglomérat de ciel et de terre, de mort et de vie, et de deux temps, celui qui est disponible et celui qui fait défaut. J'ai compris que sa préservation est due à la résistance des maillons, celle-ci tenant à la transparence de la figuration de chacune des pièces⁹⁴⁹ »

L'ajointement des éléments tient non du fait de la solidité de son armature visible mais aussi grâce à une charpente inapparente qui supporte tout autant l'ensemble, sans laquelle même l'architecture n'aurait pas de sens, elle qui s'appuie sur le massif et le lourd comme sur l'intangible et l'aérien.

Aussi, est-ce, dérivé de façonner, le terme de « face » qui, supposant son propre effacement, l'incluant même, semble approprié⁹⁵⁰ pour désigner ce qui se traverse et ne se laisse pas mesurer :

« hauteur du regard ou de
la respiration produisant une face -- et de l'air⁹⁵¹ »

⁹⁴⁸ André du Bouchet, *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle, Paris, 1993, p 30.

⁹⁴⁹ André du Bouchet, *L'incobérence*, « Traduit de Boris Pasternak », Hachette, POL, Paris, 1979, np.

⁹⁵⁰ « Face est l'un des mots clés d'André du Bouchet. Il sert à exprimer le plus originaire : le là d'une ouverture au monde ouvert. Ce là, où il y a, ne peut être un lieu dans le monde, puisque c'est en lui que le monde a lieu. Il est l'éclaircie dans laquelle homme et monde, ensemble, s'adviennent, visage à visage, « face éclairant à soi » en vue dans l'autre face » : Henri Maldiney, « Les blancs d'André du Bouchet », *L'Ire des vents*, n° 6 -8, op cit, p 200.

⁹⁵¹ André du Bouchet, *Verses*, Editions Unes, Périgueux, 1990, np.

4. La face.

Les images « ne présentent pas qu'une surface, mais aussi une *face* à laquelle se confronte le regardeur », écrit W.J.T. Mitchell⁹⁵², invitant, dans le sillage du dernier Merleau-Ponty, à penser une nouvelle conception de la vision.

« La fraction de globe que nous / arpentons n'offre, à chaque coup d'œil, qu'une face à nouveau – qui / s'efface⁹⁵³ »

La figure écarte la part d'indiscernement par quoi s'approche une face, en retrait, face étant comme l'autre nom du retrait.

« que l'infiguré / persiste – qu'au revers de langue / ce qu'elle ne désigne pas mais couvre / se fasse jour par un corps sans voix de / mots⁹⁵⁴ »

La face dit « ce qui n'est pas tourné vers nous », échappe à la préhension signifiante, désigne ce qui s'efface, contient en soi son propre effacement, et appelle sa mise au jour, à l'air :

« constater alors que le lieu initial à quoi, par touffes obscures, une part du trait emporté adhère encore – la face antérieure à toute figure – comme nulle – apparaît au devant déjà, de la figure réalisée. biffée. submergée. aveuglée. dénudée. obnubilée par les touffes de l'air. délitée. oblitérée. érodée. arasée.⁹⁵⁵ »

Dans le travail d'Alberto Giacometti, la défection intervient après la constitution de la figure, comme si celle-ci était un préalable obligé. Parce que le geste du sculpteur vient à l'encontre de la forme constituée, il en passe d'abord par une première approche figurative avant de s'acharner à défaire les traits en incisant, entaillant, réduisant les surfaces et les volumes. Dans cette déconstruction, c'est l'inscription du geste qui importe plus que son aboutissement puisqu'il n'y a pas de fin à cet émondement, si ce n'est la presque disparition de la statue ou le recouvrement et effacement du visage. Ce qui alors se donne à voir à son point limite de dissipation, c'est cette

⁹⁵² W.J.T. Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », dans Emmanuel Alloa, *Penser l'image*, Les Presses du réel, Dijon, 2010, pp 211-247.

⁹⁵³ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, suivi d'*Envol*, Clivages, Paris, 1991, np.

⁹⁵⁴ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p98

⁹⁵⁵ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 48.

« face » dont parle André du Bouchet qui surgit après avoir été spoliée par la composition figurale et qui semble se tenir en aval de l'intervention artistique.

« Fruits. Face. Assiettes. Montagne.
Face de cette entame blanche qui,
indépendamment de toute signification proposée –
fruits, visage, assiettes, montagne –
la même face toujours, transparent,
nous renvoyant, en avant
de ce qui peut subsister des traits d'une figure,
à la compacité de l'emplacement
que « nous » occupons.⁹⁵⁶ »

C'est bien cette tentative récurrente et obstinée, marque même du travail de Giacometti, qui donne à voir la face, laquelle, en creux ou en saillie, en évidement ou en débord, présente une forme de visibilité qui se confond avec son support : papier ou glaise dont la surface contient en soi la frappe du vivant.

4.1. Le visage.

La face entretient quelques parentés avec la notion de « visage » qui intervient dans le lexique⁹⁵⁷ d'André du Bouchet⁹⁵⁸ « Le bombement auquel je fais face lorsque / j'avance, c'est la poussée du visage enfouie⁹⁵⁹ ». Elle est cette rotondité qui fait circuler le regard à son entour et se résoudre à cette évanescence infigurable : « ...bloc à l'infini dont la tête que j'occupe, est quand je me retourne / à son tour une face – volatile, irréfléchie...⁹⁶⁰ ». La face dit ce qui est soustrait à la vision : « face soustraite, et / par tes propres yeux, dès que tu vois elle-même / ta face.⁹⁶¹ »

⁹⁵⁶ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous » : [Préface du catalogue :] *Alberto Giacometti – Dessins*. – Paris, Galerie Claude Bernard, mai 1968 (sous le titre « ... en relief »). Repris et augmenté dans *L'Éphémère*, n°8, hiver 1968, pp. 70-115, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 35-72 et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 38-61.

⁹⁵⁷ C'était l'intitulé de l'article consacré à Jean Hélion : « Visage altéré de la peinture de Hélion », *Cahiers d'art* 31°- 32°, 1956-1957, pp 371-378 : « Le visage est chez lui le premier réceptacle de la lumière. »

⁹⁵⁸ Comme chez Tal Coat : « Toute chose a visage. Visage implique un perpétuel changement, une expression constamment différenciée... parce qu'il y a une dérive dans la lumière. Chaque chose change perpétuellement comme un visage. Les choses ne sont pas là, fixes. Il n'y a qu'à, tant soit peu, se pencher et regarder. Un caillou a multiple visage selon la lumière. » Entretien de Pierre Tal Coat avec Jean-Pascal Léger, *L'immobilité battante*, Clivages, Paris, 2007, p 79.

⁹⁵⁹ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

⁹⁶⁰ *Ibid*, np.

⁹⁶¹ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées*, carnet 3, Fata Morgana, Montpellier, 2000, p 21.

Cette soustraction opère par résorption comme quelque chose de trop proche qui viendrait écraser le regard, se confondre avec lui : « celui de mes yeux qui porte au loin, fait bloc avec celui qui s'embue...⁹⁶² » Aussi, la notion de visage prend-elle un sens extensif : « ici, il est temps de revenir une fois encore sur l'aphorisme de Lichtenberg : *la surface la plus intéressante de la terre est pour nous celle du visage humain*⁹⁶³ – pour constater qu'à son tour, et en tout instant, l'humanité d'une face peut en s'élargissant hors des traits qui la caractérisent devenir surface de peinture – ou terre.⁹⁶⁴ »

C'est en des termes proches, élargies à l'air, ce que rapporte Tal Coat : « Pour moi, vous parliez de ce visage, l'arbre, l'oiseau, le vol, toutes choses ne sont qu'un reflet de ce qui est invisible que je sens très fort : c'est le visage d'ici, pour moi, il y a autre chose. Le monde est moins catégoriel qu'on ne veut nous le faire croire. On est pris par l'image et on ne voit pas la réalité.⁹⁶⁵ » Ce qui se donne à voir, la visibilité apparaît liée, en effet, à l'interaction de certains corps invisibles qui produisent de la forme et du mouvement et donne provisoirement consistance aux choses. Aussi, la « face » se dissout dans l'étendue, elle est en creux dans la toile ou la page.

4.2.La face indifférenciée.

« La face de la page, pour une page déjà (une entame) n'est pas la page, mais l'autre, qui sourd...comme source (plus claire, le jour...plus sombre dans l'asphalte...et là, sourd...sur elle tranche, non plus différenciée alors qu'un seul cillement, de l'autre jour... ».⁹⁶⁶

Elément du monde dans lequel elle est incluse, la face est à peine « différenciée » comme « tranche » de jour dans le jour, comme « source claire », eau qui sort de la terre et se déverse à la

⁹⁶² André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

⁹⁶³ Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, trad et préface de Marthe Robert, Denoël, Paris, 1985.

⁹⁶⁴ André du Bouchet, *Inédit*, Conférence prononcée à l'invitation de Dieter Schwartz à l'occasion de l'exposition devant l'image, Kunstmuseum, Winterthur, février-mai 1998, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, où l'on peut lire également : « l'attention d'une face – surface peinte, ou terre, rien que terre – chaque fois répond, comme ayant puissance de visage, à qui se sera lui-même découvert en l'envisageant. »

⁹⁶⁵ Guy Le Meaux, « Continuité de la peinture », *Catalogue d'exposition Tal Coat, dessins et peintures 1946-1985*, Somogy Editions d'Art, Paris, 2011, p 146.

⁹⁶⁶ André du Bouchet, « Glose sur un frontispice de Tal Coat à l'eau-forte », *Catalogue de l'exposition André du Bouchet – Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny (Yvonne), 23 juin- 15 septembre 1919, np.

surface du sol, transparence presque imperceptible, n'étaient les effets de réverbération sur « l'asphalte ». La face vient au jour et se résorbe comme la couleur et la lumière en modulant la réception visuelle.

La face n'expose pas, ne s'expose pas, et de fait elle supprime tout rapport frontal. La vue de face n'est pas un vis-à-vis. Contenant sa propre dissipation, la face est toujours déjà « à côté ».

« à côté la face

à côté la face qui n'est plus là, était
 aujourd'hui je la vois _ où elle a disparu, de face

comme

à côté encore⁹⁶⁷ »

Dès lors, la face qui suspend le vis-à-vis mettant en regard deux ordres de réalité, instaure un côtoiement par lequel s'articule à ce qui est vu, ce qui ne peut l'être : « ce qui se localise en arrière du regard où mes yeux sont confondus, / ma tête incluse le perçoit comme soudé à ce qui s'étend au-delà des / yeux...⁹⁶⁸ ». Ainsi, la face est-elle par définition soustraite au regard: « Au plus vite ouvrant de l'un à l'autre de « nous » face mitoyenne entrerompue à nouveau, / une blancheur⁹⁶⁹ ». La face suppose le côtoiement et l'articulation, elle avoisine la forme sans se laisser circonscrire ou sans signifier sur le mode de la présence comme de l'absence. Elle est le double réversible qui à la fois participe et échappe selon un sens tout autant visuel que tactile. Elle est l'entrelacement de la visibilité et de l'invisibilité.

Ainsi que l'écrit Henri Maldiney, à propos de Cézanne : « Loin de la dévisager pour la décrire et pour l'interpréter, il s'est de plus en plus envisagé à elle et n'a cessé d'affronter le regard de cette face, qui ne doit qu'à son œuvre d'être telle : une face justement, dont l'expression est celle de la *facies totius universi*.⁹⁷⁰ » Empruntée à la *Lettre 64* de Spinoza⁹⁷¹, l'expression fait état de la face de

⁹⁶⁷ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Cognac, 1988, np.

⁹⁶⁸ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

⁹⁶⁹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 159.

⁹⁷⁰ Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », dans le Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 280.

⁹⁷¹ Lettre dite aussi *Lettre à Schuller*. On notera que Spinoza, auteur de *L'Ethique*, exerçait l'activité de polisseur de lentilles, et que son intérêt pour l'optique n'est pas sans répercussion sur ses réflexions

l'univers entier, qui reste toujours la même, quoiqu'elle change d'une infinité de façons... *facies totius universi, quae quamvis infinitis modis variet, manet tamen semper eadem, de quo vide. ..* ».

Dans une étude portant sur les blancs du poète, le phénoménologue insiste sur l'importance décisive de ce terme : « Face est l'un des mots clés d'André du Bouchet. Il sert à exprimer le plus originaire : le là d'une ouverture au monde ouvert. Ce là, où il y a, ne peut être un lieu dans le monde, puisque c'est en lui que le monde a lieu. Il est l'éclaircie dans laquelle homme et monde, ensemble, s'adviennent, visage à visage, « face éclairant à *soi » en vue dans l'autre face.⁹⁷² »

4.4. La face : corps sensible :

La face est inséparable de sa mise en lumière comme de son opacité. Elle appartient donc à cette mobilité qui ne se laisse ni arrêter ni réduire à une forme, sauf à s'absorber dans une matière qui lui donne provisoirement un corps sensible : « (porte à quoi jamais on ne heurtera / – porte de bois – la porte dans le bois – face »⁹⁷³ ou encore : « ...sorti du compartiment surchauffé, / l'air des glaciers frappe un côté immobile de ma face.⁹⁷⁴ »

La face s'éprouve alors comme le vent selon le froid et le chaud : « Aujourd'hui sans ressemblance (à la péri- / phérie d'une chaleur, se précise à nouveau / le pourtour de la face soustraite à ses yeux...⁹⁷⁵ » La sensation tactile procure un rayonnement qui donne corps et se dissipe.

« sur la poussée de cette face, à nouveau (traits affleurant, comme / le vent se plaque... d'instant en instant le coup d'arrêt des parois / de la paupière, porté à cette face... sur sa poussée, de nouveau, pareille / à un coup de froid ou à un coup de chaleur, traits distinctifs élargis – sans que le centre soit dissipé – comme perdus...⁹⁷⁶ »

philosophiques et sa conception de la Nature et de la lumière comme milieu enveloppant et expressif. Il écrit un *Traité de l'Arc-en-ciel* qui réfléchit sur la multiplicité des nuances modales de la lumière comme à la difficulté de l'entendement à appréhender ces phénomènes d'irisation et les modes infinis des attributs des objets.

⁹⁷² Henri Maldiney, « Les blancs d'André du Bouchet », *L'Ire des Vents*, n° 6-8, op cit, p 200.

⁹⁷³ André du Bouchet, « poussière sculptée », *L'AJour*, Poésie Gallimard, Paris, 1998, p 67.

⁹⁷⁴ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, Paris, 1980, np.

⁹⁷⁵ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

⁹⁷⁶ *Ibid*, np.

Elle se saisit comme le léger et le lourd, l'air et la terre, ou comme la terre aérée, dans le montant de la porte où elle s'encastre :

« cette montagne, comme cadrée, vous souvenez-vous.../ vous souvenez-vous de la masse volatile de la montagne en avant de la / porte, occupant (je l'ai en tête) sans un interstice vide, une / étendue équivalente à la surface des vantaux tirés vers le dedans...⁹⁷⁷ »

La face s'éprouve comme le support avec lequel elle se confond :

« blancheur des intervalles dont la jonction toujours renouvelée se constitue en face continue du support⁹⁷⁸ »

La face s'éprouve comme l'eau, selon la transparence ou l'opacité. Elle s'éprouve selon la couleur de l'air qui est aussi la couleur de la terre : « ...bleu est, de nouveau, la couleur du sol quand je vois l'air.⁹⁷⁹ »

« le bleu dit : montagne d'un tenant – moi-même inclus – que / je voie ou non
Le bleu : l'indistinct – béant ou aveuglé – jusqu'à saturation...⁹⁸⁰ »

La face de la montagne est bleue. Cézanne expliquait ainsi à Joachim Gasquet que « la montagne qu'il sentait tassée devait se « fluidiser » pour participer « toute bleutée, à la respiration ambiante de l'air⁹⁸¹ ». La montagne, qui est un des motifs d'André du Bouchet, est traitée de même comme participant de l'espace. La montagne est le lieu où s'accomplit ainsi la mutation de la hauteur et de l'étendue.

⁹⁷⁷ *Ibid*, np.

⁹⁷⁸ André du Bouchet, « poussière sculptée », *L'Jour*, Poésie Gallimard, Paris, 1998, p 46.

⁹⁷⁹ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np. Nous renvoyons au chapitre III, p 254, pour une réflexion sur le « bleu ».

⁹⁸⁰ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

⁹⁸¹ Cité par Jean Raymond, « L'objet Sainte-Victoire », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 211.

5. L'horizon déconstruit.

« ...apprendre / par effondrement de grands pans. J'ai / désappris / la terre plate.⁹⁸²»

Si une certaine approche phénoménologique aura pu, de son angle d'incidence, commenter les textes d'André du Bouchet, et l'on songe en particulier à Henri Maldiney⁹⁸³, son apport aura été d'ouvrir la compréhension critique de certains concepts. La notion de « structure d'horizon » pensée par la phénoménologie depuis Husserl⁹⁸⁴, aura fait l'objet de développements, non seulement dans le champ de la littérature, avec les travaux de Michel Collot,⁹⁸⁵ et de la philosophie, mais également dans celui de l'esthétique, notamment avec les écrits d'Eliane Escoubas⁹⁸⁶ ainsi qu'à travers les parutions de la revue d'esthétique *La Part de L'œil*.⁹⁸⁷

5.1. Structure d'horizon :

La « structure d'horizon » comprend chez Husserl à la fois la part de présenté et d'appresenté que constitue toute vue. « Le côté véritablement « vu » d'un objet, sa face tournée vers nous, appresente toujours et nécessairement son autre face – cachée – et fait prévoir sa structure⁹⁸⁸ ». Michel Collot repère que les poètes contemporains s'intéressent particulièrement à cette « face cachée ». « Ils interrogent inlassablement « l'envers des choses », soustrait aux sens et à la

⁹⁸² André du Bouchet, *Air* suivi de *Defets*, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p 63.

⁹⁸³ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973 ; *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, 1993. *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000.

⁹⁸⁴ Edmund Husserl, *Expérience et Jugement*, Puf, Paris, 1970.

⁹⁸⁵ Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Puf écriture, Paris, 1989, réédition 2005 ; *La Matière-émotion*, Puf écriture 1997 ; *L'Horizon fabuleux*, 2 volumes (I XIX° ; II, XX°) Corti, Paris, 1998 ; *Paysage et Poésie*, Corti, Paris, 2005.

⁹⁸⁶ Eliane Escoubas, *Imago mundi*, Galilée, Paris, 1986 ; *L'Espace pictural*, Les Belles Lettres, Collection « Encre vive », Paris, 2011.

⁹⁸⁷ *La Part de L'Œil*, revue de pensée des arts plastiques, existe depuis 1985. André du Bouchet y a donné un texte « matière de l'interlocuteur », dans le n°3, *Arts plastiques, questions au langage*, 1987, pp 66-89.

⁹⁸⁸ Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Colin, Paris, 1931, p 92, cité par Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Puf écriture, Paris, 1989, p 16.

signification : « le côté sourd du ciel⁹⁸⁹ », « l'autre côté du mur⁹⁹⁰ » ou « l'intérieur rugueux de l'enveloppe des pierres⁹⁹¹ ». Et il commente :

« Ce faisant, ils déplacent les données de l'expérience perceptive. () Les poètes modernes tendent à faire de ce qui n'est, dans la perception habituelle, qu'une occultation provisoire, une invisibilité radicale ; et corrélativement, ils font de l'horizon interne de la chose, non le support de son identité et de son sens, mais la marque d'une secrète altérité, qui la fait échapper à toute identification ou signification.⁹⁹² »

L'écriture poétique d'André du Bouchet, quand on l'approche depuis la dimension picturale, parvient toutefois difficilement à se fonder sur des notions telles que celles d'identité et d'altérité. Avec son matériau, la peinture brouille ce repérage et clivage notionnelle. Elle indique en revanche que ce qui est occulté par les limites de la perception appartient encore au visible. Echappant aux rets du langage, à une désignation qui spécifie et suppose en contrepartie un indicible, la peinture sursoit au sens et permet à André du Bouchet d'engager son écriture hors d'une dialectique du voilement / dévoilement propre à une perspective ontologique et à une métaphysique de la présence. C'est ce qu'expose Renaud Barbaras⁹⁹³ en s'appuyant sur Jean Patocka pour montrer la difficulté de penser la continuité de l'expérience :

« Que la face arrière de la table que voici ne soit pas présente en personne, cela ne signifie pas que ne soit pas présent en personne le fait que la table en tant qu'objet physique a nécessairement une face arrière. La même chose vaut pour l'appréhension de l'espace – le fait que l'espace soit toujours donné d'un point de vue ne signifie pas que ne soit pas donné sur le mode du soi-même le fait que chacun de ces points de vue avec la fraction d'espace qu'il saisit fait partie du seul et unique espace omni-englobant. »⁹⁹⁴

La peinture, dans le recouvrement des couleurs, montre ce qui la tient, la « relation compacte appelée monde », montre que le monde est tenu par les éléments primordiaux qui n'appellent ni représentation ni dévoilement, étant de fait, pouvant de fait être saisis par la conscience perceptive mais lui échappant par leurs transformations incessantes, par ce mouvement incessant où l'aveuglement succède à la vue, où le corps absorbe ce qui n'est pas vu et ne dévoile pas

⁹⁸⁹ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 59. « le feu perce en plusieurs points le côté sourd du ciel, le côté que je n'avais jamais vu ».

⁹⁹⁰ *Ibid*, p 40. « de l'autre côté du mur, je vois le même air aveuglant »

⁹⁹¹ André du Bouchet, *L'Incohérence*, Hachette, POL, 1979, np.

⁹⁹² Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op cit, pp 16-17.

⁹⁹³ Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, Vrin, Paris, 2013, p 43.

⁹⁹⁴ Jean Patocka, *Papiers phénoménologiques*, traduction E. Abrahams, Million, Grenoble, 1995, pp 178-179.

davantage, mais rend prégnant l'énergie tangible des éléments les uns avec les autres. « Si toute donation par esquisses présuppose bien une continuabilité de l'expérience, toute apparition est *originellement apparition du monde* avant d'être apparition de quoique ce soit de déterminé et afin de pouvoir le devenir.⁹⁹⁵ » Parce qu'il est d'emblée le milieu de notre existence, le monde ne s'approprie pas, il engage une forme de réceptivité, une « écoute », pour reprendre un terme heideggérien, qui commande tout voir comme tout dire.

« Le concept d'horizon nomme la manière dont se figure la co-présence du monde même à chaque chose. Au fond, nous n'avons jamais devant nous de pures choses, ni encore moins un monde comme tel, nous sommes toujours entre les deux, à leur jointure, ou dans leur élément commun et c'est cette jointure ou cet élément qui se donnent à nous sous la forme de l'horizon.⁹⁹⁶ »

5.2. Ligne d'horizon :

On distinguera ce qui relève de la structure d'horizon en tant que concept philosophique de ce qui est plus directement lié à la ligne d'horizon selon une dimension esthétique. Merleau-Ponty avait mis en garde dès *Le Langage indirect et les voix du silence* quant à la perspective, dont la notion d'horizon est corollaire, et avait souligné qu'elle est avant tout une construction culturelle qui engage l'idée même de représentation :

« Alors que mon regard parcourant librement la profondeur, la hauteur et la longueur n'était assujéti à aucun point de vue, parce qu'il les adoptait et les rejetait tous tour à tour, je renonce à cette ubiquité et je conviens de ne faire figurer dans mon dessin que ce qui pourrait être vu d'un certain point de station par un œil immobile fixé sur un certain « point de fuite », d'une certaine « ligne d'horizon ». (...) Alors que j'avais l'expérience d'un monde de choses fourmillantes, exclusives, qui ne saurait être embrassé que moyennant un parcours temporel où chaque gain est perte en même temps, voilà que l'être inépuisable cristallise en une perspective ordonnée où les lointains se résignent à n'être que des lointains, inaccessibles et vagues comme il convient, où les objets proches abandonnent quelque chose de leur agressivité, ordonnent leurs lignes intérieures selon la loi commune du spectacle et se préparent déjà, dès qu'il le faudra, à devenir lointains...⁹⁹⁷ »

⁹⁹⁵ Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, op cit, p 44.

⁹⁹⁶ *Ibid*, p 46.

⁹⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage indirect et les voix du silence*, dans *Œuvres*, op cit, p1477.

Cette position conventionnelle du regard est, d'une certaine manière, ce que reprochait Tal Coat à Giacometti quand il l'interrogeait sur la nécessité d'encadrer son modèle, de restreindre son champ latéral et d'instaurer de la profondeur : « Les peintures de Giacometti. Je le disais à Giacometti : « Pourquoi mets-tu tous ces trucs pour faire tenir ? » Comme si le monde était toujours vu à travers une fenêtre⁹⁹⁸ ». Une telle interrogation critique se retrouve dans les *Entretiens avec Edmond Quinche* sous forme d'une récusation plus explicite :

« Rien n'est vu dans un carré ou dans un rectangle. Cette vision abolit toute dimension géométrique. Parce qu'à l'origine, il y a quand même ce fâcheux rectangle⁹⁹⁹, fâcheux ou pas fâcheux, rectangle ou carré qui préside à l'élaboration de la chose. Je me pose la question : est-ce qu'on ne doit pas détruire ce préalable ? A mon avis, oui, on doit le détruire parce que le monde n'est pas perçu derrière une fenêtre ou derrière un petit carré comme dans un appareil photographique. Le monde est libre et se déplace.¹⁰⁰⁰ »

De fait, la perspective linéaire n'est qu'une solution arbitraire¹⁰⁰¹ au regard d'une autre perspective sphérique, que met en avant Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture*¹⁰⁰². Les critiques d'art John White¹⁰⁰³ et Panofsky¹⁰⁰⁴ s'accordent à ce propos pour dire et montrer qu'Uccello, Piero della Francesca et Léonard de Vinci ont préféré à la perspective artificielle rectiligne de la

⁹⁹⁸ Pierre Tal Coat, *L'Immobilité battante*, op cit, p 95.

⁹⁹⁹ Léon Battista Alberti, *De La Peinture*, Seuil, Paris, 2004 : « je trace un rectangle de la taille qui me plaît et c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui sera présenté. » Ainsi naît la « costruzione legittima », nommée par Alberti, et dont le présupposé est la spatialité infinie.

¹⁰⁰⁰ Pierre Tal Coat, « Entretiens avec Edmond Quinche », cité dans le Catalogue d'exposition *Tal Coat, peintures et dessins 1946-1985*, Sogomy Editions d'art, Paris, 2011, p100.

¹⁰⁰¹ « Il n'y a pas une perspective mais cent perspectives, car il existe cent manières de résoudre le problème posé : suggérer, au moyen d'une surface à deux dimensions, l'espace tridimensionnel. Qu'il s'agisse des théories les plus anciennes comme celle des *Tentacules* admise par Euclide et Ptolémée, ou d'un système qui fut codifié comme celui d'Agatarque de Samos ; qu'il s'agisse des préceptes sur lesquels s'est peu à peu élaborée la perspective d'Extrême-Orient (les six canons de Sie-Ho, les conseils laissés à ses élèves par Wang-Wei, le *Traité du paysage* de Kouo-Shi) ou encore de l'*Opticae Thesaurus* d'Al Hazan, des *Traité de Peckham*, de Witelo ; qu'il s'agisse enfin des grands traités de la Renaissance, le *De Pictura* d'Alberti, le *Traité du paysage* de Léonard de Vinci, le *De Artificiali Perspectiva* de Jean Pèlerin Viator, l'*Unterweigung der Messung* de Dürer, pour ne citer que les plus importants ; qu'il s'agisse même de la *Théorie des couleurs* de Goethe ou de la *Théorie de la Relativité restreinte et généralisée* d'Einstein, chacun de ces systèmes n'apparaît que comme l'un des aspects au problème posé. » Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, Paris, 1950, p 6.

¹⁰⁰² Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, « L'espace et la lumière », Textes traduits et présentés par André Chastel, Ed Berger-Levrault, Paris, 1987, p161 : « primat absolu de la vision qui s'identifie à la fonction intellectuelle du moment qu'elle est contrôlée par la rigueur mathématique, et la merveille inépuisable de la lumière qui est à la fois le principe du spectacle universel (comme énergie de la nature) et celui de la vie qui le parcourt. »

¹⁰⁰³ John White, *Naissance et Renaissance de l'Espace pictural*, Paris, Ed Adam Biro, 1992.

¹⁰⁰⁴ Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Ed de minuit, 1975. André du Bouchet utilise cette référence dans son article en anglais consacré au tableau de Poussin.

« construction légitime » la perspective curviligne issue de l'optique traditionnelle et de la vision « naturelle »¹⁰⁰⁵. Ce que ces peintres prennent en considération, c'est que la lumière fuit son centre, et centripète, se diffuse en suscitant l'apparition d'une surface convexe, d'un extérieur en courbe. Cette apparition ne s'organise donc pas suivant un point de fuite défini pour un œil de spectateur supposé impartial, en perspective géométrisée. Des siècles plus tard, si Cézanne dérouta l'œil et le jugement de ses contemporains, c'est également parce qu'il est convaincu que « la chose ne se conforme plus à la visée rectiligne du regard mais impose à l'œil de s'organiser suivant la convexité de sa diffusion lumineuse.¹⁰⁰⁶ » Abordant l'esthétique de Cézanne,

« Deleuze a montré dans *Logique de la sensation* comment Cézanne organisait les tons non plus suivant la logique newtonienne mais suivant la logique qu'expose Goethe dans sa *Théorie des couleurs* : le modelé n'y est pas réalisé par la variation de la quantité de lumière dans la couleur mais par la succession chromatique des teintes. L'enjeu porte sur la manière dont le tableau est structuré par les plans. Dans la conception newtonienne, l'effet de profondeur est tributaire d'un chevauchement des plans où une narration située au premier plan a pour fonction de faire reculer les autres ; la théorie goethéenne fait valoir la profondeur comme pur rapport de tons, comme cette vibration de la couleur dont parle Cézanne .¹⁰⁰⁷ »

5.3. Vibrations colorées :

Les vibrations colorées ne s'inscrivent pas en plans étagés, elles diffusent et rayonnent, organisant des agencements optiques différenciés et nuancés. La profondeur se produit de l'agencement des couleurs et de leurs effets selon qu'elles avancent ou reculent. Le jaune avance optiquement par rapport au rouge. Ce que leur écart pourrait avoir d'excessif, le bleu le modère, ainsi que le précise Cézanne :

¹⁰⁰⁵ Maurice Merleau-Ponty rappelle que « les théoriciens de la Renaissance tentaient d'oublier le champ visuel sphérique des anciens, leur perspective angulaire qui lie la grandeur apparente, non à la distance mais à l'angle sous lequel nous voyons l'objet. » : *L'œil et l'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1608.

¹⁰⁰⁶ Renaud Ego, « le sens de la réserve », *Ce que Cézanne donne à penser*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence, juillet, 2006, Gallimard, 2008, p 118.

¹⁰⁰⁷ Jehanne Dautrey, « La leçon de la Sainte-Victoire, ou l'apprentissage de la sensation », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 292.

« Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou si vous aimez mieux du Spectacle que le *Pater omnipotens, aeterne Deus*, étale devant nos yeux. Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or, la nature pour nous hommes est plus en profondeur qu'en surface, d'où la nécessité d'introduire dans nos vibrations de lumière, représentées par les rouges et les jaunes, une somme suffisante de bleutés, pour faire sentir l'air.¹⁰⁰⁸ »

L'espace est ainsi composé de « mouvements flottant de plans de couleurs qui se recouvrent, qui avancent et qui reculent¹⁰⁰⁹ », comme l'a compris Cézanne, dont la technique, écrit Henri Maldiney :

« vise à organiser des tensions entre événements colorés, qui soient les seules génératrices de l'espace. Un tableau de Cézanne est une conspiration de couleurs dont chacune est un événement singulier. Nul ne l'a mieux dit que Rainer Maria Rilke. « Chacune d'elles, écrit-il, se concentre, s'affirme en présence de l'autre, prend conscience d'elle-même et il semble en même temps que chacune ait connaissance de toutes les autres.¹⁰¹⁰ »

Ainsi que le saisit Merleau-Ponty, « sa peinture serait un paradoxe : rechercher la réalité sans quitter la sensation, sans prendre d'autre guide que la nature dans l'impression immédiate, sans cerner les contours, sans encadrer la couleur par le dessin, sans composer la perspective ni le tableau. (...) Là se trouverait la raison de ses difficultés et des déformations des années 1870-1890.¹⁰¹¹ » Non seulement Cézanne intègre les considérations liées à la diffraction de la lumière mais corollairement, il réintroduit les déformations de la perception qu'enregistre tout corps sensible inscrit dans l'espace et le temps.

¹⁰⁰⁸ *Conversations avec Cézanne*, « Lettre à Emile Bernard, 15 avril 1904 », Textes présentés et annotés par Michael Doran, Editions Macula, Paris, 2011, p 59.

¹⁰⁰⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit* dans *Œuvres*, op cit, p 1616.

¹⁰¹⁰ Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », dans le Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 278.

¹⁰¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p 1310. Ce que Cézanne exprime lui-même dans une Lettre à Emile Bernard du 23 Octobre 1905 : « Or la thèse à développer est – quelque soit notre tempérament, ou forme de puissance en présence de la nature, de donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous. »

« En opposant l'espace de Cézanne à celui de la Dioptrique, Merleau-Ponty voulait dire (...) qu'il fallait l'énorme immobilité de Cézanne pour écarter la rationalisation de l'espace perceptif et faire apercevoir la donation première dans son obliquité, dans son ubiquité, dans sa transgression latérale des règles de l'optique géométrique.¹⁰¹² »

En réintégrant les dimensions motrices et temporelles de la perception, Cézanne se libère du paradigme optique de la perspective et aborde son modèle depuis ce que Merleau-Ponty appelle une « participation charnelle ». Ce dernier poursuit ainsi « une pensée de l'espace et de la chair soustraite à toute physique comme à toute géométrie¹⁰¹³ », pensée qu'Husserl avait précisée dans *L'arche-originnaire terre ne se meut pas*, où il essayait « de décrire la constitution de l'espace à partir des kinesthèses et des différents modes de l'incarnation¹⁰¹⁴ », le corps de celui qui regarde étant dès lors partie prenante de la composition plastique.

« Il faut, en outre, étudier le rapport entre l'espace optique et l'espace haptique, dans quelle mesure ils sont corrélatifs ; dans quelle mesure une corporéité du sol se constitue nécessairement d'une part dans l'espace optique et d'autre part dans l'espace haptique ; et dans quelle mesure elle se constitue nécessairement selon le sens propre de la corporéité.¹⁰¹⁵ »

D'une certaine manière, le corps du peintre entre dans la toile, ses propriétés sensibles en déterminent la réalisation.

6. Le monde vient au regard.

« Tirant de nous – qui lui faisons face – profondeur, un objet qui se défait de son emplacement, vient à nous (...) Oblitérant, sur son avance, toute figure établie, il nous rejoint – ni plus ni moins perceptible qu'à nos yeux notre face – dans le jour inespéré.¹⁰¹⁶ »

¹⁰¹² Jean François Lyotard, *Discours, Figure*, op cit, p 21.

¹⁰¹³ Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Editions de Minuit, Paris, 1989, Préface de Didier Franck, p 9.

¹⁰¹⁴ *Ibid*, p 10.

¹⁰¹⁵ *Ibid*, p 54. Cette réflexion est accompagnée de la note suivante : « Le terme « haptique » correspond au néologisme allemand *haptisch* formé par Husserl sur le grec *haptos* qui signifie *tangible, palpable* (Platon *République* 525d, etc, Aristote *De anima* II, 11) ».

¹⁰¹⁶ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p13.

Corollairement à l'immersion du corps qui s'expérimente comme étant inclus dans sa propre vision, s'opère une venue à soi du monde qui englobant le regardeur, lui fait perdre ses repères spatiaux. Prolongeant les analyses de Georges Duthuit à propos des peintures byzantines qui suscitent cette perception, Eliane Escoubas indique que :

« la scène converge vers le spectateur – celui-ci devenant en quelque sorte le point de fuite pour la construction de la scène – (et englobe) le spectateur dans la scène : aussi le spectateur est-il regardé par le tableau. (...) Perspective et si l'on peut dire anti-perspective : ainsi se jouent deux rapports différents à la scène peinte – la mise à distance et le spectaculaire d'une part, l'englobement et la proximité d'autre part.¹⁰¹⁷ »

L'iconographie byzantine engage ainsi à penser l'attenance au monde en termes de renversement selon lequel le regard ne se pose pas sur le monde, mais le monde vient au regard, exerçant sinon une frappe du moins une poussée vers soi. Ce qu'André du Bouchet formule ainsi : « la profondeur qui se dérobe, et lui échappe, est en avant - vers nous¹⁰¹⁸ », désignant un mouvement de retour vers soi de la vision qui vient se confondre avec le corps. Si l'on observe les tableaux du peintre aixois, à propos duquel André du Bouchet possède de nombreux ouvrages et dont il devait assidument fréquenter la peinture et ses propositions d'un espace inédit, on constate une inversion de la perspective : « Jamais Cézanne ne laisse un trou concave, ce qui crée une profondeur inversée. Le tableau ne fuit pas vers le fond mais s'adosse à un socle proche, chaque volume vient en avant. Le monde est convexe et les plans viennent vers nous.¹⁰¹⁹ » Cette pensée contrecarre ainsi la primauté du regardeur, lequel devient support de cette avancée du monde jusqu'à sa résorption en quelques traits disséminés, « débris de la vue¹⁰²⁰ » :

« l'immédiat, coup / d'œil – que dans l'espace jamais ne déviera l'agencement ni le trait d'un partage – coup d'œil sur l'indifférencié. Et sur / soi, rapport qui se renverse à notre insu, par le travers de toute / figure que l'on avise, soudain le droit de regard de l'indifférencié.¹⁰²¹ »

¹⁰¹⁷ Eliane Escoubas, *L'Espace pictural*, op cit, p 121.

¹⁰¹⁸ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. On trouve la formulation suivante dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 30 : « Mais la profondeur est en nous, aussi. En avant de cette figure, dont le liseré obscurci, à la tangence de deux profondeurs, seul nous sera donné. En avant de nous – qui lui faisons face. »

¹⁰¹⁹ Eric Bonnet, « la naissance du lieu et la profondeur du motif », *Ce que Cézanne donne à penser*, actes du Colloque d'Aix-en-Provence, juillet, 2006, Gallimard, 2008, p191.

¹⁰²⁰ André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », *Aveuglante et Banale*, op cit, p 954.

¹⁰²¹ André du Bouchet, « Où je vois quand je vois » *Réserves ou les suspens du dessin*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1995, p12.

Il ne s'agit cependant pas de penser l'inversion des pôles du sujet et de l'objet de la vision, ce qui reconduirait la dichotomie, mais bien plutôt d'envisager la réciprocité de leur interaction, la conciliation de leurs effets de visibilité, comme l'a pensé le dernier Merleau-Ponty :

« L'anonyme est cette modalité selon laquelle les sillages du monde se tracent en quelque façon silencieusement vers moi, entrent dans un premier mouvement d'intériorisation, comme si l'anonyme – qui n'est rien d'autre que la chair du monde – n'advenait ainsi que dans une sorte de renversement des « lignes de fuite de mon paysage¹⁰²² ».

Une constatation similaire, d'une avancée à soi du monde, se retrouve dans les écrits de Tal Coat: « Part-il de moi ce geste ? Il m'est venu depuis longtemps, il me vient que le geste est inversé comme si la cible, c'était moi, le lanceur venant de toutes les profondeurs de mon « en face » ou comme si dans le surgissement des choses il était mon propre surgir.¹⁰²³ »

6.1. La profondeur s'incline :

Si le monde vient au regard, la profondeur s'incline, se redressant en plans : « si le support par excellence et qui échappe est la terre...le support infini qui échappe, la terre : et moi-même terre debout. La figuration de la terre sera à-plat comme levée.¹⁰²⁴ » Ainsi en est-il, selon André du Bouchet, chez Poussin comme dans les gravures du paysagiste hollandais : « ...champ horizontal illimité avec lequel Segers rompt debout, strates après strates / basculées debout.¹⁰²⁵ » L'état du paysage subit une permutation verticale, où il acquiert une force tangible¹⁰²⁶ : « ... l'horizon porteur du dehors ici prenant pied debout...¹⁰²⁷ », tout comme dans les tableaux du peintre aixois.

¹⁰²² Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992, p 118.

¹⁰²³ Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght, Paris, 1991, p17

¹⁰²⁴ André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris ; publié aux Editions VVV, Amsterdam/New York, 2013.

¹⁰²⁵ André du Bouchet, *L'incobérence*, « Hercule Segers », Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁰²⁶ « comme si l'acte de voir finissait toujours par l'expérimentation tactile d'un pan élevé devant nous, obstacle peut-être ajouré, œuvré de vides » : Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Edition de Minuit, Paris, 1992, p11.

¹⁰²⁷ André du Bouchet, *L'Incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

« Le monde qui se donne à nous dans l'évidence sensible du sol où nous nous tenons et de l'étendue le long de laquelle nous cheminons, se redresse dans le regard de Cézanne. Il perd sa profondeur et tend à la surrection verticale d'un plan. Franchir la distance, contracter l'étendue, relever le monde : ces trois opérations configurent l'espace du singulier face à face que sera dès lors la peinture de Cézanne.¹⁰²⁸»

Cette leçon, André du Bouchet l'assimile dans l'approche qu'il fait des œuvres picturales comme des pages qu'il redresse et accroche à une porte de bois à Truinas, à l'instar des toiles : « une toile, face à qui la considère, présentée dans le sens qui, sans être le bon, ne sera pas, de ce fait, le mauvais nécessairement, aura porté ses horizontales à l'aplomb.¹⁰²⁹»

De la même façon, Braque et Picasso, lorsqu'ils peignent pendant l'été 1911, respectivement *Toits à Céret* et *Paysage à Céret*, proposent :

« un espace labyrinthique composé de lignes droites, organisées en parallèles, perpendiculaires et transversales, selon une certaine complexité donnant comme un lacis de lignes. La profondeur a disparu au profit de la hauteur et tout semble monter vers le haut du tableau. Des ocres et des gris, des plus clairs aux plus sombres, avec des touches de blanc lumineux chez Braque et des éclats argentés chez Picasso. La frontalité l'emporte sur la perspective.¹⁰³⁰ »

Quoique ces peintres ne soient pas ceux qui requièrent l'attention d'André du Bouchet, une telle esthétique se précise au début du siècle. Cette bascule des plans soustrait le regard au prolongement à l'infini, à la poursuite d'un point inatteignable. La profondeur vient à soi, fait saillie. Le monde se soulève jusqu'à soi comme si le sol, quand on tombe, venait, tout autant que la chute du corps, à notre rencontre :

« comme, à chercher / appui, on aura perdant l'équilibre porté la main en avant, la terre sans attendre vient à soi »

¹⁰²⁸ Renaud Ego « le sens de la réserve » *Ce que Cézanne donne à penser*, actes du Colloque d'Aix-en Provence, juillet, 2006, Gallimard, 2008, p 90.

¹⁰²⁹ André du Bouchet, « *Peinture*, Fata Morgana, 1983, p 72.

¹⁰³⁰ Eliane Escoubas, *L'Espace pictural*, Les Belles Lettres, Coll. « encre vive », Paris, 2011, p114.

6.2. Boucle rétroactive :

Par la même, c'est à la fois le corps du peintre comme celui du regardeur qui est amené à répercuter les effets visuels du tableau et qui génère, en une sorte de boucle rétroactive, un espace sensitif englobant lequel constitue un univers vivant ou mouvant, c'est-à-dire qui ne peut se limiter au cadre du tableau et à son apparente finitude¹⁰³¹. C'est cette dimension d'un retour sur soi de la perception qu'André du Bouchet repère dans les toiles d'un peintre comme Jack Ottaviano : « Dans le cas d'Ottaviano, la perspective fuit de tous les côtés, la réalité fait de toutes parts eau, feu de tout bois. Elle fuit en avant, puis rebrousse chemin, biaise, afflue énergiquement en deçà du spectateur qu'elle enveloppe¹⁰³². » L'enveloppement intervient au terme d'une courbe sensitive à laquelle la conscience de certains peintres donne accès et visibilité. On comprend de fait sans peine l'attachement du poète au geste de Tal Coat qui :

« peint, du coup, des œuvres sans précédent dans la peinture occidentale, des paysages où la nature n'est plus regardée de l'extérieur par un spectateur, mais où elle est vue et plus encore éprouvée de l'intérieur (...) par un esprit qui se fond en elle, sans toutefois s'y perdre et participe à sa poussée intime (...) Ainsi tout n'est-il chez lui que remous, frémissements, flux, manifestations d'une force qu'il se refuse à emprisonner dans un contour dérisoire où à immobiliser dans une forme.¹⁰³³ »

L'espace des toiles de Tal Coat se défait de tout rapport frontal pour engager la synergie de tous les éléments présents. Ainsi que le remarque justement Michel Collot :

¹⁰³¹ Michel Collot dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op cit, p 31, cite opportunément un passage de Maurice Blanchot dans *Thomas l'obscur*, Gallimard, Paris, 1941, p 14-15 : « Il ne voyait rien, et loin d'être accablé, il faisait de son absence de vision le point culminant de son regard. Son œil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour se créer un iris. Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de la vision. »

¹⁰³² « Etre témoin d'un grand paysage, voir, comme on travaillerait la terre ou, dans les villes, à des échafaudages, contre la mer, sur les quais et les jetées, avec des grues -, plus, la terre arrachée au ciel, et au ciel de l'œil où elle s'empêtre et se réfléchit, pour lui renvoyer la clarté de sa propre fuite ainsi que l'homme toujours présent la conçoit de ses yeux, et le ciel même à l'œuvre sous le couvercle du soir bouillonnant et calme avec la pelle de lumière qui, à l'autre bout, dégagera le matin, tel est l'office auquel semblent voués les dessins et les tableaux d'Ottaviano. » : André du Bouchet, « Grément de la réalité », (1953), *Europe*, n°986-987, op cit, p 118.

¹⁰³³ Bernard Dorival, cité par Michel Collot, « Le paysage de l'abstraction à l'émotion », Catalogue d'exposition *Tal Coat, peintures et dessins 1946-1985*, Sogomy Editions d'art, Paris, 2011, p116.

« voici qu'à y regarder de plus près ces étendues monochromes s'animent d'une polychromie secrète. Et, dès lors, sur cette surface qui semblait faire écran à toute tentative pour aller au-delà, se creuse une profondeur, qui n'est pas celle de la perspective classique, mais une quatrième dimension ; celle que notre corps explore lorsqu'il est immergé dans le paysage.¹⁰³⁴ »

Aussi pourrait-on réintroduire la notion d'horizon telle qu'elle est reprécisée par le dernier Merleau-Ponty :

« Il faut prendre le mot à la rigueur. (...) c'est un nouveau type d'être, un être de porosité, de prégnance ou de généralité, et celui devant qui s'ouvre l'horizon s'y trouve pris, englobé. Son corps et les lointains participant à une même corporéité ou visibilité en général, qui règne entre eux et lui, et même par delà l'horizon, en-deçà de sa peau, jusqu'au fond de l'être.¹⁰³⁵ »

La prose subtile du phénoménologue manifeste par le chiasme, « son corps et les lointains » et « entre eux et lui », l'entrelacs dont elle entend parler, avec cette jonction, dans l'entre-deux, du corps et du visible qui amène le philosophe à parler de « chair du monde » :

« Tout tient à ce que cette table, celle qu'à l'instant mon regard balaie et dont il interroge la texture, n'appartient à aucun espace de conscience et s'insère aussi bien dans le circuit des autres corps – à ce que nos regards ne sont pas des actes de conscience, dont chacun revendiquerait une indéclinable priorité, mais ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde¹⁰³⁶ ».

L'entrecroisement du corps et du monde ne suppose pas leur assimilation ou indifférenciation. Mais accréditant une disposition en chiasme récurrente dans son écriture, André du Bouchet laisse à voir activement l'écart qui les maintient dissociés tout en les rapprochant : « parcelle du monde alentour ininterrompu¹⁰³⁷ ». Cette réversibilité incessante indique que, de la nature morcelée des choses, dérive un principe d'ajointement incessant qui fonde leur mutuelle appartenance.

¹⁰³⁴ *Ibid*, p117.

¹⁰³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, « l'entrelacs – le chiasme », Tel Gallimard, Paris, 1964, p193.

¹⁰³⁶ Maurice Merleau-Ponty, « Vers une nouvelle ontologie, Préface à Signes », dans *Œuvres*, op cit, p 1563.

¹⁰³⁷ André du Bouchet, « Plus loin que le regard, une figure », *L'Éphémère* n°1, Maeght, Paris, 1966, p 96 ; *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 30.

« C'est à ce niveau d'intelligibilité dernière du sens de la phénoménalité que la question de l'art vient, bien évidemment, jouer le rôle de révélateur. Merleau-Ponty trouve ainsi dans les tableaux de Cézanne la révélation de la « profondeur d'être » du perçu et de son sens ontologique, qui est d'être d'emblée un « rayon de monde » et non une apposition partes extra partes de choses atomisées, de morceaux d'être bien sécables et tout emplis de leur positivité. Il s'ensuit, pour l'auteur du *Visible et de l'invisible*, que la « vérité » que Cézanne disait nous devoir en peinture est celle « ontologiquement décisive d'un « être de porosité », d'un « être non positif », ou encore « interrogatif » dont aucune substance ni aucune subsistance ne peuvent plus se revendiquer.¹⁰³⁸ »

7. La terre levée et soulevée :

« dans l'encadrement
de la porte
à deux battants
qui ne le retient pas
masse
de ce monde soulevé...¹⁰³⁹ »

C'est donc à la conception d'un sol levé qu'invite le poète, terre mêlée au vent, terre retournée, aérée¹⁰⁴⁰, qui reprend souffle et germination, terre des labours comme surface de la page ou toile qu'il convient de vivifier, d'exposer à la circulation de l'air, ce qui permet de joindre « le point présent : ciel – mais ciel / dans la terre. encore reste-t-il à la soulever. un / instant, soulever comme - monde sur lequel la paupière a passé - la paupière¹⁰⁴¹ ».

7.1. Saillie :

Ce soulèvement est la respiration d'un sol surélevé ou creusé, à la manière des taupinières qu'observe Tal Coat¹⁰⁴². Ce sont alors des « saillies », ou des « ressauts » qui avancent, dépassent le

¹⁰³⁸ Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice, problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Vrin, Paris, 2009, p 281.

¹⁰³⁹ André du Bouchet, « Sous le linteau en forme de joug », *L'Incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁰⁴⁰ André du Bouchet, « Un jour de plus augmenté d'un jour », *Ajour*, Gallimard, Paris, 1998, p 18 : « et les mots séparés - aussi loin qu'ils peuvent l'être les uns des autres sans que le fil distendu qui les relie soit perdu – ne se confondent pas moins que si jamais ils n'avaient été articulées...de cette articulation qui élève, aère, espace... élève, aère, de tout l'air surgi, pour commencer, dans les intervalles...air qui reprend globalement du dehors sans espacer ».

¹⁰⁴¹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p15.

¹⁰⁴² « J'aime les taupinières, leur apparaître, le couloir à fleur de peau traçant, comme la nage du dauphin, la terre soulevée fendue parfois, comme par une invisible nageoire, la rapidité enfin, le spectacle de la terre

plan et gonflent le support qui s'en trouve incurvé. Ce « monde soulevé¹⁰⁴³ » a une double incidence. D'une part, il rend le lointain à la proximité, le concave au convexe, de telle sorte que la profondeur s'inverse¹⁰⁴⁴ ; d'autre part, il rend la terre au ciel en intriquant leur volume et leur couleur, ainsi des paysages cézanniens tels que « Rochers près des grottes au dessus du Château-Noir »¹⁰⁴⁵ ou encore les innombrables montagnes bleues représentant la Sainte-Victoire. C'est moins dans le travail de la couleur, des aplats colorés, que dans l'épaisseur de la peinture de ses dernières toiles qu'un artiste comme Tal Coat cherchera à trouver cet espace soulevé, cette « solidification de nœuds de peinture, selon l'inclinaison, ramenant à fleur de toile - comme en ronde-bosse, vers qui à nouveau l'envisage – des vestiges de l'espace disjoint, soulevé, parcouru...¹⁰⁴⁶ », ces reliefs autour desquels le regard peut s'appuyer et tourner, et qui participent de la mobilité oculaire.

Dans l'article qu'il consacre à Delacroix, en 1949, André du Bouchet repère déjà, en commentant l'effréné acharnement du peintre, l'analogie entre l'énergie qu'il déploie et la sinuosité et force des lignes de ses dessins et tableaux, ainsi que la façon dont il en creuse la surface ou l'arrondit en dehors, en une sorte de passage ou lutte incessante :

« Delacroix le note dans son Journal, le 1 janvier 1861, au moment où il termine les fresques de St Sulpice : « Ce qui me paraissait de loin facile à surmonter me présente d'horribles et d'incessantes difficultés. Mais d'où vient que ce combat éternel, au lieu de m'abattre, me relève, au lieu de me décourager, me console et remplit mes moments quand je l'ai quitté ? » L'ange ne terrasse pas Jacob, comme il lui eût été loisible ; il se dérobe, se dégage avec souplesse ; à peine l'entrecroisement de ses ailes témoigne-t-il de l'attention qu'il apporte à son combat. C'est la nature, c'est le temps dont l'élasticité est infinie et qui accueille avec munificence l'homme haletant qui s'épuise à l'êtreindre. La mobilité ferme de l'ange qui contient la poussée de Jacob, nous la retrouvons dans la matière même des dessins, et des peintures, sinueux et vibrants de Delacroix, touche ondoyante où ce qui cède répond à ce qui saille, où les convexités épousent ardemment les concavités¹⁰⁴⁷ ».

retournée remuée, ses odeurs, son humide, son sec, m'a toujours pénétré au plus profond. () Je reviens toujours à cette action souterraine des plus lointaines, à ce soulèvement, à ces émergences, à ce surgi de toutes choses, retournant à l'étable avant de revenir à leur source première. », Pierre Tal Coat, *Libre regard*, op cit, p 18.

¹⁰⁴³ André du Bouchet, *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁰⁴⁴ Nous renvoyons au développement des pages 319-327.

¹⁰⁴⁵ Ce tableau qui date de 1904 a d'ailleurs appartenu à Matisse avant d'être légué au Musée d'Orsay.

¹⁰⁴⁶ André du Bouchet, *L'Incobérence*, « sous le linteau en forme de joug », Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁰⁴⁷ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, reprenant ainsi la leçon des peintres, et notamment celle d'Eugène Delacroix¹⁰⁴⁸, constitue sa propre réflexion concernant le support à partir de ce qui fait saillie, c'est-à-dire à partir de « l'avancée d'un avant-plan et l'éloignement d'un arrière plan, qui ne sont pas des « plans » comme dans la peinture classique italienne mais des boursoufflures ou creusements de l'espace comparables à l'espace de Rembrandt.¹⁰⁴⁹ » Une phénoménologie comme Eliane Escoubas a précisément montré, chez des peintres antérieurs à Delacroix, et particulièrement chez Rembrandt, comment « la fluxion de l'espace », par exemple dans le tableau intitulé « la descente de croix », « est portée par cette diagonale de lumière de haut en bas qui donne l'impression d'un renflement de la toile elle-même au centre du tableau ; tout le reste étant laissé dans l'ombre et notamment la ligne d'horizon qui est ainsi proprement niée.¹⁰⁵⁰ ». Qu'elles soient le fait de Delacroix, et ultérieurement de Cézanne ou de Tal Coat¹⁰⁵¹, ces émergences, qui contrecarrent la conception d'une surface plane et la profondeur née d'une perspective géométrisée, sont avant tout l'objet de la pensée d'André du Bouchet sur le support et lui permettent d'envisager une surface qui venant vers soi s'annihile comme surface, devenant face, pour envelopper celui qui y porte le regard.

7.2. Bombement :

« planitude du support (...) plan de toile ou du papier. Mais le plat – de même que planitude de la terre – à envisager comme le bombement de la voûte ou du dôme. Ou du visage à dégager comme je l'envisage..¹⁰⁵² »

Cette conception bombée retrouve la perspective curviligne d'avant la Renaissance, quand la vision se fondait sur le volume du globe oculaire à l'image de la sphéricité du globe terrestre et que toutes les formes étaient englobées dans cette rotondité : « terre rapportée / au bombement

¹⁰⁴⁸ André du Bouchet lit de Delacroix, le *Journal*, et les *Lettres intimes*, ainsi que *Pensées sur les arts et les lettres*, Carré d'art Séguen, Biarritz, 1990.

¹⁰⁴⁹ Eliane Escoubas, *Imago mundi*, op cit, p 172.

¹⁰⁵⁰ *Ibid*, p144. De même, elle repère chez Vermeer, dans son commentaire sur « La vue de Delft », un « intervalle spatio-rythmique constitué par ce lent processus de renflement / creusement entre liquide et solide. », p 145.

¹⁰⁵¹ Eric Bonnet, « Le souffle, la courbure et l'émergence dans la peinture de Tal Coat », *Le Haïku vu d'ici*, Textes réunis par Franck Villain et Yasuaki Kawanabe, Revue des Sciences Humaines, 282, février 2006, p 185 : « Ces points saillants sont le foyer a-géométrique du regard, posé dans une couleur profonde, stratifiée, massive, modulée, au sens cézannien, c'est-à-dire incarnée et mobile dans le champ visuel. »

¹⁰⁵² André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

aveugle de la tête, véhicule des yeux / qui l'avisent¹⁰⁵³ » C'est cette rotondité qu'André du Bouchet repère d'ailleurs dans les peintures de Jongkind :

« le mouvement de l'esprit, aboutissant où je / m'en sépare : ouvre une perception. Je peux percevoir (comme/ chez Jongkind) perpétuelle la rotondité du sol. mais / cette perception, elle n'aura été possible que par une décision de / l'esprit à s'en remettre à ce qui l'emportera toujours sur soi. ¹⁰⁵⁴».

Cet effort de l'esprit qui nécessite de se départir de schèmes de vision construits sur un rapport panoptique à l'espace pour en revenir à une perception fluente qui soit capable de découvrir la ligne onduleuse de chaque objet¹⁰⁵⁵, engage une humilité certaine alliée à une attention extrême pour le poète comme pour le peintre Tal Coat : « L'attention plus grande, plus aiguë à ce qui fait lever les choses, ombre, lumière, me conduit vers la meilleure approche (...) offrant ce qui phénoménalement fait le regard, à savoir cette courbure (...) permettant d'atteindre la mouvance.. ¹⁰⁵⁶» A recueillir les fluctuations du vivant, se dégage alors une « extension indéfinie (l'espace) ramassée ponctuellement en ce point / immédiat éclairé qui en se soulevant bombe, analogue à la prunelle... où / l'espace, qui n'est plus extensif se ramasse comme terme, lorsqu'on / le prononce¹⁰⁵⁷ ». Les mots sont, ainsi que ces renflements sur la toile, les « plots du regard », activant une perception extrêmement mobile qui défait toute idée d'un support plan au profit d'une approche fondée sur une intensité liée à une forme de circularité spatiale et temporelle. C'est d'ailleurs une citation extraite de *Du Côté de Guermantes* de Proust qu'André du Bouchet recopie, à ce propos, et annote en majuscules :

« Proust, p 116 le côté de Guermantes.

« Je gardais dans mon logis la même plénitude de sensation que j'avais eu dehors. Elle bombait de telle façon l'apparence des surfaces qui nous semblent si souvent plates et vides... que depuis ces choses ont continué à me sembler riches de toute une sorte particulière d'existence qu'il me semble que je saurais extraire d'elles s'il m'était donné de les retrouver. Je pensais avec joie à ce quartier que je venais de quitter... »

LA PLENITUDE DE LA SENSATION

CE QUI BOMBE L'APPARENCE DE SURFACE¹⁰⁵⁸ »

¹⁰⁵³ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées*, (carnet 3), Fata Morgana, Montpellier, 2000, p 56.

¹⁰⁵⁴ André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », *Europe*, n° 986-987, op cit, p 125.

¹⁰⁵⁵ Recherche que l'on peut rapprocher de celle d'Alexandre Hollan, telle qu'elle s'exprime dans ces lignes : « Je commence à voir de plus en plus ces lignes fortes dans l'arbre, qui se laissent porter par l'ondulation de l'espace. » *Je suis ce que je vois*, Le temps qu'il fait, Cognac, 2006, p 84.

¹⁰⁵⁶ Pierre Tal Coat, *Libre Regard*, op cit, p 95.

¹⁰⁵⁷ André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », revue *Europe*, n° 986-987, op cit, p 128.

¹⁰⁵⁸ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

L'intensité de la sensation visuelle décrite par Proust, qui rend la matière à sa ductilité et donne du relief aux choses, n'est pas sans analogie avec certaines considérations esthétiques et picturales. L'élément se détache et resserre dans son avancée l'espace et le temps qu'il concentre ainsi en un point incomparable. André du Bouchet reprend cette idée dans les manuscrits préparatoires au recueil *L'incobérence* (1979) : « l'espace extensif est ramassé dans un moment : celui qui bombe... impondérable à l'égal de celui de la totalité / de cette terre qui échappe – ici ramassé...¹⁰⁵⁹ »

7.3. Courbure :

Outre la sphéricité générale du globe oculaire et la rotondité du sol, quel que soit le moindre élément, dit Tal Coat :

« Il y a une courbure. Les choses ne sont pas planes, ne sont pas plates. C'est ce qui fait la différence entre le ciment et la pierre. Le ciment est plat, linéaire tandis que la pierre a une ondulation, a une courbure, tout a une courbure. Une goutte d'eau a une courbure. Ce sont des indices de tensions superficielles. Cela se voit ici dans cette peinture, cette courbure fait en sorte qu'il y a des grains de matière qui surgissent dans le séchage, mais ces grains ne sont pas lus tous en même temps. Si vous regardez celui-ci, vous le voyez, vous voyez un autre, celui-là disparaît. Tandis que si c'était une matière inerte, lisse, tous ces grains seraient vus simultanément. Voilà toute la différence.¹⁰⁶⁰ »

Cette ondulation de la surface organise une courbure du regard sur laquelle Tal Coat revient fréquemment après Cézanne, comme l'expose précisément Jean Luc Marion, après Henri Maldiney¹⁰⁶¹.

« La chose se déploie, à partir du point culminant et incontournable, car le plus proche de l'œil, en déroulant, autour de ce point et comme sur les côtés, les touches de couleurs qui dessinent peu à peu une forme, selon qu'elles la modulent en se superposant partiellement les unes aux autres par tuilage, partant du centre lumineux et déroulant vers l'extérieur la chose à partir d'elle. Chose qui apparaît donc peu à peu, au rythme de ses variations

¹⁰⁵⁹ André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », op cit, p 129.

¹⁰⁶⁰ Pierre Tal Coat, *L'immobilité battante*, op cit, p 40.

¹⁰⁶¹ Maldiney consacre un long développement à la notion de courbure : « Courbure est-il, comme le donne à penser certains de ses propos, le mot-clé qui ouvre le secret de la peinture de Tal Coat ? » : « la quête de l'ouvert dans l'art de Tal Coat », dans *Ouvrir le rien l'art nu*, op cit, pp 356-358.

colorées et de la forme convexe qu'elles engendrent. Mais cette apparition ne s'organise pas ici suivant un point de fuite défini pour mon œil de spectateur supposé impartial, c'est-à-dire en perspective géométrisée ; elle se déploie au contraire suivant le recourbement (convexe) des touches de couleur, qui s'accointent les unes à côté des autres, les unes auprès des autres, à partir d'un point de lumière maximale, que mon œil ne décide pas de fixer ici ou là, mais qui s'impose à lui. Dès lors, mon regard ne peut plus commander, organiser ou constituer ce qui apparaît selon sa visée vide traversant l'espace géométrique ; il doit suivre patiemment et parfois péniblement le déploiement de la forme qu'enfante lentement la fuite du « point culminant » par l'épanouissement des couleurs. La chose (car il s'agit désormais d'elle et non plus d'un objet) ne se conforme plus à la visée rectiligne du regard mais impose à l'œil de s'organiser suivant la convexité de sa diffusion lumineuse : « (...) l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler ¹⁰⁶²» L'œil se courbe suivant le volume de la chose, au lieu que la chose se mette en scène comme l'objet du regard.¹⁰⁶³ »

Ce à quoi fait écho certaines annotations d'André du Bouchet qui corroborent sa façon de penser le monde et la vision :

« alors la terre (...) bombe...bombe comme le globe oculaire lui-même : mais le bombement – n'est pas un constat, mais d'abord un mouvement de l'esprit – de l'esprit qui a pris les devants – pour la rejoindre plus loin, et momentanément de nouveau – sur la matière inerte, l'inertie de la matière...¹⁰⁶⁴ »

Parler de courbure l'espace, c'est ainsi sortir la page comme la toile de ses limites topologiques.

7.4.Ligne spiralee du regard :

En effet, cette courbure se réfléchit dans l'incessante turbulence¹⁰⁶⁵, la circularité des tracés qui dépassent les limites de la toile, « sur des trajectoires naissant hors l'aire visible » et qui incluent ainsi l'espace de la toile dans une communication avec l'étendue environnante avec laquelle elle se distingue et en même temps se confond. En témoigne ce schéma inclus dans *Libre regard*¹⁰⁶⁶ :

¹⁰⁶² *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978, p 120.

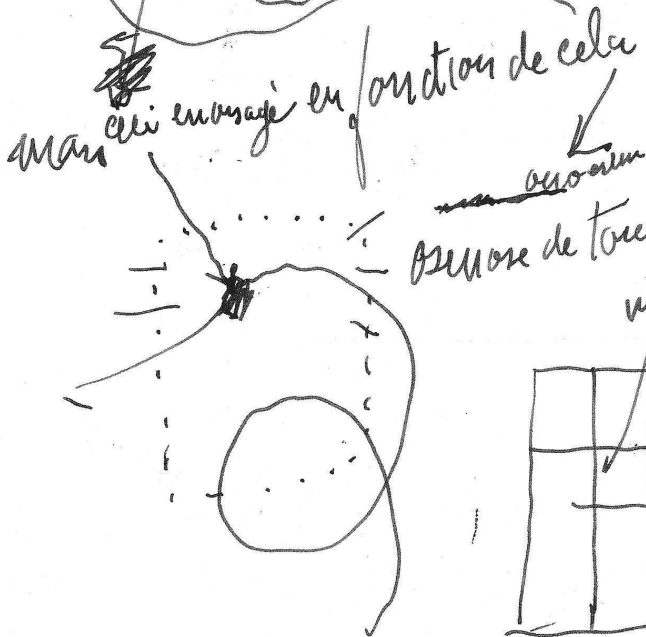
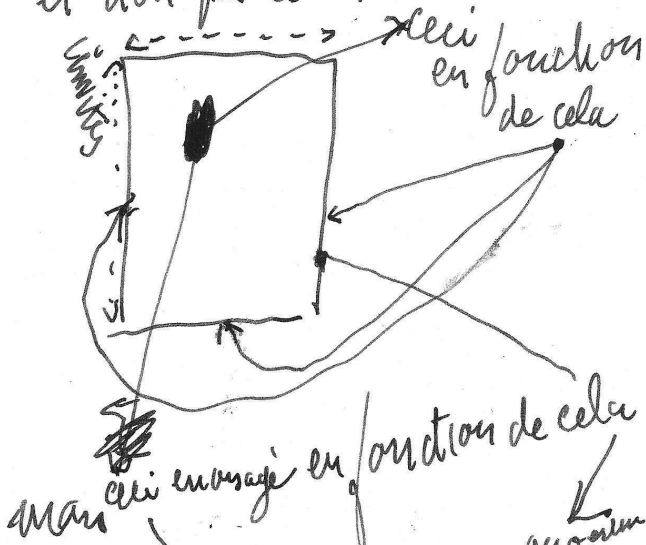
¹⁰⁶³ Jean-Luc Marion, « La certitude de Cézanne », *Ce que Cézanne donne à penser*, op cit, pp 120-121.

¹⁰⁶⁴ André du Bouchet, « Tal Coat, Les coupes d'horizon », revue *Europe*, n°986-987, op cit, p 125.

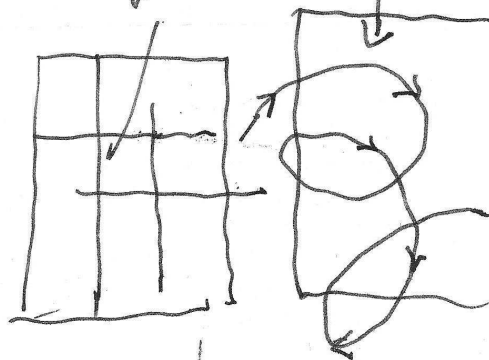
¹⁰⁶⁵ Pierre Tal Coat, *Libre Regard*, Maeght, 1991, p 32 : « ...l'orbe du regard qui en découle, l'émergence, la résurgence, une multitude de points surgissant retournant à l'étale, inlocalisables. Il n'est pas de simultanéité, il n'est pas d'en face mais la mouvance expansive au-delà de l'aire, retournant au point, renaissant ».

¹⁰⁶⁶ *Ibid*, p 37.

2^e celle de cette feuille n'étant elle-même
 fermée mais disponible totale à l'ouverture
 et non pas ceci:



ceci en fonction de cela
 mais ceci envisagé en fonction de cela
 ce sont de tous les champs
 non ceci mais ceci



Ce qu'indique Tal Coat, avec ce schéma, c'est la ligne spiralée du regard dont l'orbe sort de la toile sans y être enfermé, prolongeant son mouvement dans l'espace alentour, où il est soutenu par l'air, avant de revenir, en effectuant un demi-tour qui s'apparente à une boucle¹⁰⁶⁷, dans l'espace du tableau qui constitue alors son support. Ce tracé de la vision correspond également à celui qu'André du Bouchet peut identifier sur les tableaux du peintre aixois, et que décrit en ces termes un critique :

« Tel est le principe des « roues tournantes », ce titre conventionnellement donné à dix ou quinze toiles de Cézanne. (...) De ligne où l'on pourrait cheminer, la roue tournante devient une virgule elliptique ou un triangle schématique que l'écrasement de la perspective relève. Et quand une telle route tournante paraît creuser la toile et permettre au regard d'en sortir, comme dans le tableau du même titre de 1881, c'est à la façon d'un cercle qui le cerne, le relançant interminablement vers le centre du tableau¹⁰⁶⁸. »

L'œil épouse la rotondité des formes comme il façonne sur la page le tracé de courbes successives en un aller-retour continu qui s'apparente à une forme de spire, de mouvement hélicoïdal à l'infini.

« Ce qui est ici peut être aussi là. J'ai parlé ailleurs du « terrible effort de se situer, en situant entre elles toutes choses mouvantes ». Tout déséquilibre se rééquilibre, toujours provisoirement ; les vitesses différentes ne cessent d'être co-actives et de se comporter ensemble ; ce qui s'ouvre et ce qui se ferme, ce qui fut et ce qui sera – les rétroactions se relancent en avant. C'est pourquoi tout retour est un nouvel aller, il n'y a de différence que de temps dans un unique essor qui de tout point atteint fait un nouveau départ, et de tout départ une lancée, qui sera toujours à refaire, dans l'inconnu. La ligne droite se recourbe et se déploie en une spirale qui est une modalité d'ouverture sur l'infini.¹⁰⁶⁹ »

Le support se laisse entrevoir du fait de la forme cylindrique du tracé qui ne se referme sur aucune saisie et procède par des retournements successifs :

¹⁰⁶⁷ « Sur la toile, des incisions dans la pâte, tracées au pinceau, des épaisseurs de couteau, des accents de la couleur, arrêtent la course de la lumière : l'arrêtent et la relancent dans le même temps ; la déploient, la modulent. Ce point de bascule que le peintre cherche à capter, c'est ce moment précis où sous le regard l'espace se dilate et se recourbe aussitôt, « parce que la forme même de notre œil est courbe », dit-il : placé dans une orbite, sa musculature implique un mouvement tournant, un passage incessant d'un extrême à l'autre. » : Florian Rodari, « Biographie », Catalogue *Tal Coat, Peintures et Dessins 1946-1985*, Somogy éditions d'art, Paris, 2011, p164.

¹⁰⁶⁸ Renaud Ego, « Le sens de la réserve », *Ce que Cézanne donne à penser*, op cit, p 100.

¹⁰⁶⁹ Franc Ducros, « Parole en expansion infinie », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 107.

« Je serai bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose. Je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois.¹⁰⁷³ »

« je sors enfin
ce n'est pas moi qui taille ces rues
tout existe si fort
et loin
que je peux lâcher ma main

mes yeux ne se regardent pas
ils regardent dehors

sans loucher

et je ne vois presque rien.¹⁰⁷⁴ »

« Ce on qui voit. Ce lui qui est devant l'objet. Placé là et sans que l'objet l'ait guidé, lui aussi là ou là. Une double indétermination. Tandis qu'au contraire je suis ici et je regarde : selon l'angle que j'ai choisi et tel objet que je désigne. Le système qui me dépassent quand plusieurs vus indéfinies traversent constamment le jardin, englobent l'œil qui se croyait l'unique fabricant (répondant des images) et que le on entraîne dans sa machinerie ayant trait à la vue.¹⁰⁷⁵ »

« Le chemin est peinture.
Aussi. Peindre avec le bleu des flaques.¹⁰⁷⁶ »

L'eau, peinture

¹⁰⁷³ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, Tel, Gallimard, Paris, 1964, p 23.

¹⁰⁷⁴ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, pp 112-113.

¹⁰⁷⁵ Jean Tortel, *Le discours des yeux*, Editions Ryôan-ji, 1982, p 74. André du Bouchet possédait de nombreux ouvrages dans sa bibliothèque de Vanves de ce poète dont il appréciait l'œuvre, d'autant que nombre de ses ouvrages indiquent une préoccupation essentielle autour de la vision, dont *Limites du regard*, Gallimard, Paris, 1971. Michel Collot, dans *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op cit, p 30, cite la « rhétorique baroque de Pierre de Marbeuf » que commente Jean Tortel dans *Feuilles, Tombées d'un discours*, Ryôan-Ji, Marseille, 1984, p 80, en y décelant « les premiers effets d'une modernité du regard. »

¹⁰⁷⁶ André du Bouchet, « Un jour de plus augmenté d'un jour », *L'Ajour*, Folio Gallimard, Paris, 1998, p11.

Troisième partie : LA VISION :

Dès ses premières approches critiques, André du Bouchet témoigne d'un intérêt marqué pour l'organe même de la vision : l'œil, dont il va analyser, à travers les traités d'optique, les critiques d'art, les écritures poétiques, et les œuvres plastiques, les diverses conceptions et explorer les modalités du rendu perceptif. C'est d'ailleurs à une étude extrêmement ambitieuse et ample qu'il s'attèle dans les années cinquante quand il se propose, à partir d'auteurs majeurs tels que Scève, Hölderlin, Baudelaire, puis Hugo, Mallarmé et Rimbaud, d'étudier les rapports de la vision et de la connaissance ou la façon dont les modalités d'appréhension du réel, telles qu'elles s'expriment à travers motifs visuels et images, rendent compte d'un monde spécifiquement lié à ce traitement optique. C'est le regard, d'emblée, qui délivre les conditions du sens, selon qu'il adopte une posture appropriatrice ou dialogique, selon son intentionnalité, en fonction du traitement réservé aux impressions visuelles, selon que l'œil est ouvert ou fermé, scrutateur ou émerveillé, fixe ou mobile, déterminant l'émergence d'un monde ou le savoir élaboré à son endroit¹⁰⁷⁷. Expérience fondatrice de l'intelligibilité du monde, la vision est une traversée physique, dont la transcription, scripturale ou picturale, qui n'échappe parfois, à ses extrêmes, ni à « un réalisme sommaire », ni à « une mystique visionnaire¹⁰⁷⁸ », nécessite d'inventer une forme propre à signifier non tant l'objet regardé que les positions de l'œil relativement à cet objet.

1. La critique d'Art.

1.1. Félix Fénéon :

L'article consacré à Félix Fénéon parut en anglais en 1949 dans la revue *Transition*, d'abord intitulé « un critique exact », puis « Félix Fénéon ou le critique muet », ce texte indique d'emblée les préoccupations du futur poète, en tant qu'il manifeste une interrogation majeure : comment

¹⁰⁷⁷ André du Bouchet a donc beaucoup lu Jean Tortel. Ce dernier a publié des considérations sur le regard où il associe « travail de l'écriture » et « travail des yeux » malgré la difficulté qu'il pointe : « Mais nos trajets sont trop rectilignes et le regard trop raide pour poursuivre la continuité des variations jaillissantes ou vibrantes autrement que par un discours ponctué et déjà composé d'ensembles semi-abstraites qui juxtaposeront des tracés. Nous ne savons pas très bien dire. » : *Le discours des yeux*, Editions Ryōan-ji, 1982, p 18.

¹⁰⁷⁸ André du Bouchet, « Vue et vision chez Victor Hugo », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p153.

regarder la peinture et partant, en parler. Cet article laisse percer la familiarité d'André du Bouchet pour la critique d'art et notamment pour les Salons de peinture du XVIII^e et XIX^e siècle puisqu'il y ait fait mention de Diderot, Huysmans et Baudelaire¹⁰⁷⁹. La réflexion porte donc sur la façon dont la critique traduit en mots ce qu'elle voit, posant d'emblée l'idée qu'il ne saurait y avoir davantage de description littérale d'un tableau que de rapport mimétique au réel¹⁰⁸⁰. S'élabore ainsi un questionnement concernant les fonctions et la nature de la critique d'art : S'agit-il de décrire, de raconter, d'exposer ou de suggérer ? S'agit-il de proposer une vision ? Convient-il d'impliquer le lecteur, à travers la figure de l'observateur, d'engager sa participation active dans la reconstitution de l'image, ou plus subtilement de le convier à suivre un tracé optique ? Quels procédés ces finalités engagent-elles ? Quelles stratégies d'écriture sont sollicitées pour construire non seulement un tableau mais, ce faisant, pour indiquer la position de celui qui regarde le tableau ou le trajet de son regard ? Le fait qu'André du Bouchet se tourne vers la critique d'art de Félix Fénéon, et lui consacre un article montre bien la prédilection qu'il accorde aux critiques poètes qui usent d'une langue spécifique¹⁰⁸¹ non tant pour embrasser leur objet ou exceller dans la virtuosité de leur art au regard d'une œuvre qui les défie, que pour conférer même fonction à l'outil littéraire et marquer la parenté de l'écriture et de la peinture dans l'appréhension du réel. En accordant tout leur poids aux sens¹⁰⁸², aux formes, et à l'espace, les annotations écrites rejoignent les surfaces colorées en ce qu'elles font corps avec le monde auquel elles appartiennent.

« Au lieu de la femme qui se déchausse et ôte ses bas parce qu'il est l'heure d'aller dormir, Fénéon nous en présente une dont « la main encastre le talon, cache la cheville – et sans interruption, une coulée de chair fuit du genou au crochet que font les orteils dressés. » Saisissez-vous la différence entre les paroles peintes et les paroles du jour ? Il fallait

¹⁰⁷⁹ André du Bouchet, « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p 79 ; repris dans la Revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 71.

¹⁰⁸⁰ André du Bouchet, « Felix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris : « (Ceux qui veulent décrire un tableau hésitent, se reprennent, bredouillent le plus souvent), faute d'un langage qui se prête à leur tache équivoque ; car les mots couvrent indifféremment ce qui est en vie et ce qui est peinture. »

¹⁰⁸¹ Langue spécifique qui va même jusqu'à compromettre « l'appréciation critique dans son exactitude. (...) Car seule la poésie peut justifier ce bois de sapins toujours verts que Baudelaire, critique exacte et minutieux, assigne à la peinture de Delacroix, qu'il connaît mieux que quiconque et qu'il a par ailleurs définitivement décrite, alors qu'on ne trouve peut-être pas un seul sapin dans l'œuvre de Delacroix ! » : André du Bouchet, « Poésie et représentation de la poésie », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 300.

¹⁰⁸² Jules Laforgue note que le plaisir que l'on éprouve à voir de la peinture dépend de la sensibilité de l'œil : « de la peinture sans spasme de l'œil, c'est pour moi de l'amour platonique, céladonique, châtré, un amour non localisé. », *Mélanges posthumes*, Mercure de France, 1903, Paris, p156, cité dans Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, Textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Droz-Genève-Paris, 1970, p XXXVII.

trouver l'équivalent de ce geste fugace éternisé par le peintre... « la main encastre le talon ¹⁰⁸³ ».

Couvrant à caractériser la toile qu'il observe, Félix Fénéon s'emploie ainsi à déployer une syntaxe dont plusieurs aspects rappellent, et ont peut-être orienté, les configurations ultérieures du poète. Ainsi, son style est-il elliptique ¹⁰⁸⁴ voire lapidaire et ingrat :

« Ce Fénéon est demeuré inconnu parce que difficilement accessible -, la seule plaquette qu'il ait publiée ayant été tirée à 250 exemplaires, le reste, des articles épars dans des revues poussiéreuses (*La Vogue, La Revue indépendante, La Revue exotique, L'Art moderne*, etc.) Mais surtout parce qu'il est désagréable à lire. Absolument dépourvu de charmes (à première vue). Ses mots s'y prêtent rarement ; sa syntaxe, qualifions-la à son instar de « grièche » ¹⁰⁸⁵ .

Son style est porté à la concision avec un usage privilégié des constructions nominales. Du moins,

« L'expression nominale et le verbe sont-ils utilisés de façon complémentaire et subtile, le verbe animant une forme tandis que le nom fige un mouvement. Il s'établit ainsi une sorte d'équilibre actif entre le monde du langage (temps : suite et rapports) et le monde de la peinture (espace : configuration et couleurs). En outre, Fénéon entremêle ces deux mondes en attribuant à l'un les qualités de l'autre. ¹⁰⁸⁶ »

Comme le rappelle très justement le préfacier de ces *Oeuvres plus que complètes*, André du Bouchet a parfaitement repéré cette dimension lorsqu'il écrit, reprenant un des néologismes forgés par Fénéon, que ce dernier « engourdit ¹⁰⁸⁷ » le verbe. Cependant, rappelle-t-il « le verbe dans la critique d'art de Fénéon peut simuler la dynamique géométrique de la composition, dévoiler le jeu optique dans les contrastes de teintes et, en douant d'actions les objets inanimés, communiquer avec plus d'exactitude l'idée d'un tableau. ¹⁰⁸⁸ » Dans le dactylogramme inédit de l'article consacré

¹⁰⁸³ André du Bouchet, « Félix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁰⁸⁴ « La phrase elliptique, en critique d'art, remonte à Diderot. Lorsque Diderot note dans son *Salon de 1767*, à l'article Fragonard : « Couleur fade. Cou sec et raide. », Il laisse au lecteur le soin de compléter et d'interpréter », dans Félix Fénéon, *Oeuvres plus que complètes, op cit*, Introduction, p XLII.

¹⁰⁸⁵ André du Bouchet, « Felix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁰⁸⁶ Félix Fénéon, *op cit*, p XLIV.

¹⁰⁸⁷ André du Bouchet, « Félix Fénéon » : « Tantôt elliptique, tantôt loquace, il « engourdit » le verbe. Il lui confère une nouvelle valeur temporelle. « : *L'Etrangère*, 14-15, *op cit*, p 73.

¹⁰⁸⁸ Félix Fénéon, *op cit*, p XLIV.

à Fénéon, André du Bouchet rattache ce travail du verbe à la difficulté de donner à comprendre les différentes temporalités constitutives du tableau alors que ce dernier semble s'immobiliser sur un moment :

« Car les verbes se conjuguent, mais non celui d'un tableau, et c'est même là tout le sens de la *composition*. Ce chiffre dense dont les feux sont éternellement en arrêt

le moment du tableau

et comme dans un film dont la caméra s'arrêterait de tourner, nous voyons les personnages et les pommes saisis *un moment* en plein vol, ridiculement, banalement, suspendus entre terre et ciel. ¹⁰⁸⁹»

Il est probable qu'André du Bouchet ait lu attentivement les articles critiques de Fénéon, non tant, sans doute, pour découvrir les néo-impressionnistes et Seurat, l'artiste auquel Fénéon s'est particulièrement intéressé, que pour dégager les principes d'une écriture engagée dans un traitement spécifique de sa matière, réduisant les propositions, inversant les positions du sujet et du verbe, introduisant nombre de verbes pronominaux qui assimilent sujet et objet, visant à produire ainsi non une explicitation linéaire des formes et des couleurs mais un agencement en mouvement, un agencement visant à « ramener plusieurs instants disparates à une durée unique, le tableau. ¹⁰⁹⁰ »

De même, André du Bouchet n'aura pas manqué d'observer l'importance accordée au choix du lexique, parfois emprunté à l'héraldique, la zoologie, la médecine, la botanique, parfois résolument inventé ¹⁰⁹¹, ainsi qu'au choix et à l'ordre conféré à la syntaxe qui, déstabilisant la phrase, trouble le sens et invite à la fusion de l'animé et de l'inanimé : « une gracile jeune femme, au bord d'un étang dont l'eau, encastrée dans les feuillages, se dore, se pourpre, changeante, rêve ¹⁰⁹² », ou encore, à la syntaxe qui poursuit le rythme des lignes du tableau :

¹⁰⁸⁹ André du Bouchet, « Felix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*

¹⁰⁹¹ « Soit la grammaire qui remonte aux sources des mots – cursif, minime, ascendent, aptère, apyre, labile, nephelibate, aphrophore – les régénère ou en assure le sens corrompu, l'anatomie – glabelle, gobin, myologique, mastoïde – la botanique – acaule, mimeux -, l'astronomie ou la météorologie – étésien, gnomon – j'en passe. » André du Bouchet, « Felix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁰⁹² Félix Fénéon, *op cit*, p XLV.

« Dans la description d'un Zandomenighi, s'il se permet une inversion audacieuse, « à gauche, un compliqué et rythmique tracé ... », cette dernière est compensée plus loin : « à droite, une ligne seule, rapide et pure. ». De ces deux membres de phrase, la place et la valeur des mots imitent le contraste des lignes. ¹⁰⁹³ »

La disposition résolument spatiale des termes accompagne la composition picturale, instaurant une logique perceptive. Ainsi, André du Bouchet s'appuie sur la citation suivante à propos d'une estampe d'Hokusai : « le ciel, la cime, simplement ; la cime calcinée de rouge sur le froid ciel blanc et bleu ¹⁰⁹⁴ » pour considérer que « Félix Fénéon a parlé peinture puisque cette estampe, je la vois ». Il accède, ajoute-t-il, « au niveau irréel et substantiel où s'épanouit le cristal du temps. ¹⁰⁹⁵ » Ce que souligne le poète, c'est d'abord, l'accès à une vue, c'est-à-dire à un ensemble composite d'éléments et de trajets comportant des degrés de visibilité. De même, dans sa dimension lapidaire, l'énoncé : « la bonne, à côté, droite » à propos d'un segment de Gauguin, suffit à préserver la teneur, la masse, la place, la stature, l'axe, la résistance, sans figurer par des expédients verbaux la scène, mais en proposant à son tour une composition qui rendent compte de l'ajustement de l'œil au tableau.

« Pour mille critiques qui parlent, il y a Fénéon qui regarde (d'abord) et crée un langage conforme à sa vision ; il sait bien que cette abréviation que par gageure il appelle « coulée de chair » est induite par une perspective neuve, « où se transposent les proportions, où les formes s'abolissent ». Remplacez *Dostoïevski* par *Degas* ou *Picasso* dans cette phrase d'un bon sens lumineux que cite Paulhan, et les monstres disparaissent : « Ses personnages ne sont pas des créatures d'exception ; s'ils affectent souvent des formes anormales, c'est que l'oblique Dostoïevski les regarde sous un angle qui altère leurs proportions. ¹⁰⁹⁶ »

Ce parallèle établi entre peinture et écriture, Fénéon la poursuit également dans ses critiques littéraires, notamment à propos de Moréas dont il commente les modalités d'écriture du poème « Aube » du recueil *Le thé chez Miranda*¹⁰⁹⁷, en soulignant leur parenté : « Moréas répudie toute règle préétablie pour la contexture de ses vers, (...) Tels les maîtres impressionnistes qui, au lieu de préparer sur la palette la valeur d'un morceau en un bas mélange où s'aveulissent les couleurs,

¹⁰⁹³ Félix Fénéon, *op cit*, p XLVII.

¹⁰⁹⁴ André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, repris dans *L'Etrangère*, n° 14-15, *op cit*, p 79

¹⁰⁹⁵ *Ibid*, p 79. Ce terme revient sous sa plume dans les manuscrits consacrés à Giacometti. Nous renvoyons aux pages 276 et suivantes.

¹⁰⁹⁶ André du Bouchet, « Felix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁰⁹⁷ Jean Moréas et Paul Adam, *Le thé chez Miranda*, Tresse et Stock éditeurs, Paris, 1886.

la trouvent sur la toile par l'action des tons purs les uns sur les autres.¹⁰⁹⁸ » Il est certain que, dans sa facture propre, le texte de Moréas présente des similitudes avec les procédés déployés par Félix Fénéon : néologismes, syntaxe nominale, verbes pronominaux, récurrences de termes et réitérations de séquences verbales, mélange de l'animé et de l'inanimé. Nous reproduisons le texte :

« Les maisons sont tristes comme des bêtes.

A leurs vitres glacées, le jour indistinct, indistinctement se réverbère, en les buées leurs vitres obscures s'emboivent.

Les maisons sont tristes comme des bêtes.

Deuil et Modes, liquidateur Judiciaire, Docteur-Médecin. Implacable destinée ! Les enseignes, les implacables enseignes marquent leur flanc suranné : tels des stygmates de lys sur l'épaule des prostituées. Deuil et Modes, Liquidateur Judiciaire, Docteur-Médecin ...

Les maisons sont tristes comme des bêtes.

Leurs portes s'entre-bâillent ; aux tintamarres des timbres par les couloirs, leurs portes s'entre-bâillent ; au labeur superflu, à la débauche superflue et irrémédiable vie, leurs portes s'entre-bâillent.

Les maisons sont tristes comme des bêtes.

Et elles regardent, résignées, dans la rue pleine de boue et sur la place morne où le vent siffle. Elles regardent vers le square au bassin plein de feuilles mortes, vers le lamentable square plein de feuilles mortes ; elles regardent, résignées.

Les maisons sont tristes comme des bêtes. »

Dans ce poème en prose, « décors de veilles, de campagnes, d'intérieurs qui séparent ces nouvelles », Moréas s'astreint « à calculer pour chaque vers une corrélation entre la position des syllabes toniques, la donnée thématique et les intervalles.¹⁰⁹⁹ » Cette analyse d'une corrélation du rythme, de l'espace, et de l'idée n'aura sans doute pas été sans intéresser André du Bouchet, quoiqu'il ait pu l'approfondir avec l'œuvre de Mallarmé¹¹⁰⁰. Cependant, cette prose est plus proche, dans son mode de présentation, de celle de Reverdy¹¹⁰¹, sur laquelle se penche avec

¹⁰⁹⁸ Félix Fénéon, « Jean Moréas », *Œuvres plus que complètes*, Tome II, op cit, p 607.

¹⁰⁹⁹ *Ibid*, p 607.

¹¹⁰⁰ Voir Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, op cit, pp 103-106. Franc Ducros, « D'un certain écrire : en devenir qui s'inachève », *L'ère des vents*, 6-8, op cit, p 269. Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet*, op cit, pp 27-32. François Rannou, « André du Bouchet, lecteur de Mallarmé », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, pp 27-39. Elke de Rijcke, *L'Expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet*, Collection Essais, La Lettre volée, 2013, pp 93-95, qui renvoie elle-même aux travaux de Franc Ducros, « Du Coup de dés et un peu au-delà », *Prévue*, Université Paul Valéry, volume 27, 1984, pp 7-12.

¹¹⁰¹ Michel Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », dans *Reverdy Aujourd'hui*, Actes du Colloque du 22, 23, 24 juin 1989, Presses de l'ÉNS, Paris, 1991, pp 67-76. Jean-Pierre Richard, « André du Bouchet », *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, p 305. Pierre Schneider, « La figure et le fond », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, pp 101-107

attention André du Bouchet¹¹⁰², sensible à cet effet d'effraction, comme ici, d'une écriture qui propose un enchevêtrement de lignes passées par le crible de l'œil et laissant affleurer ce qui n'est pas visible.

« En effet, le poème de Reverdy construit de notations évidentes, d'images limpides une somme énigmatique. Pendant la brève durée de la lecture nous éprouvons presque simultanément la joie de saisir *la grande nature* dans l'explosion d'une parole cristalline et profonde, et l'angoisse de sentir l'univers s'échapper entre les lignes, se perdre entre les constellations de « l'incohérence » poétique. Depuis le premier jusqu'au dernier mot du poème, tout un pays surgit et bascule, tout change, bouge, et, sans liaisons apparentes, le soir chasse le matin, le vent modifie le nuage, emporte l'image, le centre se déplace, et la terre contemplée, croyait-on, à travers une fenêtre, par l'échancrure d'un rideau soulevé, l'entrebâillement d'une porte, tout-à-coup fait irruption dans la chambre qui vole en éclats ou se gonfle à la mesure du crépuscule et de la saison.¹¹⁰³ »

Dans l'écriture comme dans la peinture, la composition qui s'agence d'après la préhension de l'œil ne peut offrir qu'un rendu partiel, où les formes se déforment, où la vision est parfois trouble ou indisposée. Ainsi de Cézanne qui, dans le portrait de Gustave Geoffroy, allonge la table de travail qui « s'étale dans le bas du tableau¹¹⁰⁴ ». Ainsi, de Reverdy qui propose « un monde liquide, fuyant, limpide, débité par affleurements durs et coupants (est-ce cela qui a valu à cette poésie l'épithète de cubiste ?), comme l'eau tournoyant autour des piles d'un pont¹¹⁰⁵ ». Ainsi, de Félix Fénéon qui « dosant avec subtilité des mesures de temps dissemblables et syncopées, éteignant certaines harmonies contradictoires, aboutit à une phrase de son mat. Les valeurs se contaminent et s'arc-boutent ; le protocole de l'arc-en-ciel est enfin rédigé¹¹⁰⁶ ». Chacun, peintre, poète ou critique d'art, procède de la même conscience de saisir du monde le circuit d'un regard avec ses déformations, ses ruptures, ses empiètements, ses réfractions colorées, son mouvement, sa lumière. Pour chacun, il s'agit de conserver la perception¹¹⁰⁷, sans imposer la perspective, en préservant le recueil de ces éléments épars, de « ce monde inouï qui déborde l'homme de toutes

¹¹⁰² André du Bouchet consacre notamment deux articles à Reverdy qu'il rencontre, avec qui il correspond et pour lequel il a une grande admiration : « Le Chant des morts », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949 et « Envergure de Reverdy », *Critique* n°47, avril 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 29-34 et pp 47-63.

¹¹⁰³ Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », *Pierre Reverdy*, Mercure de France, Paris, 1962, p 182.

¹¹⁰⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p1310.

¹¹⁰⁵ André du Bouchet « Envergure de Reverdy », *Critique*, n°47, avril 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 52.

¹¹⁰⁶ André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p 79 ; repris dans La revue *L'Etrangère*, n° 14-15, op cit, p 71.

¹¹⁰⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p 1313 : « Nous « voyons » la profondeur, le velouté, la mollesse, la dureté des objets – Cézanne disait lui-même : leur odeur. »

parts¹¹⁰⁸ », de « retrouver ses sens ¹¹⁰⁹ ». Pour ce faire, Félix Fénéon consultait « les traités d'optiques dont s'inspiraient les peintres (ceux de Road, Blanc, Chevreul et Charles Henry)¹¹¹⁰ », mais aussi, il savait décrire « par « taches juxtaposées » le monde de tension et de calme dont « je » est absent, il dissimul(ait) sous une sécheresse de nomenclature le dessein assez sublime, inavoué et même nié pour plus de sûreté, d'atteindre à un absolu. Car l'homme est chose et le tableau est chose, et l'eau. Il y a une question de densité à résoudre¹¹¹¹ » ; Reverdy, lui, inventait une « optique fluide et tourmentée », qui rendait compte de ce « va-et-vient entre la volonté de saisir – l'échelle humaine – et le monde démesuré, sans échelle¹¹¹² » ; Cézanne se préoccupait non de l'étendue mais du rayonnement de l'espace, de l'agglomération des choses sous les yeux. Aussi, leurs préoccupations n'étaient-elles pas pour demeurer indifférentes à André du Bouchet qui puisait là matière à réflexion¹¹¹³ et se trouvait invité à poursuivre sa recherche en distinguant ceux qui, à l'instar de Diderot, « trichent », c'est-à-dire ne se départissent pas d'une posture surplombante de maîtrise, et ceux qui acceptent de se situer à l'intérieur même, dans le halo de l'environnement qu'ils transcrivent.

1.2. Denis Diderot :

Diderot, bien qu'il ne soit pas poète, est cependant celui qui va transformer la critique d'art en genre littéraire. De 1759 à 1781, il rédige des comptes-rendus des expositions de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, pour *La Correspondance Littéraire, philosophique et critique*, périodique destiné à l'aristocratie cultivée du XVIII^e. Parmi les artistes qu'il évoque, on peut citer Chardin, Greuze, Claude, Joseph Vernet. Sa critique va se pencher sur les conditions de représentation, de mise en scène, de mise en espace, de visibilité du réel. Il s'exprime sur un ton très libre, ou très naïf, écrit André du Bouchet :

¹¹⁰⁸ André du Bouchet « Envergure de Reverdy », *Critique*, n°47, avril 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 56.

¹¹⁰⁹ « La critique de Fénéon requiert que l'on voie, que l'on entende, que l'on sente, en un mot que l'on « retrouve ses sens. » *Œuvres plus que complètes*, Tome I, « La Critique d'Art », op cit, Préface p XXXVIII.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p XXXVIII.

¹¹¹¹ André du Bouchet, « Félix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹¹¹² André du Bouchet « Envergure de Reverdy », *Critique*, n°47, avril 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 48.

¹¹¹³ André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p79, repris dans La revue *L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 71 : « Il apparaît clairement que la critique d'art de Félix Fénéon tant par son acuité que par sa portée philosophique, ne se peut comparer qu'à celle de Baudelaire. »

« Diderot est un critique merveilleusement naïf (loin d'être aveugle). Ciseau d'Apelle, il se précipite au gré d'une intarissable fantaisie de tableau en tableau, effleure l'un, s'attarde sur l'autre sans jamais s'y appesantir, cumulant les dons les plus contradictoires. Acuité de vision, sensibilité de peintre inégalée (jamais il ne cogne du bec dans la toile) et naïveté inégalable qui entraîne le lecteur et finit par le convaincre malgré lui (mais il y entre d'emblée, sans se douter de rien, et fait l'inventaire du paysage qu'il laisse bientôt derrière lui). C'est un plaisir que de le voir à l'œuvre. Diderot et ses recettes naïves : « Allez à la campagne, tournez vos regards vers la voûte des cieux et vous jurerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire, pour la transporter sur le chevalet de l'artiste, ou fermez votre main et faites-en un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile, et vous jurerez que c'est un tableau de Vernet qu'on a pris sur son chevalet et transporté dans le ciel ». Quelle bonne humeur ! Il fait rayonner cette identité morne. Les termes de la comparaison importent peu, il les intervertit avec grâce, du tableau au ciel et du ciel au tableau, les mots se rendent joyeusement à ses raisons. ¹¹¹⁴»

Diderot, dit Starobinski¹¹¹⁵, conjugue une « attention extrême » et « une infidélité désinvolte », c'est-à-dire que, même s'il s'astreint à une description précise qui aide le lecteur à visualiser la toile, Diderot est amené à recréer les tableaux - et non pas uniquement ceux qu'il n'apprécie pas – mais les tableaux qu'il envisage selon ce qu'ils auraient du être. Cependant, parce que le tableau appartient à un univers sémiotique distinct, parce qu'il l'appréhende avec un matériau linguistique qui le dénature nécessairement, il est amené à cette question : Comment trouver un équivalent linguistique à une représentation picturale ? Il va donc déployer des trésors d'ingéniosité dans un style très alerte qui est le propre de ses romans comme *Jacques Le Fataliste* ou *Le neveu de Rameau*, et tenter d'adapter son écriture à la facture de l'artiste. Ainsi, d'un tableau de Bouchet dont il critique le désordre de la composition va-t-il rendre compte par une énumération impertinente : « Quel sujet a-t-on jamais rassemblé dans un même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une lanterne, des réchauds... » Et il finit par conclure : « Quel tapage d'objets disparates ! ¹¹¹⁶ ». A l'inverse, il emploiera une syntaxe épurée pour parler des natures mortes de Chardin. Ou encore, il introduit un dialogue avec le peintre, ou avec le lecteur, ou avec un des personnages du tableau, ou même avec le tableau lui-même. Aussi, le texte, au lieu d'être purement descriptif, devient-il narratif et dialogique. Diderot est donc amené à considérer sa propre prose depuis cet objet pictural et à rendre compte de la technique picturale par des procédés littéraires, en cherchant des analogies de facture. Les *Salons*

¹¹¹⁴ André du Bouchet, « Felix Féneon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹¹¹⁵ Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Editions réunion des musées nationaux, Paris, 1991.

¹¹¹⁶ Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Salon de 1761, Hermann, Paris, 1984, p 220.

de Diderot montrent que littérature comme peinture posent des questions parentes de la représentation du visible. Comment rendre compte de ce que l'on voit ? Cette tentative d'établir une forme d'équivalence se manifeste explicitement à travers la revendication qu'exprime cette citation à la fin des *Salons de 1763* : « son pittore anch'io ¹¹¹⁷ », c'est-à-dire « moi aussi, je suis peintre. » Cependant, le philosophe Diderot oublie que cette question ne se soutient qu'à considérer la matérialité de l'œuvre, son mode d'effectuation, le traitement réservé à l'espace, la lumière, les couleurs, alors qu'il s'en tient à la conception d'une scène comme réalisation d'une idée générale. Dans l'article intitulé « Félix Fénéon : un critique muet », André du Bouchet, en contrepoint, dresse en effet la critique sévère de l'éloquence et des procédés rhétoriques artificieux employés par l'écrivain dans ses *Salons de Peinture*¹¹¹⁸, de 1759 à 1767 :

« Ainsi Diderot intercale entre un passé et un futur illusoires ce qu'il appelle le moment du tableau. C'est une histoire dont il reconstitue le point de départ, qu'il se prend à raconter, et qu'il interrompt tout à coup au beau milieu par une exclamation feinte – ne bougeons plus – pour nous faire voir, surgi à l'improviste d'on ne sait où comme par un tour de passe-passe, le tableau. (...) L'homme (...) s'évertue en pure perte à cerner le tableau réfractaire dans la langue du temps (autant s'emparer d'une poignée d'eau) ...¹¹¹⁹ »

Si l'on résume la pensée d'André du Bouchet, son reproche essentiel tient à l'éviction de la conscience d'une temporalité propre créée par la peinture¹¹²⁰, sa critique tient à l'idée que le tableau n'émerge pas au moment et du seul fait d'une discursivité interrompue, en une image

¹¹¹⁷ L'expression revient souvent dans les *Essais sur la peinture*, et s'accorde bien à l'idée que Diderot se fait du critique. Ainsi, en parlant du Corrège, dans *La Correspondance Littéraire* du 1 mars 1759 : « ...il saisit le pinceau et s'écrie avec enthousiasme : *Ed anch'io son pittore* ». Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Salons de 1759, 1761, 1763, Hermann, Paris, 1984, p 225.

¹¹¹⁸ Les *Essais sur la peinture* furent accueillis avec enthousiasme en Allemagne, et notamment par Goethe qui salua en Diderot le créateur d'une critique d'art neuve et originale : « Quant à Diderot, c'est un magnifique ouvrage qui parle plus utilement encore au poète qu'au peintre, quoique pour ce dernier il soit un puissant flambeau. » Mais Goethe en vint dans un second temps à critiquer le naturalisme esthétique de Diderot.

¹¹¹⁹ André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p79, repris dans *La revue L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 72.

¹¹²⁰ Même si Arnaud Buchs peut écrire que « tout au long de ses salons, Diderot n'oublie jamais qu'il voit et nous montre les tableaux à travers un lexique, une grammaire, une syntaxe. Autrement dit, il perçoit l'espace pictural au travers de la catégorie du temps. Dans ces conditions, toute écriture du regard ou du tableau, si elle se veut critique, ne peut faire l'économie d'une réflexion sur le temps, sur la durée dans laquelle sera inévitablement plongé l'instant pictural. », *Diderot et la peinture*, Galilée, Paris, 2015, p 42. Mais là où Diderot s'inscrit dans la temporalité de la langue, du Bouchet reconsidère cette temporalité depuis l'espace perceptif ouvert par le tableau et rend patente dans son écriture la force d'extraction que toute perception installe dans le continu et l'irréversible.

suspendue et immobile. Il est vrai que la position de Diderot, eu égard aux œuvres picturales, est très éloignée de celle du poète¹¹²¹. La matérialité de l'œuvre intéresse peu, ou pas du tout, le philosophe. Aussi, sa description participe-t-elle de la certitude de la précellence de la critique picturale¹¹²² et de la pensée, néanmoins novatrice, de faire pénétrer le lecteur dans la scène, de « s'immiscer dans le paysage », d'où la position de voyeur qu'il fait tenir à qui lit ses comptes-rendus d'expositions, comme si révélation lui était accordée, comme si vérité lui était donnée. « Pour Diderot, les tableaux sont des fenêtres et même des portes qu'il suffit d'entre-ouvrir pour surprendre une conversation ou se glisser dans le paysage. Au risque d'escamoter le peintre.¹¹²³ » Une telle ingénuité assurée de son bien-fondé est rapportée autant à « l'homme Diderot » qu'à une époque « transparente¹¹²⁴ », laquelle est opposée à l'opacité du monde contemporain, de ce « temps de guerre » :

« (Il semble bien que maintenant ici nous nous heurtons contre des murs. Le paysage est défoncé. (En pays étranger), parqués contre (les murs d'une solitude fortuite), nous ne nous frayons chemin qu'à tâtons : les mots forcent des baillons ; partout des censures où l'air fut transparent. Et ce sont des qualités de murs, opacité, pesanteur, cruauté, qui plombent l'atmosphère. Nous passons notre temps à sonder des résistances ou à établir la géodésie du vide.¹¹²⁵ »

Diderot réfléchit avec ce motif de la « fenêtre » introduit par Brunelleschi, qui établit un point fixe à partir duquel peut être appréhendée la réalité, un cadre qui découpe le monde entre un dedans et un dehors. Or, écrit André du Bouchet :

¹¹²¹ Cependant, André du Bouchet l'a attentivement lu, le cite et le commente, notamment dans un article sur Francis Ponge, à propos du statut de l'artiste : « dans un atelier, c'est le moment qui parle, et non l'artiste » (Diderot) / pourvu que l'artiste soit / l'artisan, rien qu'artisan, des choses – non d'un objet – et alors en droit de / réaffirmer : le moment qui parle, c'est moi. » André du Bouchet, « A propos de quelques mots relevés chez Francis Ponge », *Cahier de L'Herne*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Paris, 1986, pp 54-67.

¹¹²² Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, op cit, p 86 : « S'il y a peu de gens qui sachent regarder un tableau, y a-t-il bien des peintres qui sachent regarder la nature ? » Le critique devient l'œil du peintre.

¹¹²³ André du Bouchet, « Félix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris : « et ce pouvoir magique (il aime le mot) qui se renouvelle et s'emballe à tout propos, est doué de vraisemblance par le style le plus cursif que l'on puisse imaginer (brûlant les étapes) dont la transparence et la limpidité habituelles lui sont de précieux auxiliaires dans son entreprise d'illusionnisme critique. Car pour Diderot, les tableaux sont des fenêtres... »

¹¹²⁴ « Aussi la nature, ce qu'on appelait au XVIIIème siècle la nature, ce que nous appellerions aujourd'hui les choses, ne lui oppose-t-elle aucune résistance. Les fourrés s'écartent devant lui ; les barrières s'entrouvent d'elles-mêmes pour le laisser passer, en quête d'une Belle au Bois Dormant bel et bien réveillée ; il circule à travers les parois les plus dures, car tout est transparent en ce matinal XVIIIème siècle, même les cailloux. » André du Bouchet, « Félix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹¹²⁵ André du Bouchet, « Félix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

« les mots ont cessé d'être transparents. Ils ne se prêtent plus guère aux bilocations. Adieu, promenades sylvestres. Il est impossible de s'immiscer dans le paysage. (A l'ombre d'un touffu arbre médian, sur des chemins ocre, auprès de cette bonne femme bleue et de son micheton cachou « qui, adossés à d'ellipsoïdes tas, se décolorent » ? Allons donc !) Entre nous et le dehors s'interpose une phrase opaque, agaçante, inamovible. La fenêtre est barrée.¹¹²⁶ »

Ce motif de la fenêtre constitue l'un des éléments centraux de la réflexion d'André du Bouchet sur la vision¹¹²⁷, et fait l'objet, notamment à travers la fable d'Actéon, de considérations diverses que l'on peut lire dans les « ébauches autour de la vision »¹¹²⁸ des années cinquante.

2.Histoire d'un œil.

2.1.Actéon :

On pourrait considérer que, dans chaque texte, c'est incessamment à l'histoire d'un œil, débarrassé de tout cerne enserrant son regard, si ce ne sont les limites de son ouverture oculaire, qu'André du Bouchet convie son lecteur à la manière du personnage d'Actéon décrit par Giordano Bruno, dont un extrait de l'œuvre est introduit en citation dès le numéro 1 de la revue *L'Ephémère*¹¹²⁹ parue en 1966 :

¹¹²⁶ André du Bouchet, « Félix Fénéon », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹¹²⁷ On trouve dans le poème « Cette chambre » du recueil *Sans couvercle*, GLM, 1953, repris chez Fissile, 2014, np : la mention d'une « fenêtre » : « il n'y a qu'une chambre / sans coin / dont on ne sort pas / une fenêtre / et toute la lumière vient de là / des murs / une porte où l'on entre / et qu'on ne franchit pas ». Cette fenêtre est moins ce qui organise la captation du regard vers l'extérieur que ce qui permet la réception de la source lumineuse. Par ailleurs, « fenêtre de la personne », écrit André du Bouchet dans le poème « Agrandissement » dans *Air*, Clivages, Paris, 1971, np.

¹¹²⁸ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit », p 169.

¹¹²⁹ « André du Bouchet fonde en 1966 avec Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts, Jacques Dupin et Gaëtan Picon, la revue *L'Ephémère*, publiée par la fondation Maeght. En 1968, Paul Celan rejoint le comité de rédaction, puis Michel Leiris en 1969. Les vingt numéros qui paraissent jusqu'au printemps 1973 ouvrent un espace où peintures, dessins, poèmes, critiques, philosophie, ethnologie, journaux, correspondances se répondent de manière extrêmement vivante. La revue (...) publie au même titre des auteurs antiques, classiques ou contemporains. », dans *André du Bouchet*, présentation et anthologie par Clément Layet, Seghers, Poètes d'aujourd'hui, Paris, 2002, p 241.

« Actéon, devenu proie de ses propres chiens, poursuivi par ses propres pensées, converti en ce qu'il a pourchassé, court d'une course nouvelle – plus légèrement (c'est-à-dire avec plus de facilité et d'un souffle plus efficace) vers les fourrés plus épais, vers les déserts, vers la région des choses incompréhensibles...Et c'est là que ses chiens le dévorent. Etranger alors à la différence et aux nombres qui, comme à travers autant de fissures, ne laissent percevoir et saisir que confusion, il ne discerne plus sa Diane par des ouvertures, par des fenêtres, mais toute muraille renversée, il est tout œil face à tout horizon.¹¹³⁰ »

Cette citation, au demeurant, est révélatrice du mode d'inflexion donnée par André du Bouchet aux sonnets des *Fureurs Héroïques* et au propre commentaire de Giordano Bruno dont il élabore une sorte de synthèse elliptique. Le texte traduit par Paul-Henri Michel est le suivant :

« ...Alors, les chiens, pensées des choses divines, dévorent cet Actéon, si bien que mort au vulgaire, à la multitude, délivré de l'entrave des sens perturbés, libéré de la prison charnelle, de la matière, il ne voit plus sa Diane par des trous, par des fenêtres, mais, toute muraille renversée, il est tout œil face à tout horizon. Et tout, dès lors sous son regard est un ; étranger désormais aux distinctions et aux nombres qui, selon les divers sens, comme à travers autant de fissures, ne laissent percevoir et saisir que confusion...¹¹³¹ »

Dans cette réécriture, on observe que le poète détourne totalement le sens de la citation en supprimant la référence à l'Un atteint par l'Idée, laquelle impliquait dans la conception Plotinienne une éviction de la dimension strictement corporelle et sensitive conçue comme limite à l'intelligible. On voit que ce qui retient avant tout André du Bouchet, ainsi qu'il le note dans ses ébauches¹¹³², c'est au contraire l'absorption du corps au monde, « cette fissure, cette blessure élargie, (qui) sera « toute muraille jetée à terre » par le regard d'un être devenu « tout œil face à tout horizon ». Actéon, « converti en ce qu'il a pourchassé » semble donc métamorphosé en « pure pensée de voir¹¹³³ ». Il participe de cette « foi perceptive¹¹³⁴ » dont parle Merleau-Ponty, qui n'est pas une opération du sujet mais la dissipation de ce dernier en un mouvement d'adhésion au

¹¹³⁰ Giordano Bruno, *Les Fureurs héroïques*, Dialogue II, cité après le texte d'André du Bouchet, « plus loin que le regard une figure » consacré à Giacometti, *L'Ephémère 1*, Maeght, Paris, p 100.

¹¹³¹ Giordano Bruno, *Les Fureurs Héroïques*, Seconde partie, Dialogue II, traduction de Paul-Henri Michel, Les Belles Lettres, 1954, pp 374-376 ; réed. 2008, pp 390-392.

¹¹³² André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p173.

¹¹³³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, p 49 : « la pure pensée de voir ou de sentir, et il est possible de décrire cette pensée là, de montrer qu'elle est faite d'une corrélation rigoureuse entre mon exploration du monde et les réponses sensorielles qu'elle suscite. »

¹¹³⁴ *Ibid*, p 47 : « les méthodes de preuve et de connaissance, qu'invente une pensée déjà installée dans le monde, les concepts d'objet et de sujet qu'elle introduit, ne nous permettent pas de comprendre ce qu'est la foi perceptive, précisément parce qu'elle est une foi, c'est-à-dire une adhésion qui se sait au-delà des preuves, non nécessaire, tissée d'incrédulité, à chaque instant menacée par la non-foi. »

sensible. Il devient cette « pensée du dehors » qui annihile les pôles du sujet et de l'objet, ainsi que l'exprime à propos de Bram Van Velde le commentaire de Beckett :

« Que peint-il donc avec tant de mal s'il n'est plus devant rien ? Quoique je dise, j'aurai l'air de l'enfermer à nouveau dans une relation. Si je dis qu'il peint l'impossibilité de peindre, la privation de rapport, d'objet, de sujet, j'ai l'air de le mettre en rapport avec cette impossibilité, avec cette privation, devant elles. Il est dedans, est-ce la même chose ? Il les est, plutôt et elles sont lui, d'une façon pleine (...) J'ai toujours pensé qu'il n'avait pas la moindre idée de ce qu'il faisait et que moi non plus.¹¹³⁵ »

Hors de la conscience et du concept, hors de la volonté de représentation, Actéon, ainsi qu'Orion¹¹³⁶ qui se dissipe dans les frondaisons, emblématise la figure du peintre en tant que la peinture est cette expérience fondatrice de la vision où le peintre appartient à ce qui est vu.

Actéon accède au visible dès lors qu'aucune zone d'accès n'est à isoler, dès lors qu'aucune perspective n'est à parcourir. Ni « fenêtres », ni « horizon » ne sont préservés, ni la dialectique qui les sous-tend d'une délimitation ouvrant sur l'illimité, telle qu'elle est formulée par Panofsky :

« Pour nous, la perspective, au sens prégnant du terme, est donc l'aptitude à représenter plusieurs objets, avec la partie de l'espace dans laquelle ils se trouvent, de telle sorte que la notion de support matériel du tableau se trouve complètement chassée par la notion de plan transparent que, à ce que nous croyons, notre regard traverse pour plonger dans un espace extérieur imaginaire qui contiendrait tous ces objets en apparente enfilade et qui ne serait pas limité, mais seulement découpé par les bords du tableau.¹¹³⁷ »

Cette muraille de verre est « renversée », dans la fable revisitée par André du Bouchet, et Actéon acquérant lui-même la propriété de transparence, devient, selon un phénomène de réverbération, œil dans l'horizon comme horizon dans l'œil. Il devient face dans la face. Actéon devient la vision même. Il s'abandonne à elle, se départit de son outillage conceptuel, de ses schèmes de pensées, passant de la pluralité différentielle et quantifiable à la singularité de sa réception et assimilation

¹¹³⁵ Samuel Beckett, « Lettre du 9 mars 1949 », *Catalogue Bram et Geer Van Velde, Deux peintres, un nom*, op cit, p 315.

¹¹³⁶ André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin », *Preuves*, n°1, mars 1951, p 46. Repris dans *Orion* suivi de *deux traces vertes*, Deyrolle éditeur, 1993. Voir à ce sujet la belle étude de Martine Creac'h, *Poussin pour mémoire : Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2004.

¹¹³⁷ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Ed de Minuit, Paris, 1975, p 39.

sensible. Il passe de « l'œil critique à l'œil synthétique¹¹³⁸ ». Par l'intermédiaire de Giordano Bruno, se dit l'appréhension, sinon d'une unité, plutôt d'une « compacité » du monde qui prévaut sur la délimitation d'espaces différenciés ou infrangibles, compacité du monde englobant et régulant tout le vivant.

Actéon accède à l'aveuglement, aveuglement comme cessation de la prise, de la percée du regard. Il oublie la maîtrise, ce à quoi ne se résout peut-être pas Giacometti quand il entend prendre la mesure du réel : « quand même il arrivera au dessinateur – Giacometti, longtemps – de vouloir, à l'intérieur d'un quadrilatère de papier, figurer son support en quatre coups de crayon, la limite qu'il s'octroie demeure métaphorique.¹¹³⁹ » Plus encore, « Actéon devient ce qu'il ne voit pas¹¹⁴⁰ » : « Dans l'objet anéanti par la vision qui s'efforce de le pénétrer, la réalité du sujet, dévoré par ce qu'il a voulu saisir, est mise en cause : c'est le voyant qui disparaît.¹¹⁴¹ » Ainsi, d'Actéon au Gilliat des *Travailleurs de la mer*, ce qu'explore imperturbablement André du Bouchet, c'est le passage d'une position frontale, d'une « vision pyramidale qui se glisse entre les interstices du monde solide et se fiche dans l'objet » à une « vision élargie qui s'exerce hors de la forêt, dans la plaine (...) le ciel pour le ciel : le ciel qui adhère de front, par tous les points à la fois¹¹⁴² » en une synesthésie totale par laquelle s'efface la différenciation de l'homme et du monde. Cette résorption est aussi l'équivalence gagnée quant au double caractère, tangible et indistinct, visible et invisible, qui constitue et le monde et l'homme, quand ce dernier ne s'annexe pas une position de maîtrise et de savoir. Car, ce « monde inapparent », « seul l'éprouve en marchant Orion aveugle¹¹⁴³ ». Or, la perception est souvent corrélée à la tentative de la nomination. A la vision succède la volonté de désignation. C'est la fable de Rimbaud qui se solde par l'échec de l'interpellation et se dénoue alors que le soleil est au zénith, c'est-à-dire au moment où il n'y a aucune ombre pour faire entrevoir cette zone d'obscurité nécessaire à la vitalité du monde, aux mouvements incessants de l'expansion de la clarté et de son retrait qui forment la palpitation du vivant. C'est l'épopée rimbaldienne qui se dénoue au moment où la lumière devient éblouissante. L'éclat insoutenable produit une perte de vision qui éclaire en contre partie, relançant la sensation d'une appartenance aussitôt dissipée :

¹¹³⁸ André du Bouchet, « Vue et vision chez Victor Hugo », *Aveuglante et Banale*, op cit, p 155.

¹¹³⁹ André du Bouchet, « Où je suis quand je vois », *Réserve : les suspens du dessin*, op cit, p14.

¹¹⁴⁰ André du Bouchet, « Vision et connaissance », *Aveuglante ou banale*, op cit, p165.

¹¹⁴¹ *Ibid*, p165.

¹¹⁴² André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p173.

¹¹⁴³ André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin », *Preuves*, n°1, mars 1951, p 46.

« L'acte de voir apparaît comme le reflet de l'acte original de la création, et comme le sens le plus réparateur, le plus indemne, mais un sens, un acte médiateur, second, transitoire, motivé par cette lacune, par la rupture d'une fusion acquise, et qui doit naturellement à son tour reconduire à cet aveuglement qui apparaît comme la seule équivalence, l'unique contrepartie du soleil perdu : et perdu parce qu'entrevu. La clarté (à laquelle) on ne peut pas adhérer. Intervalle et rive.¹¹⁴⁴ »

L'aveuglement d'Orion recèle justement cette force perceptive qui prend en compte la part d'insaisi et d'invisibilité du monde. « C'est la nature qui, sitôt nommée, se perd derechef dans l'immensité de la nature sans nom – le jour.¹¹⁴⁵ »

2.2. Jean-Jacques Rousseau :

Ainsi, qu'il s'agisse de la poésie, de la peinture, comme de la critique d'art, la qualité d'observateur d'André du Bouchet l'oriente vers ce qui manifeste une position d'inclusion par rapport à son objet¹¹⁴⁶. Dans nombre de notations des essais critiques, revient cette idée d'une équivalence par laquelle « si l'être qui voit se voit lui-même à ce moment, il se verra semblable à son objet, il se sentira pareil à son objet et aussi simple que lui.¹¹⁴⁷ » Cette citation apparaît à la suite d'une allusion à la « deuxième promenade » des *Réveries du promeneur solitaire*, quand Rousseau, juste après avoir été renversé, et s'être évanoui, alors qu'il est grièvement blessé, s'éveille à la vie comme en une seconde naissance, contemplant le ciel et la verdure, ce qui lui procure une sensation de légèreté délicate¹¹⁴⁸. De cette sensation de fusion avec la nature, telle qu'elle est rapportée par

¹¹⁴⁴ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante et Banale*, op cit, p172.

¹¹⁴⁵ André du Bouchet, *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle, Paris, 1993, p 20.

¹¹⁴⁶ Ce qui n'est pas sans rappeler « la caractéristique très extraordinaire du « voir » fiedlerien (qui) tient en une phrase : « le voir parvient pour ainsi dire à lui-même quand a disparu la relation à l'objet », ainsi que le rapporte Eliane Escoubas dans « Esquisse d'une ontologie de l'image », *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007, p 56, en citant le théoricien de l'art allemand Konrad Fiedler, auteur de *Sur l'origine de l'activité artistique*, Paris, Eds de l'E.N.S., Coll. Aesthetica, 2003. Il n'a pas été permis de vérifier qu'André du Bouchet en ait pris connaissance mais cela paraît tout à fait probable.

¹¹⁴⁷ Plotin, *Ennéades*, VI, IX, 10, traduction Bréhier, citée par Paul-Henri Michel, Introduction, dans Giordano Bruno *Les Fureurs Héroïques*, Les Belles Lettres, 1954, p 71, repris par André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 173. Les notes, p 344, donnent une citation élargie : « Un moment arrivera où la contemplation sera sans obstacle venue du corps... L'acte et la faculté de voir ne sont plus la raison (logos) ; ils sont meilleurs que la raison, antérieurs et supérieurs à elle, tout aussi bien que leur objet même. Si l'être qui voit se voit lui-même... »

¹¹⁴⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les Réveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1969, p 1005. « La nuit s'avavançait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentais encore que par là. Je naissais

Rousseau, on ne trouve nulle autre mention dans les écrits du poète qui ont pu être consultés, peut-être parce qu'elle s'accomplit sous la forme d'une extase, et à partir d'une mise en péril de la vie propre et du côtoiement de la mort, ce qui en rend le moment extrêmement singulier. Néanmoins, cet événement désigne emblématiquement cette déperdition des repères, cette suspension du temps, cette force puisée en ce dessaisissement, cette désappropriation d'une subjectivité retournée en sentiment d'adhésion avec ce que le corps ressent, en sentiment d'adéquation aux forces du vivant. Nul doute que cet instant ne soit réfléchi comme le « moteur blanc » et récurrent de la saisie perceptive duquel émergent la toile ou l'écrit qui permettent à l'homme de se confondre avec le monde lui-même¹¹⁴⁹.

2.3. Tout est peinture.

Aussi, c'est bien à une redéfinition de la peinture, et conséquemment de l'écriture, qu'engage telle approche qui supporte d'énoncer que « la peinture n'a jamais existé ¹¹⁵⁰ », voulant ainsi signifier qu'elle ne saurait se réduire à une catégorie esthétique, à un art, à un acte dit créateur conduisant à une production finie, limitée à la surface d'une toile mais qu'elle englobe toute perception sensible.

« La peinture (...) n'est pas objet d'art. Tout est peinture... Le rapport qu'on peut avoir avec le monde est peinture, dans le sens d'une apparition, d'une représentation et de l'annulation de cette représentation que l'on traverse pour être. (..) Il s'agit, par le mot, d'être en rapport un instant, avec ce qui est en dehors du mot, ou, dans la peinture, avec quelque chose qui n'est pas de l'ordre du tableau.¹¹⁵¹ »

Le geste du peintre comme du poète, s'il se visualise un instant sur son support, n'en est pas moins encore effectif quand il n'écrit pas ou ne peint pas. Il s'accomplit dans l'espace sans signes

dans cet instant à la vie, il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais. Tout entier au moment présent, je ne me souvenais de rien ; je n'avais nulle notion distincte de mon individu, pas la moindre idée de ce qui venait de m'arriver ; je ne savais ni qui j'étais ni où j'étais ; je ne sentais ni mal, ni crainte, ni inquiétude. Je voyais couler mon sang comme j'aurais vu couler un ruisseau, sans songer cependant que ce sang m'appartint en aucune sorte. Je sentais dans tout mon être un calme ravissant auquel, chaque fois que je me le rappelle, je ne trouve rien de comparable dans toute l'activité des plaisirs connus. »

¹¹⁴⁹ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 49 : « le point d'effusion sereine où sa phrase atteint sa plus grande opulence (...) ; à ce point vertigineux où l'homme tâche de se ressaisir et de raffermir ses pas – ses pas qui se confondent avec le mouvement du monde lui-même ... »

¹¹⁵⁰ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 50.

¹¹⁵¹ André du Bouchet « Remous », *Autre Journal*, n°1, décembre 1984, pp138-139.

explicités de son passage. Il est la conscience percevante incessamment à l'œuvre, quel que soit son accomplissement. Comme le peintre peint avant de prendre le pinceau, le poète écrit avant de prendre le crayon. Il est déjà dedans. Dans la troisième partie du *Feu des signes* intitulée « Le milieu éclairant », partie évoquant la peinture de Manet à Matisse, est commenté un propos de ce dernier qui observe à la faveur d'un film le déploiement de son geste dans l'espace :

« Voyant un film qui lui était consacré, le peintre (Matisse) est surpris d'un geste dont il n'avait jamais eu conscience, durant sa longue carrière : « un passage me montre en train de dessiner au ralenti. Avant que mon crayon touchât même le papier, ma main fait un étrange parcours. Je n'avais jamais compris que je faisais comme ceci... Vous devez comprendre qu'il ne s'agit pas d'une hésitation. J'établissais inconsciemment le rapport entre le sujet de mon dessin et la surface de mon papier. Je n'avais pas encore commencé à chanter. » Et le scripteur commente : « Ce geste qui relie l'homme à un univers sans mesure « avant même que le crayon ait touché le papier », nous le discernons dans ce trait qui nous le traduit, sans hésitation mais dans toute son indétermination. L'espace est jaugé avant même que se soit dessinée la moindre image. L'étendue pressentie par le peintre lui apparaît à la faveur de ce jour qu'il n'est pas question de cerner, et dont la feuille de papier figure les limites superficielles et aléatoires : une intuition antérieure à toute image – celle qui se trouvait à l'origine d'un « étrange parcours de la main », et à laquelle, sans nul doute, le trait doit d'être « ému » - l'emporte, de l'épaisseur d'un cheveu, sur l'image réalisée. Dès lors, le trait ne cesse de naître et de disparaître, de surgir. Réalisé, il demeure virtuel : telle est la blancheur, l'étendue scintillante, qui nous est ouverte.¹¹⁵² »

L'inscription sur la page ou la toile n'est alors que la partie émergente d'un processus ininterrompu qui est la conscience perceptive de l'homme : « à broyer ses couleurs / il est déjà en train de peindre son tableau » déjà, avant d'avoir / peint, il est dans la peinture de ce qui ne sera jamais un tableau¹¹⁵³ ». Sa transcription est liée à l'immédiateté de sa vision. L'interruption du tracé n'est qu'apparente. Il se prolonge sans être visible selon un suspens plus ou moins prolongé qui est le battement même du vivant : mouvement de l'œil et du pied, geste de la main sur son support, mouvement des lèvres, flux et reflux de la parole, respiration.

¹¹⁵² Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, Skira, Genève, 1962, p 176. André du Bouchet travailla avec l'auteur à la préparation de cet ouvrage et on peut estimer que certaines réflexions se rapportent à ses propres préoccupations.

¹¹⁵³ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu* et *Envol*, Clivages, Paris, 1991, np.

3. L'Immersion.¹¹⁵⁴

3.1. Peinture :

La citation initiale du recueil *Peinture*, empruntée à Jean Paul, est accompagnée de considérations qui marquent cette « sortie » de toute configuration signifiante, qu'elle soit le fait du philosophe, du peintre, du critique d'art ou même du lecteur, au profit d'un contact effectif avec le monde : terre, lumière et ombre à venir.

« à présent je vais sortir / de ma litière et me prosterner devant le soleil expirant et la terre qui / s'endort. Je suis sorti » (Jean Paul) n'étant pas / davantage Jean Paul que peintre ni même – à parler peinture – l'autre / écrivain. lecteur même, demeurant à l'occasion sur les / intervalles qui ne sont pas inscrits.¹¹⁵⁵»

A l'émergence de l'homme, sa « sortie¹¹⁵⁶ » vers l'extérieur, hors du lieu de son repos, succèdent l'évanouissement de la lumière et le sommeil de la nature, évènements qui sont corrélés, de même que s'articulent simultanément le surgissement comme l'effacement de tout phénomène propre à définir cette traversée du visible qu'est la vie. S'y exprime l'idée d'une improbable dualité de l'extérieur et de l'intérieur¹¹⁵⁷ qui sont toujours amenés à échanger leur polarité, voire à s'annuler réciproquement de part le mouvement qui les inverse et les mêle inextricablement. Par là même, se formulent, dès l'abord, à nouveau, à la fois la réfutation de toute position d'extériorité, de maîtrise, et la question centrale concernant ce que peut signifier « parler peinture » ou encore

¹¹⁵⁴ Jean Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, p 290 : « Je ne suis plus alors un voyeur placé devant un visible, mais une existence absorbée par sa vision, une conscience immergée dans son voir. »

¹¹⁵⁵ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p10. Dans sa thèse, Victor Martinez commente cette citation en disant : « Entre « je vais sortir » et « je suis sorti », un moment inentamable de réalité a eu lieu, qui passe par le blanc spatialisé de la mise en page, blanc qui recouvre une valeur aussi temporelle. » : Victor Martinez *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, op cit, p 363.

¹¹⁵⁶ Ainsi que le remarquait déjà Michel Collot : « Tout se passe alors comme si, pour écrire, il fallait à du Bouchet 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 », « Postface » aux *Carnets 1952-1956*, Plon, Paris, 1990, p 99.

¹¹⁵⁷ Cette citation du recueil *Peinture* n'est pas sans faire penser à cette annotation : « je ne peux pas sortir de la chambre avant que la terre elle-même soit lame de la terre » d'un texte intitulé successivement « Chambre » ou « Air ». Thomas Augais renvoie à *Air*, in *I 4 soli*, anno 2, n°3, maggio-giugno 1955, p11 (sous le titre « Chambre ») repris sous le même titre dans *Two Cities*, n°4, 15 mai 1960, p 24, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, pp 177-179 (sous le titre *Air*) puis dans *Air (1950-1953)*, Clivages, 1977, np et dans *Air* suivi de *Défets*, Fata Morgana, 1986, pp 36-37 : « L'impératif solaire : André du Bouchet, Tal Coat, Georges Duthuit », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 295, note 4.

« écrire le regard »¹¹⁵⁸ : « je ne suis pas lecteur, ayant cessé de l'être – où je suis. ni davantage que peintre, lecteur de la peinture¹¹⁵⁹ ». Selon un sens convenu, le déchiffrement d'une œuvre délivre une interprétation, opère la transcription et le décodage des compositions écrites ou peintes, en vue d'une intelligibilité accrue, quelle que soit la visée, didactique, conceptuelle, ou critique. André du Bouchet avait pourfendu cette conception, notamment à propos de la critique d'art de Diderot à laquelle il reprochait l'arrogance de la posture et la prétention au savoir ultime de l'œuvre, remarques qu'il avait d'ailleurs conclues en introduisant, entre parenthèses, une analogie avec l'impossible saisie et retenue de l'eau : « L'homme ...s'évertue en pure perte à cerner le tableau réfractaire dans la langue du temps (autant s'emparer d'une poignée d'eau¹¹⁶⁰) ». C'était dire, outre le fait que la posture de maîtrise est invalide et fallacieuse, que toute description des éléments visibles du tableau ne rend pas compte de ce que donne à voir le tableau ; que ce dernier dégage une vue où s'accomplit le miracle du visible par l'agencement des matières et des couleurs, des effets de mouvement et des intensités lumineuses ; que cette vue dépasse la simple description objective qu'offre la vision du tableau pour engager la mise en volume de cette surface plane depuis un regard et un corps qui l'éclaire, qui retrouve l'éclairage initial conféré par le peintre ou participe de la luminosité donnée à l'œuvre en s'y trouvant englobé.

« ...et / de quelle façon, lorsque je l'envisage - et même sans mes yeux / je l'envisage, étant, comme il arrive, loin d'elle – l'écrire / dès lors. ...¹¹⁶¹ »

Une trentaine d'années après la rédaction de l'article sur Félix Fénéon, André du Bouchet consacre le recueil *Peinture* à une explicitation de ce que regarder la peinture et en rendre compte consiste¹¹⁶². Il reprend cette question depuis une œuvre constituée, où il n'aura de cesse, tel un peintre, de revenir sur le motif et de montrer non le vu mais la vue.

¹¹⁵⁸ Nous reprenons volontiers le beau titre de l'ouvrage d'Arnaud Buchs, *Ecrire le regard, L'Esthétique de la modernité en question*, Hermann, Collection « Fictions pensantes », Paris, 2010.

¹¹⁵⁹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 11.

¹¹⁶⁰ André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p 79 ; repris dans *La revue L'Etrangère*, n°14-15, op cit, p 72.

¹¹⁶¹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p10.

¹¹⁶² Nous renvoyons à l'article de Marie Frisson qui écrit à propos du recueil *Peinture* : « Il s'agit moins ici de parler d'un tableau particulier, quoique la série des *Colzas* de Tal Coat soit elliptiquement évoquée dans le texte, ainsi que le motif inlassablement retrouvé de la *Sainte-Victoire* cher à Paul Cézanne, que d'une certaine manière de regarder le monde et d'y être, sans cacher pour autant qu'une tension persiste entre le voir et le dire. » Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouche », *La Poésie en prose au XX^e siècle*, op cit, p 349.

« et, le plus souvent / de même qu'au loin je demeure sans la voir dans l'espace de la
peinture / - elle sera venue. L'espace / de la peinture n'est pas différent,
j' y demeure. Mais comment – sinon à l'arraché – l'écrire.¹¹⁶³ »

L'acte d'écrire témoigne d'un effort de pénétration visuelle équivalent au geste pictural, du fait de la semblable immersion de l'écrivain ou du peintre dans la contexture des jours, et de leur équivalent souci de témoigner du visible, ou de leur appartenance au visible. Non que l'homme, selon un propos rapporté de la *Scienza nuova* de Vico, « *imagine* la nature, faute de pouvoir la connaître et que dans sa totale ignorance (dans cet état de « déséquilibre » qu'éprouve Reverdy quand il se demande « s'il n'y a rien derrière cette toile qu'un trou vide », « il fait tous les objets de lui-même, et par cette transformation devient toute la nature¹¹⁶⁴ », non qu'il décrète que la nature se dispose selon ses propres facultés et conventions, mais parce qu'il s'éprouve à l'égal de cette dernière comme un corps sensible reconduit à lui-même, à sa propre présence muette, à son propre déficit de vision, à son attention mouvante.

« Cette attente – devant le rien – ne se porte pas sur un objet particulier. Elle est sans objet. il s'agit de soi, matière picturale en gestation se confondant alors avec celle qui fait de nous ce que nous sommes -- et rien à quoi l'être passagèrement dépouillé de son identité, de l'acquis de son identité, pourrait s'accrocher.¹¹⁶⁵ »

Le peintre est dans la tension d'une observation qui lui donne à appréhender ce tracé inapparent, cette « ligne flexueuse¹¹⁶⁶ » qui meut les formes du vivant, qui ne se confond pas avec leur tracé visible. Ainsi, en est-il des couleurs : « Ainsi pour le noir, luisance, suspendu, on ne sait s'il s'enfonce encore ou s'il surgit. Il est ce battement qu'il faut atteindre, sinon il n'est qu'image et signe¹¹⁶⁷ ». Ainsi en est-il des formes végétales, des arbres que fixe un peintre comme Alexandre Hollan afin de capter leur mouvance intérieure : « le bonheur des arbres se cache. Ce qui reste, c'est mon regard dans l'arbre. Il cherche le noir par touches, par sauts, bondissant d'une feuille à l'autre, se méfiant des branches lisses.¹¹⁶⁸ » Ainsi, en est-il de Cézanne qui « ne bougeait plus et

¹¹⁶³ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p10.

¹¹⁶⁴ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 58.

¹¹⁶⁵ André du Bouchet, « Ecrits à propos de Tal Coat », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹¹⁶⁶ Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, « L'espace et la lumière », textes traduits et présentés par André Chastel, Ed Berger-Levrault, Paris, 1987, p 150.

¹¹⁶⁷ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 21.

¹¹⁶⁸ Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois*, « Notes sur la peinture et le dessin 1997-2005 », op cit, p 25.

regardait, l'œil dilaté, disait Mme Cézanne. Il « germinait » avec le paysage.¹¹⁶⁹ » Il s'immergeait dans le paysage et devenait le paysage¹¹⁷⁰ : « Le paysage, disait-il, se pense en moi et je suis sa conscience.¹¹⁷¹ »

La lecture se présente alors aussi comme cette faculté qui permet de se situer « à l'occasion » en dehors des inscriptions qui se prêtent trop facilement aux interprétations, dans les marges aveugles qui redonnent aux formes typographiées ou dessinées l'espace qui les englobe, qui éclaire différemment la lisibilité du texte ou de la toile. Ainsi, Cézanne laisse-t-il des zones non peintes¹¹⁷² comme pour interrompre une interprétation à visée holistique qui construirait le système de lecture du tableau. Car, ainsi que le rappelle Jean-François Lyotard :

« Le tableau n'est pas à lire (), Klee disait qu'il est à *brouter*, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. Or il fait voir que voir est une danse. Regarder le tableau, c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en le faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie.¹¹⁷³ »

Aussi, c'est l'immersion dans la matière même du monde et la conscience de cette immersion qui doit sans arrêt être considérée et dégagée de l'entrave de ce qui fait système de pensée, de représentation, de ce qui propose un discours sur. La formulation écrite ou graphique n'a pas à atteindre un objet considéré depuis un point d'extériorité, elle se trouve dedans, dans les flux du monde, trouvant sa nécessité à se faire corps conducteur de cette énergie. Ainsi, de « l'œuvre de

¹¹⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p 1315, et : « Ce qui motive un geste du peintre, ce ne peut jamais être la perspective seule ou les lois de la décomposition des couleurs ou quelque connaissance que ce soit. Pour tous les gestes qui peu à peu font un tableau, il n'y a qu'un seul motif, c'est le paysage dans sa totalité et dans sa plénitude absolue – que justement Cézanne appelait un « motif ».

¹¹⁷⁰ « Il y a dans cette section des poèmes de *Monnaie courante* de Jean-Michel Reynard disant la manière de Cézanne, une évidente similitude avec sa propre façon d'écrire. : « Il ne peint pas, Cézanne / il mâche / il mastique / il ébroue le mur des feuilles / secoue les chairs / non pour qu'elles tombent / il les suppose / contre elles-mêmes / contre nous / il les malaxe / à ruminer / il additionne et il soustrait / sans compter / il brasse les mots / qui sont dehors / en bloc / le jour épais / il soutient seul / le différend. » François Zenone, « Jean-Michel Reynard, 19 rue Bobillot », dans *Jean-Michel Reynard, une parole ensauvagée*, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2009, p 42.

¹¹⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p 1315.

¹¹⁷² « Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont chez moi cause d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, ni de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont tenus, délicats, d'où il ressort que mon image ou tableau est incomplète. » Cézanne, « Lettre à Emile Bernard du 23 octobre 1905 », *Conversations avec Cézanne*, op cit, pp 93-94.

¹¹⁷³ Jean-François Lyotard, *Discours figure*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p14.

Reverdy (qui) va sous le signe du flux et du reflux¹¹⁷⁴», et toutes les mentions relatives à l'élément aquatique, au langage aquatique de Tal Coat, à « l'optique fluide¹¹⁷⁵ » ou au « fluide visuel¹¹⁷⁶ » qui est un terme proprement cézannien, au « jeu d'optique translucide¹¹⁷⁷ », aux « mots transparents¹¹⁷⁸ » par lesquels on voit sans voir, par lesquels on fait l'épreuve du monde sans avoir à suppléer à cette expérience par une désignation, par lesquels la saisie du réel procède aussi de cette annulation des formes¹¹⁷⁹.

3.2.L'eau :

3.2.1.Pierre Reverdy et Francis Ponge.

La référence à l'eau intervient tôt dans le vocabulaire critique d'André du Bouchet, notamment dès le commentaire qu'il réserve à ses aînés poètes :

« L'œuvre de Reverdy va sous le signe du flux et du reflux. Quand l'eau fuit à travers l'homme comme un crible mouvant, qu'il trace toutes les péripéties de cette dissolution à travers le jour et la nuit, que les images se désagrègent en ruisseaux avec le jusant, ou que, remontant durement le flot,

les vagues du matin à l'assaut des lucarnes

elles se recomposent, se chevauchent, forment des vers entiers, martelés, avec des coups de bélier, pour la reconquête vorace de ce monde tantôt abandonné, de toute l'immensité

La main énorme qui s'avance

On ne voit pas le corps se pencher

La bouche avide

Il faudrait sauter la forêt comme une haie

Comme le monde entier est un obstacle à franchir

et toujours cette optique fluide et tourmentée, ce va-et-vient entre la volonté de saisir – l'échelle humaine – et le monde démesuré, sans échelle.¹¹⁸⁰ »

¹¹⁷⁴ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 48 et p 58 : « Ce flux et ce reflux qui sont le mouvement de la respiration, la continuité inlassable de son œuvre. »

¹¹⁷⁵ *Ibid*, p48.

¹¹⁷⁶ André du Bouchet, « vision et connaissance », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 166.

¹¹⁷⁷ André du Bouchet « L'infini et l'inachevé », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 71.

¹¹⁷⁸ André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », *Critique*, n°54, novembre 1951, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 72.

¹¹⁷⁹ *Ibid*, p74 : « la réalité est une nouvelle fois anéantie par ces mots venus du silence qui s'élargissent jusqu'au silence mais non sans avoir été saisie à la faveur du violent court-circuit, de cette extraordinaire dépense d'énergie où elle s'est elle-même entrevue durant un instant. »

¹¹⁸⁰ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Critique* n°47, avril 1951, repris dans *Aveuglante et Banale*, op cit, p 48.

L'eau est associée doublement à la saisie impossible liée à l'évanescence de ses formes, à l'agitation de son cours et ses mouvements de va-et-vient. Son évocation vient complexifier une conception qui se référerait à son écoulement continu comme passage inexorable du temps. Elle est liée par ailleurs à la vue en ce que cette dernière s'approche ou se recule, se focalise ou prend du champ, tourne autour de l'objet de son regard ou balaie l'espace visuel de ses trajets oculaires. Quelques années auparavant, dans le cahier *Record* de juin 1949, André du Bouchet emploie déjà ce vocabulaire aquatique à propos de la méthode de Francis Ponge : « Quels beaux coups de filets ! Et que d'allusions transparentes ! Que de mouvements sévères et désordonnés ! (Tremblement ? Comme il se meut et se dégage, sait se dépêtrer des profondeurs sous-marines ! (...) Cette méthode reste unique – clé d'eau ou d'air, glisse entre les doigts. ¹¹⁸¹ »

3.2.2. Michel de Montaigne et Léonard de Vinci.

L'élément aqueux conjugue une mobilité incessante alliée à une force imperturbable que celle-ci soit ponctuellement ralentie, apaisée, ou qu'elle soit emportée, vigoureuse, propre à opérer la dissolution, dilution de toutes formes. *Rapides*¹¹⁸², titre du recueil publié en 1980, indique la partie d'un cours d'eau où le courant est agité par suite d'un léger ressaut du fond du lit provoquant une rupture de pente. L'eau engage un mouvement irrégulier sous l'impulsion de son flux, mouvement qui n'a de cesse et ne se conclue pas, mais dérive, tourbillonne et se poursuit sans terme. La façon dont André du Bouchet développe ce motif présente des parentés sensibles avec certains auteurs ou artistes de la Renaissance pour lesquels la consistance inconsistante de l'élément aqueux est un support à rêveries ou à considérations sur la matière des éléments du monde, de l'homme et de leurs imbrications réciproques.

¹¹⁸¹ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, pp 36-38 : « Francis Ponge nous a offert quelques filets de pêche de première qualité – (au fond, des résidus précieux propres à servir d'appâts, fragments brillants, bouts d'algues coquillages, morceaux de verre polis par l'océan). Appâts : on repart dans le jour, à notre pêche, avec plus d'assurance – l'assurance de ne jamais revenir bredouille. (Il nous a donnés l'exemple de satisfactions annexes et de milles compensations.) A défaut de sole ou de congre, le pêcheur se contentera de ses vermisseaux. *Il ne rejettera en tout cas rien à la mer.* Mais en enrichira ses filets pour sa prochaine équipée. »

¹¹⁸² André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, Paris, 1980. L'élément aqueux est particulièrement présent à travers la mention des « eaux compactes » ou de « l'eau cassée », de « la source », « du torrent », ou du motif de « la soif »

« Ainsi voit l'onde en un ruisseau coulant,
Sans fin l'une eau apres l'autre roulant
Et tout de rang, d'un éternel conduit,
L'un suit l'autre, et l'une l'autre fuyt,
Par cette-cy celle-là est poussée,
Et cette-cy par l'autre est devancée :
Tousjours l'eau va dans l'eau, et tousjours est-ce
Même ruisseau et toujours eau diverse.¹¹⁸³ »

Ainsi que l'écrit Michel de Montaigne qui emprunte les précédents vers à Etienne de La Boétie, et montre, en abordant le désir de connaissance, que l'entrelacement des œuvres et leurs commentaires incessants, « c'est un mouvement irrégulier, perpétuel, sans patron, et sans but. Ses inventions s'eschauffent, se suyvent, et s'entreproduisent l'une l'autre. »¹¹⁸⁴ La métaphore aquatique éclaire alors la continuité d'un mouvement qui rassemble, au sein du savoir, les productions savantes qui en émanent et se disputent la nouveauté. Or, ce que retient Montaigne, c'est l'énergie conductrice qui informe toutes ces créations diverses mais semblablement emportées, c'est l'appartenance à un même flux créatif. L'eau ne suscite pas tant une rêverie imagée qu'elle n'est le support d'une analogie poursuivie entre des plans concrets et abstraits parcourus par une même énergie.

Cette place essentielle conférée à l'élément aquatique n'est pas très éloignée des spéculations d'un Léonard de Vinci, qu'André du Bouchet a lu :

« L'eau, facteur actif et insinuant, déplace les objets et ronge les formes ; c'est l'adversaire de la géométrie ; elle ruine les ordonnances de l'espace et dissout les formations stables, c'est l'adversaire de la permanence ; enfin, elle glace et éteint, c'est l'adversaire de la chaleur et de ce que représente le principe radieux du soleil. La lutte des éléments, la ronde tourbillonnante et les explosions de l'air, de l'eau et de la terre - prend dans les dernières années un intérêt dominant pour Léonard.¹¹⁸⁵ »

¹¹⁸³ Vers de La Boétie cités par Michel de Montaigne, « De l'Expérience », *Essais*, III, 13, Quadrige, Puf, Paris, 1992, pp1068-1069.

¹¹⁸⁴ *Ibid*, p1068.

¹¹⁸⁵ André Chastel, « Préface », Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Edition Berger-Levrault, Paris, 1987, p 5.

L'intérêt ou la fascination qu'exerce l'eau porte au demeurant sur la nature paradoxale de cet élément qui conjugue évanescence et compacité, douceur et violence, inertie et force redoutable, qui se rapporte aussi bien à l'air en s'évaporant qu'à la terre en la creusant, au feu en l'éteignant, qui est capable d'éroder la pierre, d'affronter le minéral, de déplacer les montagnes. En effet, du fait même de la puissance de l'eau, les formes architecturales, picturales comme poétiques, perdent leur contour et leurs lignes, se fondent, s'allient à l'élément qui les supporte, débordent de l'espace imparti, celui de la perspective, de la toile ou de la page, et deviennent rétives à la linéarité, à la fixité comme à la clôture du sens.

3.2.3. Le débord du sens.

L'eau, apparentée à une matière ductile, traverse les corps, en modifie les formes, ne les rend à aucune inertie, au contraire sape toute immobilité. L'eau est le constat du mouvement perpétuel, elle ne peut être retenue dans le creux de la main, comme le rappelle André du Bouchet à propos de la peinture de Tal Coat.

« Brillant comme l'eau dans la
main de la terre. Terre - et pesant de tout
son poids, là où comme de l'eau dans la main
de la terre, je suis, et plus haut, ce qui s'allume
dans la main qui a tenu et ne tient pas¹¹⁸⁶ »

Il y a un surcroît de sens qui échappe à toute circonscription de la ligne comme des arêtes du support, qui appelle plus qu'un espace ouvert un volume où s'activent les modes du non visible.

« le mot, une marge – le mot, sur / cette vague du monde / qui reflue, comme en arrière
de nouveau, en avant, inlassable / ment le sens est débordé¹¹⁸⁷ »

Ainsi, André du Bouchet, reprenant l'expression de Cézanne, souligne l'interprétation restrictive qui en est faite, et ouvre le sens du mot « réceptacle » :

¹¹⁸⁶ André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Bufile, Paris, 1975.

¹¹⁸⁷ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, « ordinaire », Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 53.

« le réceptacle ensorcelé des sensations on a cru pouvoir rapporter la sensation – la petite sensation de Cézanne – à un plan circonscrit, saisissable, et c’est précisément le lieu de la précipitation de l’illimité. Le réceptacle continu à la fois et morcelé se découvrant au plus loin dans le même temps qu’ici, et, sans pouvoir être saisi davantage, comme nul, au plus près, lorsqu’il sera rejoint.

le réceptacle ensorcelé traverse ce qu’il contient, et son contenu demeure dans le même temps dehors.¹¹⁸⁸ »

La répercussion de l’impression visuelle outrepassa les limites de son inscription, sa prégnance va se matérialiser sur la toile ou la page, mais ne s’y résout pas, elle ne cesse d’appartenir au monde dont elle émane. Par ailleurs, la vision n’est pas réductible « à un plan circonscrit », elle s’effectue, « sans les yeux », à partir d’indices qui convoquent et organisent les sensations. Ainsi, la sensation d’eau ne nécessite pas la perception visuelle et effective de l’eau, elle est éprouvée devant les toiles de Tal Coat, comme elle dérive des diverses impressions auditives, un soir d’orage :

« à un bruit des eaux dans l’abrupt,
a, plus haut, répondu, le pas du tonnerre sans eau. mais
l’eau même, tout d’un coup on s’avisera, immergé dans le bleu, qu’on ne
l’a pas vue.¹¹⁸⁹ »

La réception des sensations, colorées ou sonores, compose l’univers visuel non tant dans un effet de suppléance que par l’appel de l’une par l’autre, les sollicite indépendamment d’un référent tangible, parce que le corps propre est ce « réceptacle¹¹⁹⁰ » qui contient le monde.

3.2.4. Flux et reflux.

Par ailleurs, l’eau submerge, semble faire disparaître ce qu’en fait elle recouvre puis, en se retirant, laisse émerger. Aussi, n’y a-t-il pas de réalité substantielle, tout se disperse et se rassemble, se fait et se défait, vient au jour et se retire, d’où la très grande fréquence des termes relatifs à ce mouvement de sortie et de rentrée presque simultanée, exprimé sous forme de verbes tels que

¹¹⁸⁸ André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, 1996, p 40. Dans le recueil *Peinture*, André du Bouchet avait déjà repris cette expression entre guillemets avec les parenthèses : « le réceptacle ensorcelé des sensations » (Cézanne), p 143, pour y revenir p159 par cette annotation : « le / réceptacle ensorcelé : soi. »

¹¹⁸⁹ André du Bouchet, *L’avril* précédé de *fraîchir*, Thierry Bouchard, 1983, p 29.

¹¹⁹⁰ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p 56 : « la tête : arcature du réceptacle tour à tour sous le pied de chacun, et rapportée un peu plus haut – comme à monde – à l’anonymat de la face en voie de généralisation ou de retranchement. »

soustraire et soutenir, sourdre et sombrer, ressortir et retrancher : « ajoure – comme j'avance – et obstrue.¹¹⁹¹ », ou de noms : « excavation / comme soulèvement¹¹⁹² ». Dans la toile de Tal Coat intitulé *Passant* (1955), Henri Maldiney repère également « l'enjambée d'une couleur discontinue, fuyante, écrasée et glacée au couteau, diffuse dans le souvenir de sa trace, ici encore retenue, mais là disparaissant, dissoute, dans un espace de hautes terres.¹¹⁹³ » Ce mouvement que le peintre apparente aux « taupinières¹¹⁹⁴ » se donne à appréhender comme « ce qui de l'indicible visage transparaissant, surgissant dans l'imprévisible, abîmé de raison, retournant aux profondes jachères renaîtra dans l'attente.¹¹⁹⁵ » C'est un courant souterrain qui s'expose parfois à la lumière, et dont la force n'en est pourtant pas moindre même si elle est inapparente. « T'ai-je assez écrit, dit Tal Coat à Françoise Simecek, de l'effacement et de sa renaissance ! du trait effacé, enfoncé et surgissant de ses traces ! de cette présence qui ne s'abîme ensevelie qui toujours revenant conduit le regard.¹¹⁹⁶ » André du Bouchet interprétait déjà les figures de Lascaux qu'il visite dans les années cinquante selon ce mouvement de sac et de ressac propre à l'eau qui les donne à voir ou les absorbe : « LASCAUX Dans la houle de la roche / Taureaux tendus comme des voiles / suivant le ressac / plongeant au creux des lames / sortant avec la vague en sens inverse / rentrant dans le rocher, / sortant du rocher. / claquent et battant / mufle soudain / déferlant au-dessus de la tête / dans le chassé-croisé des cornes / tournoie, saute, bondit, tourbillon muet.¹¹⁹⁷ »

4. Fonction optique :

« train / de la peinture comme, partie de l'humide, elle pourra / sans trêve aller, par son assèchement, à de l'eau qui est / regard.¹¹⁹⁸ »

¹¹⁹¹ André du Bouchet, *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹¹⁹² André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p 44.

¹¹⁹³ Henri Maldiney, « Tal Coat en Provence », *Pierre Tal Coat, les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, p 19.

¹¹⁹⁴ Tal Coat, *Libre regard*, Maeght éditeur, 1991, p 18 : « J'aime les taupinières, leur apparaît, le couloir à fleur de peau traçant, comme la nage du dauphin, la terre soulevée fendue parfois, comme par une invisible nageoire, la rapidité enfin, le spectacle de la terre retournée remuée, ses odeurs, son humide, son sec, m'a toujours pénétré au plus profond »

¹¹⁹⁵ *Ibid*, p 70.

¹¹⁹⁶ *Ibid*, p 39.

¹¹⁹⁷ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 62.

¹¹⁹⁸ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées (carnet 3)*, Fata morgana, Montpellier, 2000, p 12, et p 11 : « un peu d'eau illumine comme, / à travers le temps de la peinture qui a été celui / de l'assèchement aussi, / voir »

Ainsi, recouvrant tout élément et le dissimulant à la vue, l'eau est également ce corps limpide qui laisse transparaître. Elle participe d'un mouvement générant de l'opacité comme de la transparence, remplissant de fait une fonction « optique ».

« Quand je vois à travers l'épaisseur de l'eau le carrelage au fond de la piscine, je ne le vois pas malgré l'eau, les reflets, je le vois justement à travers eux, par eux. S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir : plus loin que tout lieu identique. L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle est dans l'espace ; elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante. C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur.¹¹⁹⁹ »

Les formes se pluralisent et épousent les effets de transparence et les déformations visuelles créées par les éléments. Les effets de transparence de l'eau s'exercent en effet, qu'elle soit fluide ou gelée¹²⁰⁰, qu'elle soit liquide ou glacier. Par ailleurs, l'incidence d'un rayon sur une goutte d'eau produit la luminosité de l'arc-en-ciel. La variété des couleurs est donc due au mélange de l'eau, de l'air et du feu. Ces considérations liées aux métamorphoses de l'eau et à ses effets optiques, André du Bouchet pouvait les dégager de la lecture qu'il faisait, jeune homme, de *L'Oeil écoute* de Paul Claudel ou des réflexions de son directeur de thèse à ce propos :

« Nulle part autant que dans le travail de l'eau nous ne trouverons cette puissance de la nature. « Le hollandais part de l'eau, de cette eau purifiée, congelée, définitive qu'est le miroir. (...) Elle est la déléguée de l'homme à la contemplation universelle. Elle est l'élément même du mouvement. (...) il y a un étiage en nous, d'une sorte d'eau universelle. » (...) A travers la vitre, c'est encore à l'eau qu'il pense, à cette limite immatérielle « où se traite commerce entre deux indices différents de densité, celui de l'âme profonde et celui de la limite à l'entour immédiate » et dans la vitre, l'eau et l'âme ont consommé leur alliance. C'est la « mer de verre qu'ont décrite les prophètes. Dieu a fait habiter avec nous le Déluge.¹²⁰¹ »

¹¹⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1616.

¹²⁰⁰ André du Bouchet, « Vision et connaissance », *Aveuglante et Banale*, op cit, p 161 : « Tel est le nom de Gilliatt inscrivant sur la neige l'ouverture des *Travailleurs de la mer*, le mot se détache, mais ne devient visible que pour être plus sûrement obliéré. »

¹²⁰¹ Jean Wahl, *Défense et illustration de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*, « Les cours de Sorbonne », Centre de documentation Universitaire, Paris, 1966, pp 260-262.

4.1.L'aquarium.

En associant la vitre et l'eau, c'est l'image de l'aquarium qui surgit, comme elle est récurrente dans les toiles de Matisse¹²⁰² que connaît parfaitement André du Bouchet et dont la mention apparaît dans une note du carnet du 4 février 1954 : « eaux, terres, ciel / également mouvants / également décolorés / facettes d'un miroir qui se reflète / la matière terrestre qui, s'éclairant jusqu'à l'horizon, reflue / terriblement contre la surface de la toile / comme contre un aquarium -¹²⁰³ » C'est aussi à partir de ces visites à l'aquarium du Trocadero en 1945 que Pierre Tal Coat construit un univers fluent parcouru de réverbérations :

« De la verrière de l'atelier qui tamise les fins nuages parisiens, Tal Coat se tourne après Matisse et Klee, vers la paroi cristalline de l'aquarium où luisent et s'ébattent les poissons. Il va souvent au Jardin des plantes et à l'Aquarium souterrain du Trocadero qui regroupe les diverses espèces des rivières de France. Il en tire une série de tableaux et de dessins par lesquels s'engage, au franchissement de la quarantaine, sa mutation. Ses poissons sont maintenant restitués vivants à leur milieu naturel, à la souplesse et à la vélocité de leur motion. Leurs corps acérés, luminescents, aux yeux ronds, s'entrecroisent comme des flèches dans l'espace liquide et vitré qui les contient, rendu d'abord par une sorte de grille cubiste aux plans diaphanes. Puis le tourbillon circulaire de l'eau les entraîne et les brasse dans ses remous ambrés. Leurs formes s'amenuisent et finissent par se fondre dans leur propre élément, dans la substance première et génératrice de l'eau. L'eau fluide et instable, érodeuse de la forme, irréductible elle-même à toute forme, est la matrice universelle de la nature. Elle devient aussi le principe de la peinture à laquelle Tal Coat aspire à ce moment de son évolution, sous le double aspect de la transparence et du mouvement.¹²⁰⁴ »

4.2.Bleu :

Outre le phénomène optique et météorologique de l'arc-en-ciel, l'eau évaporée donne l'humidité de l'air et le bleu du ciel. Leur transparence se réverbère mutuellement grâce à la terre.

¹²⁰²Henri Matisse, « Poissons rouges », 1909 et 1914 ou « Les poissons d'or » 1911, « Femme et poissons rouges » 1921.

¹²⁰³ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 227.

¹²⁰⁴Jean Leymarie, « La mutation », dans *Pierre Tal Coat, les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, pp 9-10.

« En bleu adorable fleurit
Le toit de métal du clocher. Alentour
Plane un cri d'hirondelles, autour
S'étend le bleu le plus touchant...¹²⁰⁵ »

Le milieu translucide qu'est l'eau comme le verre, ou la réverbération du métal, créent les circonstances d'apparition du bleu qui n'appartient pas aux choses mêmes. Le bleu est une couleur physique, selon le *Traité des Couleurs* de Goethe¹²⁰⁶, qui naît de l'intervention de certains milieux incolores. Comme la couleur¹²⁰⁷ qui engendre la forme¹²⁰⁸ et l'espace, sans être elle-même un élément de cet espace, « ainsi dans la transparence essentielle de Hölderlin, la fleur « qui est, elle aussi, de l'eau »¹²⁰⁹, ou encore le feu qui est perceptible de par les branches dénudées de l'arbre¹²¹⁰, le bleu n'existe que de la confluence d'une certaine qualité d'air et de lumière.

« nulle illusion si la / croisée renvoyant la couleur de sa / lumière au ciel bleu qu'on ne voit pas, est pour jamais confondue avec / lui. ¹²¹¹ »

¹²⁰⁵ Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, Traduits de l'allemand par André du Bouchet, Edition bilingue, Mercure de France, Paris, 1986, p 79.

¹²⁰⁶ Goethe, *Traité des couleurs*, traduction française d'Henriette Bideau, accompagnée de trois essais théoriques de Goethe, introduction et notes de Rudolf Steiner, Editions Triades, Paris, 1973.

¹²⁰⁷ Liliane Escoubas, *Imago Mundi*, op cit, p 170, qui cite Aristote : « Toute couleur met en mouvement le diaphane en acte () l'air, l'eau ce qui est visible sans être visible par soi ».

¹²⁰⁸ « La forme purement issue de la couleur a supprimé la forme mondaine, anthropologique ou pragmatique que l'on pourrait appeler la forme utile » : Renaud Ego « le sens de la réserve », *Ce que Cézanne donne à penser*, op cit, p 134.

¹²⁰⁹ André du Bouchet, « Candidature au CNRS, 5 mars 1956 », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 288 : « Ainsi dans la transparence essentielle de Hölderlin, la fleur « qui est, elle aussi, de l'eau », le langage qui « se perd en pays étranger » () composent l'assise de l'image, - d'une image élargie jusqu'à sa disparition pour nous renvoyer à l'essentiel qui demeure inimaginable ». Nous rappelons également la citation de Pasternak : « L'instinct à l'aide duquel, comme l'hirondelle, nous construisons le monde – un énorme nid, agglomérat de ciel et de terre, de mot et de vie, et de deux temps, celui qui est disponible et celui qui fait défaut. J'ai compris que sa préservation est due à la résistance des maillons, celle-ci tenant à la transparence de la figuration de chacune des pièces » : André du Bouchet, « Traduit de Boris Pasternak », *L'incobérence*, Hachette, POL, Paris, 1979, np.

¹²¹⁰ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 179 : « L'image d'un taillis ou d'un bois qui obscurcit le ciel. Où la vision ? La saison qui dénude ce bois et permet d'atteindre à la transparence du ciel ou de l'air qu'il masque, est un feu, ou ces branches sont la fumée d'un feu qu'on ne voit pas. »

¹²¹¹ André du Bouchet, *L'avril précédé de fraîcheur*, Thierry Bouchard, Paris, 1983, p 24 : L'annotation complète est la suivante : « Il arrive / que, parvenus à cette chose même que nous avons désirée, elle se perde / dans une différence infinie. Nulle illusion si la / croisée renvoyant la couleur de sa / lumière au ciel bleu qu'on ne voit pas, est pour jamais confondue avec / lui. Qui, alors, / dira le nom des choses reconnues ? déjà, dans cette attente, elles / ont fleuri. »

4.2.1. Tout vient du bleu.

La réflexion du ciel sur la croisée comme le reflet du ciel dans l'eau¹²¹² fait que le bleu est partout :

« Tout vient du cœur bleu
Comme ces cercles
Qui courent au
ras de la lampe – avant
la nuit
Tout vient du cœur bleu,
Même le cercle au ras
De la lampe.¹²¹³ »

C'est de cette omniprésence dont témoignent les interrogations de Tal Coat concernant le ciel :

« Je n'entends pas le ciel comme élément distinct : le ciel est partout... J'ai dit ciel ? Oui, mais quand je dis ciel je pense toujours lumière. Je parle de lumière. Mais je ne vois pas de limite... Il serait où, le ciel ? et elle serait où, la terre ? Sur ce chemin là on n'en a pas fini. Le ciel est abîmé dans une flaque...¹²¹⁴ »

Le bleu de l'atmosphère est l'humidité de l'air, principe diffus qui voile les apparences. Dans son *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci consacre quelques développements à la vision colorée et aux « différences de couleurs de l'air » : « Les objets les plus distants, écrit-il, (...) comme les montagnes paraissent, à cause de la grande quantité d'air qui se trouvent entre ces montagnes et ton œil, bleues presque comme la couleur de l'air quand le soleil se lève (...) et celui que tu veux montrer plus loin, tu le feras d'autant plus bleu.¹²¹⁵ » Cézanne avait-il lu Léonard de Vinci ? Le grand nombre de tableaux intitulés *La montagne bleue*¹²¹⁶ pourrait y faire songer, avec ce bleu, qui parfois prend des teintes mauves, si spécifique de la technique du peintre où la terre se confond avec l'air. Ce qu'André du Bouchet exprime en ces termes :

¹²¹² « Le ciel et l'image du ciel qui, reflétée par le toit, se trouve immergée dans le ciel qu'elle représente. () L'apparition de l'homme, ici, est ce qui, à la limite, départage les deux bleus. » André du Bouchet, « En bleu adorable... Ce qu'on a peur de décrire », *Aveuglante et Banale*, op cit, p 236.

¹²¹³ André du Bouchet, « Carnet Belle-Ile juin 1956 », manuscrit 25 453, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹²¹⁴ Michel Dieuzaide, *L'Atelier de Pierre Tal Coat*, Clivages, Paris, 1983, np.

¹²¹⁵ Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, op cit, p 201.

¹²¹⁶ On renverra à *La montagne bleue*, de Philadelphie (Museum of Art), d'Amsterdam (Ste deligkmuseum), d'Edimbourg (National galerie of scotland), de Leningrad (Musée de l'Hermitage), de Londres (Courtauld Institute), de Tokyo (Bridgestone museum), de Clevelan, (museum of art), de Detroit (Institut of art, de Zurich (Kunsthaus), etc.

« ...une épaisseur de plus - un jour de / plus... Et le bleu, immédiatement - sol, / encore, d'où je discerne le bleu, empatement / bleu - comme un bouchon d'air, un bouchon / dans l'air...¹²¹⁷ »

4.3. Ecrans transparents :

Le lien indissoluble de ces éléments fonde les écrans transparents de l'eau et de l'air qui produisent la vision et qui font, si l'on en croit Léonard de Vinci, que « l'air est plein d'une infinité de lignes droites et rayonnantes qui se coupent et se croisent sans se chasser l'une l'autre...¹²¹⁸ ». Il est probable qu'André du Bouchet ait pu emprunter à ce « carroussel lumineux de l'espace¹²¹⁹ », sa conception d'un univers incessamment traversé par la lumière dans ses rapports avec la matière liquide et terrestre. C'est ce qui semble ressortir de ces considérations sur Reverdy où il assimile les lignes des poèmes à celles qui constituent les corps vivants, où il interprète les références à l'eau, qui serait le principe même de toute visibilité, comme images d'un affleurement par lequel se donne à voir le monde.

« Ces lignes qui se rejoignent dans l'homme invisible ou caché, toujours présent (il semble parfois naître de leur jonction, dans la trame de l'univers), ne se rompent qu'en apparence : les maillons de cette rhétorique matérielle sont transparents ; il y a toujours un terme de comparaison qui reste immergé, comme les chaînes sous marines dont seules apparaissent les crêtes (ainsi : « l'eau plus limpide sur la tête ». Le second terme est omis. L'eau existe donc partout, ne se précise sur la tête qu'un peu plus distinctement qu'ailleurs, dans la matière commune de l'homme et de l'univers ; le monde, comme étalon mesure, fait défaut : trop vaste).¹²²⁰ »

Ainsi, comme l'eau et l'air qui rendent visible par la transparence invisible de leur texture, l'écriture acquiert la propriété de transparence¹²²¹ c'est-à-dire, de rendre visible ce qu'elle n'écrit pas : « C'est dans l'image d'une transparence que les termes du visible et de l'invisible s'équilibrent

¹²¹⁷ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1991, np.

¹²¹⁸ Léonard de Vinci, *Traité de la Peinture*, op cit, p 179.

¹²¹⁹ *Ibid*, p14.

¹²²⁰ André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Critique* n°47, avril 1951, repris dans *Aveuglante et Banale*, op cit, p 51.

¹²²¹ « J'ai une table, une lampe, une fenêtre – la lumière et le jour qui, avant de passer, se juche sur le mur / comme celui qui reste en arrière pour regarder la sécheresse du ciel. / rien n'est apparent / j'écris par transparence : - à la lumière d'une autre lampe, d'une autre chambre » : André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 304.

et assument une valeur égale, - une transparence susceptible d'assurer à la fois la disponibilité et la disparition de l'objet.¹²²² » Tout est flux et reflux, tout vient au jour et se retire selon les mouvements de l'eau et de la lumière qui sont les révélateurs de ces effets de densité ou d'évanescence. Comme dans les toiles de Tal Coat, où :

« le poisson n'a pas encore démêlé sa substance de celle de l'eau ou de l'algue. (...) où les veines de l'eau sont visibles dans l'eau où elles circulent ; nous apercevons dans la brume le déliement de ses volutes ; les zones de chaleur et de froid, les particules en suspension entrent aussi dans la coloration. L'œil d'un poisson à l'affût, un chapelet de bulles englué aux algues, des remous d'eau, les aubes d'une roue translucide, des accompagnements aériens, les divisions cellulaires de ruches furtives, l'entrelacs des courants.¹²²³ »

Se produit alors à regarder ces toiles, écrit André du Bouchet, « une sensation d'eau, une sensation d'air et de lumière traversant l'eau et s'y perdant.¹²²⁴

5. Qualités différenciées des éléments.

De ces considérations poétiques et picturales sur un principe général d'immersion ressort l'idée d'une forme d'inclusion de tout élément, non seulement dans la matière même du monde mais également au sein de chaque élément qui secrète ses propres nuances : « le nuage – eau en poudre¹²²⁵ » Car, qu'il s'agisse de l'eau comme de l'air ou comme de la lumière, l'eau est dans

¹²²² André du Bouchet, « candidature au CNRS, 5 mars 1956 », *Aveuglante et Banale*, op cit, p 285.

¹²²³ André du Bouchet, « Tal Coat », *Revue L'Etrangère* n°16-17-18, op cit, p 438.

¹²²⁴ *Ibid*, p 440. On rapprochera cet article du commentaire critique d'Octave Mirbeau à propos de Monet, dont il sera parlé plus loin : « Au premier plan du tableau qui est d'eau tout entier, surface brillante, miroitante, courante, l'œil, peu à peu, enfonce dans cette fraîcheur d'onde, et découvre, à travers les transparences liquides, jusqu'au lit de sable d'or, toute une vie florale, interlacustre, d'extraordinaires végétations submergées de longues algues, filamenteuses, fauves, verdâtres, pourprées, qui sous la poussée du courant, s'agitent, se tordent, s'échevêtrent, se dispersent, se rassemblent, molles et bizarres chevelures ; et puis ondule, serpentent, se replient, s'allongent pareilles à d'étranges poissons.. » : Octave Mirbeau, « Claude Monet » *L'Art entre les deux mondes*, 7 mars 1891, cité dans *Combats esthétiques* 1, Séguier, Paris, 1993, p 432.

¹²²⁵ André du Bouchet, « un jour de plus augmenté d'un jour », *Laisses*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, rééd. 2003, np ; repris dans *L'AJour*, Folio Gallimard, Paris, 1998, p 11. Victor Martinez cite cette annotation en considérant que « l'éclatement atomique des substances se reconfigurant ensuite globalement et de manière invisible est une des figures constantes de l'écriture » : Victor Martinez *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, op cit, p 290.

l'eau, l'air est dans l'air, la lumière est dans la lumière, selon des qualités différenciées mais inapparentes qui donnent à l'eau, à l'air, à la lumière, une texture toujours différente.¹²²⁶

« ...eau
à la surface des eaux retrouvant son front ¹²²⁷»

L'élément est rendu perceptible par son débord qui l'extrait de la compacité :

« comme aux doigts / de l'aveugle – là, sous les yeux – jour dans / le nouveau jour
rentré, le bombement du jour ¹²²⁸»

Il est rendu perceptible par sa saillie comme par l'enclave qu'il creuse :

« moment creux devenu violemment réel, comme une lampe qui ignore le jour ¹²²⁹»

5.1. Inclusions d'inclusions :

L'éclairage de la lampe estompé par la clarté du jour n'en est pas moins une zone de lumière diffusant dans l'espace où elle est incluse : « lampe dans le jour nul ¹²³⁰ ». La lampe annule-t-elle le jour, le jour annule-t-il la lampe ? Qui, de la lampe ou du jour, éclaire ?

« porte où jamais on ne heurtera – la porte du bois – porte dans le bois – face ¹²³¹ »

¹²²⁶ Paul Valéry, *Le retour de Hollande*, Pagine d'Arte, Lugano, 2011, p 11 : « Il me semblait à la fin ne plus apercevoir que tous les états de l'eau, - l'eau neige, - l'eau glace, - l'eau vive, - l'eau flaque mirant l'eau nuée, - l'eau vapeur dont les volutes libérées se détordent, se disloquent, s'attardent et se dissipent après nous. L'eau multiforme compose, presque à soi seule, la substance d'un pays trouble et variable dont la suprême clarté du crépuscule interprète encore les blancheurs et pâleurs précipitées. »

¹²²⁷ André du Bouchet, « un jour de plus augmenté d'un jour », *Laissez*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, rééd. 2003, np ; repris dans *L'Ajour*, Poésie Gallimard, Paris, 1998, p 11.

¹²²⁸ André du Bouchet, *L'Incohérence*, « Hercule Segers », Hachette, Paris, 1979, np.

¹²²⁹ André du Bouchet, « Image à terme », *Cahier GLM*, automne 1954, repris dans « Résolution de la poésie », revue *Arguments*, n°19, 1960 ; repris sous le titre « Image parvenu à son terme inquiet », *L'Incohérence*, POL, Paris, 1979 ; rééd dans *Avenglante ou Banale*, op cit, p 86.

¹²³⁰ André du Bouchet, « Sur la terre immobile », *Laissez*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, rééd. 2003, np.

¹²³¹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, « Et (la nuit », Mercure de France, Paris, 1972, p 175 ; *L'Ajour*, « poussière sculptée », Poésie Gallimard, Paris, 1998, p 67.

Qui contient l'autre ? A la lumière dans la lumière fait écho le bois dans le bois, la porte déjà incluse en cette matière sans pour autant être configurée, étant « face » et non « figure ». La consistance du bois comprend la porte qui ouvre dans le bois sur la perception de la matière, bois et porte étant à la fois de semblable facture et inclus l'un dans l'autre.

« matière de ciel étant terre à nouveau – ou issue de terre. Cela, une épaisseur – obscurément – le dit : comme monde, où elle se défait, au monde. ¹²³²»

La naissance du monde advient incessamment du monde lui-même, depuis des recouvrements successifs qui obscurcissent la luminosité et créent la couleur, depuis des inclusions transparentes de phénomènes.

« ...comme on se souvient, si cela se peut, de l'oubli, eau incluse dans le volume d'eau dont elle surgit, comme le griffon des sources ».

5.2. Inclusions réversibles :

Depuis sa sensibilité esthétique vis-à-vis des choses et des êtres, le narrateur de Marcel Proust rapporte cette observation qui l'invite à considérer l'immense poupée-gigogne de l'univers :

« je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière où elles sont à leur tour encloses, à la fois « contenant » aux flancs transparents comme une eau durcie, et « contenu » plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur... ¹²³³ ».

Quoique l'eau soit « sans consistance » et le verre « sans fluidité¹²³⁴ », leur matière liquide et solide se conjugue pour produire cette transparence redoublée du verre dans l'eau comme de l'eau dans

¹²³² André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 17.

¹²³³ Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *A la Recherche du Temps perdu*, Tome I, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987, p 166. « ...évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir. »

¹²³⁴ *Ibid*, p 166.

le verre. Cette anecdote n'est sans doute pas étrangère à André du Bouchet qui en reprend le principe au sujet de la peinture : « Tal Coat enferme un morceau d'univers dans une carafe en verre, et place la carafe dans l'univers.¹²³⁵ » C'est dire que contenant et contenu ne cessent d'alterner sans être apparents parce que résorbés par la transparence de leur support qui les rend indistincts. L'œuvre picturale témoigne d'une semblable consistance où le microcosme s'égale au macrocosme en donnant à percevoir une texture subtilement différenciée du visible. Ainsi que le repère Merleau-Ponty :

« ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti.¹²³⁶ »

5.3. Appartenance sensible :

D'où l'idée que « visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose¹²³⁷ ». L'expression d'une appartenance réciproque et réversible convoque essentiellement la fluidité des éléments air et eau qui à la fois enveloppent et participent de la constitution des corps, en développant le sentiment d'une évidence sensible. Une gouache de Tal Coat a cette force d'immersion, notamment quand il peint les *Profils sous l'eau* dans les années quarante huit-cinquante :

« La femme – une baigneuse et non des baigneuses – est d'abord reconnaissable, son visage identifiable. Puis l'eau trame un filet sur le visage. L'épaule (ou la chevelure) et la colline se confondent dans l'ondulation sensuelle d'une ligne. Le paysage et le nu échangent leurs traits, leurs couleurs, on peut dire qu'ils s'épousent¹²³⁸ ».

¹²³⁵ André du Bouchet, « Tal Coat », revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 440.

¹²³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1595.

¹²³⁷ *Ibid*, p 1595.

¹²³⁸ Jean-Pascal Léger, « 1946-1949 », *Tal Coat, Peintures et Dessins 1946-1985*, op cit, p 17. Jean Leymarie parle, quant à lui, de ces « lavis dont les ondes ruisselantes absorbent la figure féminine et l'unissent à la paroi des rochers. Le proche et le lointain qui se rejoignent, se révèlent et s'effacent tour à tour dans le flux lumineux de l'instant. » Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 64.

L'estompage des formes avive paradoxalement leur qualité plastique et leur insertion dans la trame du monde. Jean Leymarie poursuit la même idée à propos de toiles de la période des années cinquante :

Elles « tissent des variations subtiles sur le motif effervescent des rochers, mouchetés de lichens et de mousses, striés de raies grises, irradiés par les effluves de l'air. Écoutons le peintre chinois Wang Chih-yuan de la dynastie Ts'ing : « un rocher, certes, est une entité stable. Pourtant il faut le représenter comme une présence aussi mobile que le souffle, aussi fluide que l'eau. Cela ne s'explique pas aisément par les mots : au peintre de le sentir. Les Anciens donnaient au rocher le nom de « racines des nuages » ; ils disaient aussi que les rochers, à l'aspect tourmenté ou joyeux, fantastique ou paisible, semblent changer de physiologie à chaque instant.¹²³⁹ »

Les toiles de *Tal Coat* rendent le rocher à sa ductilité et par l'indiscernement obtenu éveille le regard, invité à entrer dans cette immersion, à ne pas vouloir dégager nettement des contours et des figures, et à participer à la synergie d'ensemble, à entrer comme dans une « eau courante ¹²⁴⁰ ». Ce contenir mutuel répercuté par la « composition flottante » de cette peinture se trouve dès lors englober l'observateur qui devient partie intégrante des forces actives du paysage.

« Il retrouve le secret d'une composition flottante où, dans un milieu animé par le jeu insaisissable des transparences, une réalité fluente est en échange et en suspens comme une montagne dans un paysage Song. (...) Un rocher pour l'homme qui ne le situe pas en dehors de lui dans l'espace physique mais s'y ajuste corps et âme dans l'espace vital, ce n'est pas un contour, un ensemble de tracés, un chemin préétabli pour l'œil ou la main. La nature est faite de sauts. Ce rocher est une suite discontinue de prises, de fissures, de flux lumineux, de remous d'ombres qui éclosent, s'évanouissent, se mêlent sans ordre prévisible et dont chacun est dans l'instant un centre de redistribution du tout. Il n'y a pas de formes assignables dans la nature.¹²⁴¹ »

Le tableau déborde alors largement son cadre jusqu'à perdre ses déterminations métriques et se fondre dans la substance colorée et lumineuse du monde. « L'œuvre alors nous devient infuse et se laisse oublier comme nous nous oublions nous-mêmes à ce degré d'inattention vigilante

¹²³⁹ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit p 76.

¹²⁴⁰ *Ibid*, p 74 : En 1954, « le catalogue est préfacé conjointement par Henri Maldiney et André du Bouchet. Ils nous font pénétrer dans l'univers ductile et fluctuant qui ouvre à la respiration de la marche. « On entre dans cette profondeur comme dans une eau courante, comme dans un air plein de souffles » écrit le philosophe. »

¹²⁴¹ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 36.

éprouvé lorsque nous nous sentons unis au monde qui nous dépasse.¹²⁴² » C'est ce sentiment d'appartenance sur lequel revient continument l'historien d'art, ce sentiment de :

« notre appartenance à cet unique tissu aux mailles bien serrées ou lâches et le plus souvent imperceptible, dont est fait le monde, et nous-mêmes, quoique distincts, à l'égal du caillou ou du ruisseau, et d'en avoir aussi indubitablement conscience que d'une gorgée d'eau lorsqu'elle nous désaltère.¹²⁴³ »

L'eau, comme l'air, enveloppe et tapisse les corps. Elle est ce milieu inaperçu, ressort et véhicule de tout mouvement, de toute vibration. Georges Duthuit, dans sa réflexion sur l'art Byzantin et notamment à propos de Sainte-Sophie à Istanbul, ouvre la compréhension à un art dont certains peintres, comme Tal Coat, ont retrouvé les fondements, dans cette alliance de l'ample et de l'infime, de l'ombre et de la lumière, du convexe et du concave et de la vibration colorée.

« Ce qui amène à fusion et à effusion de ces arts, c'est que la sculpture comme la peinture, le costume ou l'édifice, s'agrègent selon un sentiment unique de l'espace, du temps et de la lumière. Tous ces objets, quelles qu'en soient l'échelle et la matière, ne sont que modulations de l'étendue indivise. Tous ils témoigneront de cette même qualité fondamentale qui ne nous rend pas nécessaire de les chercher du regard, ni même de les nommer, pour les reconnaître en nous.¹²⁴⁴ »

Si le critique d'art fonde l'essentiel de son propos à partir de la conception Plotinienne d'une absorption mystique dans le tout, André du Bouchet qui, lui-même, se réfère à Plotin dès le premier numéro de *L'Ephémère*¹²⁴⁵, instaure un rapport sinon d'identité du moins d'équivalence entre le monde et soi, entre la poésie et la réalité¹²⁴⁶, notamment quand il rétablit la force de l'œuvre à l'aune de sa fragilité et de sa banalité.

¹²⁴² Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, op cit, p 106.

¹²⁴³ *Ibid*, p 184.

¹²⁴⁴ *Ibid*, p 66.

¹²⁴⁵ On lit en quatrième de couverture de ce numéro : « Mais quel discours est possible lorsqu'il s'agit de ce qui est absolument simple ? » et, p 64, mais cette seconde citation aurait été choisie par Yves Bonnefoy : « Par exemple, dans l'obscurité de la nuit, elle s'élanche de l'œil, elle s'étend alentour. Et s'il abaisse ses paupières, ne voulant voir, il l'émet encore. Et si on le presse du doigt, il voit la lumière qui est en lui. En ce cas, il voit sans rien voir ; et c'est alors et surtout qu'il voit : puisqu'enfin il voit la lumière. Les autres réalités étaient lumineuses, elles n'étaient pas la lumière. » Revue *L'Ephémère 1*, Editions Maeght, Paris, 1967.

¹²⁴⁶ André du Bouchet, « Image à terme », *Cahier GLM*, automne 1954, repris dans *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 86 : « Aussi bien n'est-ce jamais un élément rare que projette la poésie rare, mais plutôt des idées ou des sentiments d'une nature si commune qu'on se les approprie sans peine en s'étonnant de les voir survenir de dehors, comme si l'évidence, la montagne s'était elle-même déplacée pour nous signifier ce qui

« Lorsqu'elle a atteint ce point d'incandescence qui lui permet de se confondre avec nos propres traits, c'est-à-dire avec ceux du dernier venu, elle acquiert plusieurs chances de demeurer inaperçue, même une fois éprouvée, et autant de fois qu'on le voudra, comme de l'air dans de l'air. Mais cette banalité est devenue inexpugnable ; et nous ne la reconnaissons pas avant de nous être nous-mêmes reconnus. ¹²⁴⁷ »

Aussi, la poésie comme la peinture n'atteint cette incandescence inaperçue qu'à appartenir à ce « monde du souffle, de l'eau, du feu et de chair, qui est le nôtre ¹²⁴⁸ », à ce monde où rien ne persiste, où la substance des éléments n'est pas inerte, où s'échangent des qualités de texture, où se diluent les formes, où s'agrègent les constituants. Et si le rocher se liquéfie, l'eau à son tour se solidifie, l'eau gelée devient glacier, devient montagne selon son degré de transparence ou d'opacité. L'eau devient air, « ou ciel », l'eau devient terre, ou « pierres ».

« Et soif

à hauteur de lèvres, ce qui
doit se dire le glacier, ou ciel – et plus haut
éclaire,
glacier.

Immergé je marche – cœur
de l'eau que le froid fait pierres. ¹²⁴⁹ »

devait nous conduire à elle avait déjà perdu sa première raison d'être ; que poésie, rien ne saurait plus la distinguer de cette réalité dont parfois, sans en conserver de trace toujours reconnaissable, elle tire le pouvoir rudimentaire qui nous avait aveuglément prévenus en sa faveur. »

¹²⁴⁷ *Ibid*, p 88.

¹²⁴⁸ Georges Duthuit, *Le Feu des Signes*, op cit, p 180 : « Lorsque Manet s'avoue exaspéré par les tableaux vus à l'Académie et s'écrie : « Tout ce que nous avons sous les yeux est ridicule. La lumière est fausse. Les ombres sont fausses », il divulgue en partie les motifs de la lassitude dont ont fini par nous accabler tant de chefs-d'œuvre. (...) Appartiennent-ils encore, insinue en nous une fatigue, au monde du souffle, de l'eau, du feu et de chair, qui est le nôtre ? »

¹²⁴⁹ André du Bouchet, *Laissees*, Hachette, Paris, 1979, np : « immergé je marche – cœur de l'eau dont ce froid fait comme pierres » ; repris dans *L'AJour*, Poésie Gallimard, Paris, 1998, p 30.

La dissipation des éléments fait intervenir des qualités intensives comme la force, la chaleur ou froideur, la consistance liquide ou solide, la qualité fluente des éléments qui se composent et décomposent, ainsi qu'André du Bouchet le repère et l'expose à propos de la poésie de Scève :

« La montagne, le glacier qui se résout en eau, cette course sur les pentes, puis – roideur du départ devenue froideur d'un obstacle, d'une eau soudain levée qui, après ce renversement, fond une nouvelle fois, se libère, semble-t-il, à l'intérieur de cette froideur -, une fois cette froideur franchie, cette fusion ne se faisant que par chaleur, « en son sein tant doux ». Ce recevoir, cette arrivée de l'eau dans l'eau qui rénove l'image de la fonte, comme elle avait fait à l'abord revivre celle du glacier, sous-entend la reprise de la course.¹²⁵⁰ »

Quelles que soient les modifications de la substance, sous forme de résistances ou de légèretés, on entre dans la matière du monde comme on pénètre dans l'eau : « dehors / atteint comme l'eau de mes yeux s'y noie¹²⁵¹ », ou comme on ouvre une porte : « J'ai peint dans une / porte – la montagne était cette porte, poussé la / porte de la montagne. ... montagne que je ramène à moi pour passer dehors¹²⁵² », saisi par ses courants et la température de ses flux, entraîné ou reposé, perdant pied ou désaltéré. Dans le Cahier noir daté d'avril 1951, le poète écrit : « En descendant la rue le matin. Remous de mots devant les portes, les boutiques que je crève comme des cerceaux. Courants froids et chauds.¹²⁵³ » Ce sera dans les mêmes termes qu'André du Bouchet parlera des peintures de Tal Coat comme procurant également ce sentiment d'immersion : « face à ces toiles, nous éprouvons des sensations aussi simples que celles du chaud et du froid. ... D'insaisissables courants d'eau et d'air semblent s'être agglomérés et déversés à toute vitesse...¹²⁵⁴ ».

Le fait que « Cézanne traite, avec une même densité de peinture, plans proches et éloignés, en particulier le feuillage et le ciel, en dépit de la fluidité du second et de la solidité du premier¹²⁵⁵ » engage également le regard à flotter, à suivre une ligne de flottaison indépendante de toute intention scrutatrice et ordonnatrice. Face à ces toiles, le regard n'est ainsi jamais uniforme, il

¹²⁵⁰ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 215.

¹²⁵¹ André du Bouchet, *Andains*, A.Die, 1996, np.

¹²⁵² André du Bouchet, « les yeux », *L'Ajour*, Poésie Gallimard, Paris, 1998, p 155.

¹²⁵³ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 84.

¹²⁵⁴ André du Bouchet, « Tal Coat », *revue L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, pp 439-440.

¹²⁵⁵ Renaud Ego, « Le sens de la réserve », *Ce que Cézanne donne à penser*, op cit, p 90.

transcrit la puissance des sensations corporelles, la poussée des pressions atmosphériques¹²⁵⁶. Il épouse la toile, « le regard s'enfonçant refaisant surface en la courbure, en ses émergences aussi, dans le va-et-vient, le battement du chaud, du froid ¹²⁵⁷ ». Ce faisant, il retrouve l'œil du peintre et réincorpore la qualité sensible de son absorption visuelle : « TC passage d'un rocher cette chose, le rocher ---entre toutes / l'immobile – entraînée dans le passage de l'œil qui l'a entrevue n'est / pas moins fluide que l'eau ou que l'œil. Rocher assujetti à l'œil.¹²⁵⁸ » Le fluide optique entraîne dans son sillage les formes closes ou circonscrites du monde et en réinterprète la mesure selon une logique des sensations qui en défait les contours pour les assimiler à des flux, vagues de couleurs, forces des mouvements, soit des énergies invisibles constitutives des éléments. Le peintre a cette attention qui le rend susceptible de tracer des lignes de force avec des variations de densité, de largeur, de direction, de vitesse, d'amplitude, et des espaces nus qui laissent se lever un monde.

6. Le remous.

« Pierre Tal Coat réalise en 1949 son recueil initial et germinal, *Éléments de nature*. Lavis et lithographies s'accordent à son écriture diffluyente. Les motifs caractéristiques de cette période *glaque*, nommé ainsi parce que soumise à la couleur verte de l'eau, motifs qui se retrouvent aussi chez Masson, ce sont les tourbillons et les cascades, le mouvement de l'eau dans ses remous giratoires ou dans sa précipitation verticale.¹²⁵⁹

Si l'eau est directement corrélée à la notion de transparence, elle est également liée à celle d'un remous : « Ce principe agissant de la transparence, nous la retrouvons au cœur de l'œuvre de Hölderlin dont la *heilignüchterne Wasser*¹²⁶⁰ est sœur de cette eau, de la matière limpide, véhicule

¹²⁵⁶ C'est le sens d'une série de photographies de Roni Horn intitulée « You are the weather, 1994-1996 » dans laquelle l'artiste fait le portrait d'une jeune femme physiquement plongée dans l'eau chaude ou froide, tiède ou glacée d'une source ou d'une piscine en Islande et dont le regard réagit à ces conditions climatiques particulières. Son regard dans le plan qui la fige est l'élément moteur de l'instantané. A travers lui, passe l'afflux des sensations, et de ce fait rend extrêmement mobile le visage. *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Catalogue d'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 23 novembre 2000 - 28 janvier 2001, Flammarion, Paris, 2000, pp 206-207.

¹²⁵⁷ Pierre Tal Coat, *Libre Regard*, op cit, p 22.

¹²⁵⁸ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 20.

¹²⁵⁹ Jean Leymarie, « La mutation », dans *Pierre Tal Coat les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, p 11.

¹²⁶⁰ Nous traduisons : l'eau sacrée qui rend sobre

tournoyant du poème. »¹²⁶¹ Cette idée d'une sorte d'ébullition circulaire est évoquée dès l'article consacré à Pierre Reverdy (1951):

« Mais la plupart du temps, la disposition des points d'appui n'est jamais acquise d'avance. Monde liquide, fuyant, limpide, débité par affleurements durs et coupants (est-ce cela qui a valu à cette poésie l'épithète de cubiste ?) comme l'eau tournoyant autour des piles d'un pont : ce brise-lames, cette ligne tenace qui rompt un moment le courant, l'axe qui se meut plus lentement, c'est l'homme lui-même sous-tendu, compris dans le sens de sa résistance au mouvement vertigineux qu'il cherche à freiner, de la force qui sous-tend le vers et se porte par intermittence en travers du temps.¹²⁶² »

Le tournoiement de l'eau est lié à la force du courant qui, devant un obstacle, revient sur lui-même, opère un mouvement circulaire avant que de continuer sa course. Ce déplacement suppose d'incurver la ligne, en un mouvement de retour sur soi qui forme une boucle provisoire où vient, en une « fraction », se laisser appréhender un instant comme détaché de la ligne continue. Ce mouvement est aussi bien celui de l'inéluctable déroulement temporel lorsque l'homme tente de résister à sa pression et d'en ajuster le cours en s'extrayant de la succession linéaire.

« Dans la transparence, les corps sont des remous. C'est un *mouvement* qui cherche à atteindre une immobilité, et donc un mouvement perpétuel, un mouvement qui paraît se confondre avec une immobilité, devenir immobilité. Immobilité source de mouvement. Il n'y a pas de *fin* : tout est passage.¹²⁶³ »

Cette rotation de l'eau sur elle-même conjugue en une aporie sensible ce qui est statique et dynamique. Quoique « tout est passage », ainsi que le rappelle Montaigne en une métaphore picturale, lorsqu'il écrit, « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage : non un passage d'âge en âge, ou, comme dit le peuple, de sept ans en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute ¹²⁶⁴ », l'emportement, tel qu'il est pensé par André du Bouchet, se trouve retenu par la résistance des

¹²⁶¹ André du Bouchet, « Candidature au CNRS, 5 mars 1956 », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 286.

¹²⁶² André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Critique* n°47, avril 1951 ; repris dans *Aveuglante et Banale*, op cit, p 52.

¹²⁶³ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante et Banale*, op cit, p 178.

¹²⁶⁴ Michel de Montaigne, *Essais*, Livre III, chapitre 2 « Du repentir », Quadriges, Puf, Paris, 1992, p 805.

corps comme par les tiges des fleurs dans l'eau autour desquelles vrillent¹²⁶⁵ les courants d'eau, ou les courants d'air :

« Parmi les fleurs, encore ceintrées par la chaleur du nuage,
puis, par le vent, au cœur des routes,

le nuage ! se heurtant à
ce qui a fleuri.¹²⁶⁶ »

6.1.La Fleur :

Ainsi, la fleur est-elle désignée comme un « remous », ou comme « une volute – à même sa hampe, qui la scinde (comme le chiffre inscrit dans la cupule des fleurs) à découvert – et plus haut.¹²⁶⁷ » La fleur inscrit le motif d'arcs ouverts constitués par les pétales, (qui sont eux-mêmes comme des ongles), autour d'une tige dont ils partent et à laquelle ils reviennent, constituant un mouvement spiralé au cœur de la plante équivalent au tournoiement de l'eau, déployant ainsi une énergie propre qui crée une sorte d' « enclave turbulente » où se suspend le temps, qui dessine une « fleur dans la fleur » par la synergie des formes et des couleurs, l'inflexion des lignes et des tons : « C'est la fleur dans la fleur qui transparait, comme un chiffre des substances, sur cette hampe qui le scinde, vient au jour.¹²⁶⁸ » La transparence de cette fleur¹²⁶⁹, « Fleurs. fleurs sans nom – ou disparues.¹²⁷⁰ », ne s'apparente pas à « l'absente de tout bouquet » mallarméen¹²⁷¹. Elle ne

¹²⁶⁵ « L'air – par le sol qui se défait de ses chemins – l'air levé. Son attache. le mouvement de la vrille. », André du Bouchet, texte écrit à l'occasion du vernissage d'une exposition de Miklos Bokor, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹²⁶⁶ André du Bouchet, *L'Inhabité*, « Fleurs », gravures sur cuivre d'Alberto Giacometti, Jean Hugues, 1967, np.

¹²⁶⁷ André du Bouchet, texte écrit à l'occasion du vernissage d'une exposition de Miklos Boklor, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹²⁶⁸ *Ibid.*

¹²⁶⁹ Nous renvoyons de nouveau à Hölderlin : « Ainsi dans la transparence essentielle de Hölderlin, la fleur « qui est, elle aussi, de l'eau », le langage qui « se perd en pays étranger » () composent l'assise de l'image, - d'une image élargie jusqu'à sa disparition pour nous renvoyer à l'essentiel qui demeure inimaginable » : André du Bouchet, « Candidature au CNRS, 5 mars 1956 », *Avenglante* ou *Banale*, op cit, p 288.

¹²⁷⁰ André du Bouchet, Texte écrit à l'occasion du vernissage d'une exposition de Bokor, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹²⁷¹ « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée rieuse ou altière, l'absente de tout bouquet. » Stéphane Mallarmé, « Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil », *Œuvres Complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade Gallimard, Paris, 1945, p 857.

renvoie pas à la notion pure, n'est pas une abstraction mais « vient au jour », fait partie intégrante de ce monde, des énergies qui concourent à façonner le réel dans ce qu'il a d'inapparent :

« elle- même, c'est
la réalité – éternellement autre, et qui ne ressemble à rien, que
nous désirons. déjà, dans l'embrasure, elle
fleurit. dans le halo d'une floraison au ras, qui perce à travers toute
apparence. presque sans émoi.¹²⁷² »

Cette conception d'une forme de circonvolution temporelle qui se traduirait spatialement, André du Bouchet en recherche des confirmations à travers les œuvres qu'il analyse, où il décèle les expressions d'un nœud alliant résistance et écoulement, force et fluidité. Ce qu'il exprime à nouveau dans un entretien accordé à *L'Autre Journal* : « le nœud est l'image d'un remous dans l'eau. (...) Loin d'être fixe, il est au fond la permanence d'un dénouement, un dénouement qui n'a pas de cesse (...) Il marque cette fixité quelque fois d'un remous dans l'eau lorsque le courant est très vif : il marque justement la vivacité du courant...¹²⁷³ »

6.2. Maurice Scève :

C'est notamment la poésie de Scève qui va faire l'objet d'un commentaire particulièrement ardu et subtil, dans le cadre de la réflexion entreprise concernant « la formation des images et d'une dialectique du dénuement dans l'œuvre de trois poètes : Scève, Hölderlin et Baudelaire¹²⁷⁴ ». André du Bouchet entend ainsi montrer que dans :

« la poésie de Scève, son poème en « forme de nue » ou d'eau tournoyante (...) incarne cette vertu vive qui résout la contradiction de l'absence et de la présence dans la persistance essentielle d'un être ininterrompu dont le parcours tend à prendre une forme circulaire.¹²⁷⁵ »

¹²⁷² André du Bouchet, *l'avril* précédé de *frâchir*, Thierry Bouchard, Paris, 1983, p 23.

¹²⁷³ « André du Bouchet : Remous », Propos recueillis par Alain Veinstein, *L'Autre Journal*, n°1, Paris, décembre 1984.

¹²⁷⁴ André du Bouchet, « Candidature au CNRS, 5 mars 1956 », *Aveuglante* ou Banale, op cit, p 285.

¹²⁷⁵ *Ibid*, p 286.

Le remous crée à la fois une rotation de l'eau sur elle-même et un vide médian, il suspend toute possibilité d'assise et d'assignation à une forme pleine et intangible. Son déplacement circulaire supprime toute ligne de fuite et imprime une répétition constante qui forme un parcours à la fois semblable et différencié où, au cœur des eaux, vient s'inscrire un arrêt subreptice, une pause dans l'emportement. Ainsi vient s'indifférencier, et ce qui avançait, et ce qui fait retour, la boucle supprime l'avant et l'après et toute forme de dichotomie, à considérer « ce bouillonnement, ce remous infime au cœur de la transparence, au sein de la transparence où les eaux coïncident, ET QUI FAIT QUE JUSQU'A LA DERNIERE SECONDE NOUS NE VOYONS PAS CLAIREMENT SI ELLES SE REJOIGNENT OU SI ELLES SE SCIDENT.¹²⁷⁶ » Conjonction ou disjonction n'étant plus discernables, se résout la tension des antagonismes, s'invalident les dualités conceptuelles, s'opère la « fusion des extrêmes » par laquelle émerge une certaine transparence.

« LA TRANSPARENCE EST LE SENTIMENT D'UNE IDENTITE SECONDE, RETROUVEE, OU LA FONTE ET LA RUPTURE SE RECONCILIENT.¹²⁷⁷ »

Ecrire la peinture, comme écrire le monde, inscrit la transparence comme un mouvement irrémédiablement continu qui s'effectue selon un aller perceptif et un retour du monde vers soi, traçant l'espace incertain et turbulent d'une visibilité, un instant qui suspendrait le cours de la temporalité, comme de la discursivité, et qui créerait son propre espace. Ce mouvement est perceptible même chez des artistes auxquels on n'aurait pas songé :

« aussi rectiligne même qu'à première vue peut l'être / le trait d'un dessin de Mondrian, à tout instant, le trait comportera / un point sur lequel – si ce trait est trait de peintre, que le peintre / s'appelle Bonnard ou Mondrian – il fera – où, au départ un crayon a insisté – dans le cours de son cheminement, incessamment retour / à son insu.¹²⁷⁸ »

¹²⁷⁶ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 219. Les majuscules sont de l'auteur.

¹²⁷⁷ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 215.

¹²⁷⁸ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 60.

Ces annotations ne sont pas sans rappeler les commentaires de Merleau-Ponty dans *Le monde sensible et le monde de l'expression*¹²⁷⁹ lorsque, se demandant comment il y a mouvement dans l'immobile, il se réfère à l'historien de l'art américain Bernard Berenson¹²⁸⁰ et intègre la citation suivante :

« Décrire cette énergie vitale qui transforme une ligne droite ou courbe en contour, c'est-à-dire en une ligne droite ou courbe douée de mouvement, c'est une tâche que je ne peux affronter. Cela ressemble à ce que nous voyons dans les cours d'eau rapides mais paisibles, où les remous et les tourbillons produits par le courant ne varient pas tant que durent les mêmes conditions ; et cependant il n'est pas une goutte d'eau qui contribue à façonner ces dessins aquatiques, dont on puisse dire qu'elle soit la même pendant deux secondes consécutives. » La métaphore du tourbillon dessinant une figure constante au sein même du mouvement est reprise par le phénoménologue, car « L'image du tourbillon qui dessine une figure constante au cœur du mouvement illustre parfaitement bien l'idée, a priori paradoxale, d'une forme immobile entièrement configurée par un mouvement qui lui est intrinsèque, donc par le jeu interne des forces qui l'animent ; une forme qui est dès lors éminemment mobile dans son immobilité.¹²⁸¹ »

Ce trait qui fait nécessairement retour et qui transforme le temps en espace, comme ce « regard circulaire¹²⁸² » qui revient vers nous, génère donc un « remous », soit le cœur d'un vide dont l'énergie reconduit le mouvement, décrit une circonférence qui inscrit à la fois la durée d'une réitération et le temps d'une suspension. Il en découle qu'aucune interruption ne puisse être envisagée, et que l'enchaînement des courants, des tracés, tel qu'il est transcrit dans les pages des recueils, n'est pas une alternance d'éléments apparents puis inapparents, mais une giration rapide qui emporte l'œil, rend indistincte cette différenciation du visible et de l'invisible, tout en trouant les annotations par un blanc, en les animant d'un mouvement hélicoïdal, qui produit un creux là où s'opère une pause subreptice.

¹²⁷⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, Cours au Collège de France, Notes 1953, Texte établi par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, MetisPresses, Coll. Champ Contrechamp, Genève, 2011.

¹²⁸⁰ Bernard Berenson, *Esthétique et histoire des arts visuels* (1948), trad. fr. J. Alazard, Paris, Albin Michel, 1953, p 91.

¹²⁸¹ Pierre Rodrigo, « Une force lisible dans une forme, Mouvement et expression dans l'esthétique de Merleau-Ponty », *La Part de L'Œil*, « Formes et forces », n°27-28, 2012-2013, pp 96-97.

¹²⁸² « Parti de nous- mêmes, chaque fois, le cerne de l'étendue, telle que d'instant en instant, nous supposons qu'elle nous entoure, revient sur un visage – inapparent, puisque nous l'occupons. Se révèle inachevé, ouvert, en suspens, *comme le regard circulaire s'interrompt* » : André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, paris, 1972, p 19.

7.L'Enveloppe circulaire du temps.

Comme les mouvements de flux et de reflux emportent les éléments du monde, à l'instar du nénuphar décrit par Proust :

« Poussé par la rive, son pédoncule se déplaçait, s'allongeait, filait, atteignait l'extrême limite de sa tension jusqu'au bord où le courant le reprenait, le vert cordage se repliait sur lui-même et ramenait la pauvre plante à ce qu'on peut d'autant mieux appeler son point de départ qu'elle n'y restait pas une seconde sans en repartir par une répétition de la même manœuvre.¹²⁸³ »

Cette sorte de rotation, ou de « retournement du souffle », apporte à la peinture, comme à la poésie, comme à l'expérience de la vision dont l'une et l'autre témoignent, une conception qui n'est pas tant relative à l'espace qu'à une enveloppe circulaire du temps. D'ailleurs, les annotations du recueil *Peinture* ne sont pas tant des considérations sur la peinture¹²⁸⁴ qu'elles ne portent sur le temps¹²⁸⁵ construit par le corps dans l'espace et montrent à l'œuvre ce que les mouvements du corps déplacent des coordonnées spatiales et temporelles¹²⁸⁶.

¹²⁸³ Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *A la Recherche du temps perdu*, Tome I, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1987, p 166.

¹²⁸⁴ Ce que fait remarquer Marie Frisson dans son article : « Dans ce texte, les références à la peinture et aux peintres s'estompent, à l'image du titre même de l'ouvrage, que l'absence d'article voue à l'indétermination, tandis que la question du regard et de l'attention particulière qu'il mobilise se fait plus prégnante. La convocation d'une altérité picturale se fait allusive, notamment par quelques mentions à la triade constituée par Nicolas Poussin, Paul Cézanne et Pierre Tal Coat auxquels s'ajoutent les noms de Van Gogh, Bonnard et Mondrian. Michel Hass, peintre à l'origine de certains textes intitulés « Peinture » et repris partiellement dans l'ouvrage de 1983, n'apparaît plus nominalement, comme s'il avait glissé dans l'envers invisible du livre. » Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouchet », *La Poésie en prose au XX^e siècle*, op cit, p 351.

¹²⁸⁵ Yves Peyré, *A hauteur d'oubli*, op cit, p 16 : « Il me faut ajouter que d'avoir parcouru le manuscrit de *Peinture* a relancé en moi le désir d'élaborer une méditation sur la nature du temps chez André du Bouchet. En prenant explicitement en charge le problème du temps qui est le problème essentiel soutenu par tous les livres précédents, *Peinture* place une question primordiale au niveau d'une question comme les autres », et p 84 : « *Peinture* est en ce sens une réflexion serrée sur la langue et le temps, le monde et le vivant, c'est l'itinéraire d'un homme confronté à l'épaisseur des mots, à leur opacité mordante et à leur clarté toujours plus vive, néanmoins c'est également une longue et combien précieuse rêverie sur la peinture et singulièrement la peinture de Tal Coat. Ainsi peut-on dire alors que parler de la langue, c'est revenir à la peinture, partir de la peinture, c'est poser la question du temps. »

¹²⁸⁶ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris, 1968, p 37 : « Tout devenir repose sur le mouvement. Dans le « Laocoon », Lessing fait grand cas de la différence entre art du temps et art de l'espace. Mais à y regarder, ce n'est là qu'illusion savante. Car l'espace aussi est une notion temporelle. »

« de la matière/ qui sera – aussitôt qu'on y porte la main, matière du temps aussi, ce qu'à peindre on peut attendre aujourd'hui, un peintre l'aura attendu / au détriment de l'obtention de ce que, un jour, il a été convenu d'appeler / un tableau.¹²⁸⁷ »

7.1. Joan Miro.

Déjà, dans la revue *Transition*, en 1949, André du Bouchet consacrait un article à Joan Miro dans lequel il annonçait parler « plutôt en termes de temps que d'espace », car écrivait-il :

« il est peut-être faux de parler « d'espace » pour qualifier les intervalles qui séparent (les formes de Miro), du moins si l'on entend par ce mot le produit d'une mémoire visuelle qui se contente de renvoyer à un seul moment le total d'un nombre indéfini de moments en feignant de croire qu'ils peuvent s'additionner...cette représentation grossière du passage du temps est devenue la règle en peinture.¹²⁸⁸ »

Et il ajoutait, introduisant ce motif d'une optique circulaire : « Tout cela ne mènerait sans doute à rien d'autre qu'à un joli bibelot si cette peinture ne maintenait toujours en elle des possibilités d'expansion, des pressentiments de croissance s'élargissant comme cercles dans l'eau dès que formés, si ténus fussent-ils. »

Ce que donne à voir la peinture, ce n'est donc pas tant l'espace. Ce qu'elle donne à voir, c'est le temps¹²⁸⁹ et le fait que ce dernier n'est pas uniforme, qu'il a une vitesse propre, une pulsation, une circularité, une épaisseur :

« peinture : je la vois dans / la durée du temps qui, à intervalles répétés, doit être ramené à rien. J'écris pour retrouver – y ayant corps – l'épaisseur du temps / dans laquelle, tête aux deux yeux confondus : c'est la peinture, je la / vois ou je l'ai vue.¹²⁹⁰ »

¹²⁸⁷ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 64.

¹²⁸⁸ André du Bouchet, « Joan Miro », revue *Transition* 49, 1949, paru en anglais et repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-18, op cit, p 441.

¹²⁸⁹ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, Clivages, Paris, 1986, np : « à l'occasion – sur le trajet du soleil – les *ici* sont / des *maintenant* ».

¹²⁹⁰ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p14.

7.2. Un mobile immobile¹²⁹¹ :

« Au cours de cette progression, de ce mouvement, on arrive à ce point de limpidité où ce qui est devant et ce qui est derrière, l'avenir et le passé, se confondent – ce qui est en haut et ce qui est en bas – une transparence équivalente à un arrêt, une immobilité engendrée par le mouvement (Hölderlin). »¹²⁹²

L'épaisseur du temps tient à la suspension de son cours quand deux mouvements et vitesses se croisent en un aller et un retour, tout comme le narrateur de Proust¹²⁹³ cherche depuis un train en déplacement à suivre le trajet du soleil à son lever, cherche à conjurer l'écoulement temporel par une marche à revers. Mais aucun mouvement n'annule l'autre. Chacun se conjugue pour former le tableau vivant d'un volume jaune s'éclipsant.

« dans le vent, arrêté ou non, un train immobile ¹²⁹⁴ »

L'énoncé, presque un oxymore, conjugue mobilité et immobilité¹²⁹⁵, organisant la défection constante des polarités, dans l'interaction d'un élément naturel (le vent) et d'un objet du monde

¹²⁹¹ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 228 : « LA DEFINITION IMMOBILE DU TEMPS »

¹²⁹² André du Bouchet, « Ebauches autour de Baudelaire », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 254.

¹²⁹³ Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Hachette, Classiques, 1992, pp 240-241 : «...mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. »

¹²⁹⁴ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p18 : « blancheur d'un / intervalle, comme à nouveau il se découvre, emportant le mot / témoin du révolu non moins stationnaire apparemment dans le / déplacement généralisé que *dans le vent, arrêté ou non, un train immobile. Le train immobile dans le vent.* » Les italiques correspondent à des citations de Pierre Reverdy.

¹²⁹⁵ C'est ce que développe Husserl en parlant de « corps-sols » relatifs : « Je peux être dans une voiture en marche qui est alors mon corps-sol, je peux aussi être porté par un wagon de chemin de fer, alors mon corps-sol est d'abord le corps qui me porte dans mes mouvements et pour celui-ci, à nouveau, le wagon, etc. La voiture est expérimentée comme en repos. Mais, si je regarde au dehors, je dis qu'elle se meut, alors qu'au dehors je vois que c'est le paysage qui est en mouvement. Je sais que je suis monté dans la voiture, j'ai déjà vu de telles voitures en mouvement, avec des gens dedans, je sais que, tout comme moi quand je suis à l'intérieur, ils voient le monde ambiant en mouvement. Je connais le renversement du mode d'expérience du mouvement et du repos à partir de la voiture-jouet où je suis si souvent monté, et descendu. » Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas*, Editions de Minuit, Paris, 1983, p 15.

(le train) qui évoquent la vitesse, soumis l'un et l'autre à l'emportement, sans que l'on puisse vraiment savoir qui est arrêté, qui est en mouvement, leur déplacement étant infiniment corrélé. La perception visuelle organise leur entrelacement, selon ce que Tal Coat aura justement nommé un « libre regard ». Par ailleurs, la perception visuelle et tactile du vent appréhende de l'air dans l'air, soit une consistance particulière, ou même une densité et vitesse spécifique de l'air dans l'air. Rien n'est justement identifiable. La porosité de tout élément façonne une consistance jamais semblable, captée sur un mode discontinu. Ce mouvement d'aller et de retour concourt à créer une approche du temps qui est moins une ligne qu'un volume perceptif composé d'un enchevêtrement tournoyant de lignes, un « remous » où « les notions du proche et du lointain – l'écart froid, la froideur du déchirement et la douleur du contact – se trouvant ainsi mêlés, confondues, deviennent infiniment convertibles¹²⁹⁶ ». Ce tournoiement est aussi ce qu'André du Bouchet nomme « résolution », résolution des contraires « où s'établit l'équivalence de l'écart et de la fusion », qui « est à la source de l'énergie poétique¹²⁹⁷ ». Cette énergie est fondée sur la transcription d'un corps mobile et immobile à la fois comme peuvent l'être les nénuphars de Proust.

« Tous les termes du déplacement, du mouvement étant également perceptibles, - cette égalité – à l'encontre des données de la perspective – tend à présenter le mouvement comme répétition infinie de ce qui caractérise le départ – l'aller comme une série de retours au terme original, au point de départ, qui dans l'ordre de la transparence reste constamment disponible, appréhensible. L'aller exprimé par un retour se traduit par une image immobile », et « le mouvement se traduit, sur le plan de l'image, par une immobilité – une immobilité qui s'annule.¹²⁹⁸ »

De la sorte, « présence et absence, par la vertu du mouvement déchirant, deviennent convertibles, égaux.¹²⁹⁹ » Et la tension poétique se défait de toute métaphysique de la présence pour chercher à préciser les modes, les termes d'une suspension par laquelle s'appréhende le visible.

« C'est / sur le vif, sur son / « acuité », aussitôt que – à l'envisager de façon à ce qu'il s'élargisse / - mais aussitôt il y sera perdu – comme pause ou comme une / interruption : cela, on l'aura appréhendé, l'actuel qui est entre-temps.¹³⁰⁰ »

¹²⁹⁶ André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Aveuglante et Banale*, Le Bruit du temps, op cit p 230.

¹²⁹⁷ *Ibid*, p185.

¹²⁹⁸ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, Le bruit du temps, op cit, p 175.

¹²⁹⁹ *Ibid*, p 178.

¹³⁰⁰ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 112.

L'épaisseur du temps prend corps par ce mouvement en cercle qui inscrit dans la durée comme un effet de suspension, une forme apparente d'immobilité par quoi un instant se donne à traverser imperceptiblement, dans toute l'acuité de sa perception, avant que le cours du temps ne reprenne¹³⁰¹. Aron Kibedi-Varga avait déjà amorcé l'idée selon laquelle :

« une poésie aux confins de la poésie et de la peinture serait dès lors une poésie qui tenterait d'introduire le mouvement temporel dans l'espace et la rigueur spatiale dans la fuite du discours. La parole perce l'immensité des blancs, le blanc enveloppe l'ardeur des mots : il s'agirait de la contrepartie verbale de ce que Giacometti appelle pour la sculpture, « un espace où le temps oublie l'heure¹³⁰² ».

8. « Un espace où le temps oublie l'heure¹³⁰³ ».

« comme monde dans une fraction de / l'espace que l'on prendra sur monde : un instant – donnant l'espace¹³⁰⁴ »

Cette déperdition du sens chronologique¹³⁰⁵, et corollairement du cumul des instants, est activée par l'immédiateté de la saisie perceptive qui troue la trame de l'écoulement temporel¹³⁰⁶, quoique sur un mode fugace mais incessamment reconduit, en une échappée sensible qui seule donne accès au sentiment d'être hors du temps, d'entrer dans l'oubli. Hors de la mémoire des formes qui

¹³⁰¹ Eliane Escoubas, *L'Espace pictural*, op cit, p 24 : « le suspens du temps (est) la condition nécessaire pour que, dans la représentation, le regard regarde et la peinture ait lieu. »

¹³⁰² Aron Kibédi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, p 116. Cet énoncé se retrouve cité par Georges Duthuit, dans *Le Feu des Signes*, op cit, p 167 : « A partir de Manet conscience décisive sera prise de l'autre espace, « l'espace où le temps oublie l'heure ».

¹³⁰³ Cette expression apparaît déjà dans un poème en prose d'Alberto Giacometti, « charbon d'herbe », publié dans la revue *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1966, p 110 : « Je cherche les femmes à la démarche légère, au visage poli qui chantent, muettes, la tête un peu penchée, les mêmes qui existaient dans le petit garçon qui, tout habillé de neuf, traversait un pré dans un espace où le temps oubliait l'heure ; il s'arrêta un point et regarda au-dedans et au dehors tant de merveilles. Oh ! Palais palais ! »

¹³⁰⁴ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 82.

¹³⁰⁵ Elle est également exprimée par le sculpteur italien en ces termes : « Toutes ces copies se situent aujourd'hui comme sur le même plan, comme si l'espace avait pris la place du temps. Elles font tellement partie de ma vie, de mon activité depuis ma plus lointaine enfance, qu'en fait elles se présentent dans ma mémoire comme elles sont distribuées dans ce livre, c'est-à-dire hors de tout ordre chronologique. » Alberto Giacometti, « notes sur les copies », revue *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1966, p 108.

¹³⁰⁶ Yves Peyré, *A hauteur d'oubli*, op cit, p 91 : « *Sous le linteau en forme de joug* est la profération d'un fragment du temps, la non-durée de la vision. »

entrave la réceptivité et appelle une pensée discursive fondée sur des repères historiques sans commune mesure avec l'éclat de l'œuvre insaisissable dont l'appréhension requiert une immédiateté sensible, cet « espace où le temps oublie l'heure » est à la fois suspension du flux, du fait de la boucle sensible instaurée entre le monde et soi, et incorporation dans un espace qui dépasse l'œuvre et intègre le corps récepteur dans l'enceinte du rayonnement produit par l'œuvre.

« peinture : / j'ai, une fraction de temps, occupé le point de cette interruption – ou / le plan, comme elle se sera élargie.¹³⁰⁷ »

Le plan irradie hors de son ère selon un mouvement qui englobe regardeur et regardé, cercle kinesthésique d'un aller et d'un retour vers soi qui sursoit à l'enchaînement du temps et ouvre la durée d'un éclair l'événement d'une extraction diachronique et d'un rendu au monde. Cet événement est décrit avec justesse, dans *Le Feu du ciel*, à propos de Courbet, comme une :

« impulsion qui nous est transmise, dès l'instant où nous nous sentons accordés, d'un battement intemporel, au poids de ce monde, (impulsion qui) est également, dans les eaux assoupies du peintre d'Ornans, dans ses verdoyantes pénombres, celle de la clarté comme sourde, mais issue, dirait-on, de la pulpe même de sa toile qui prend ainsi directement acte de la terre, du bois, du fruit ou de la neige.¹³⁰⁸ »

8.1. Le cristal du temps :

En reprenant les termes d'André du Bouchet à propos de Hölderlin, c'est alors que « fugitivement, la contradiction qui règne entre le monde et l'être intime, entre l'étendue et notre durée, se dénoue : nous occupons tout l'espace qui nous en sépare.¹³⁰⁹ » ou encore, en une perspective panthéiste, « nous accédons au sentiment analogique des autres puissances¹³¹⁰ qui, elles, ne connaissent pas l'écart, à cette vision globale des choses, « telles qu'aux plantes, - maternelle, la terre, - et la lumière, et l'air, se laissent percevoir...¹³¹¹ » C'est dire ainsi que « le

¹³⁰⁷ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 69.

¹³⁰⁸ Georges Duthuit, *Le Feu des Signes*, op cit, p 160.

¹³⁰⁹ André du Bouchet, « Hölderlin », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 320.

¹³¹⁰ *Ibid*, p 323.

¹³¹¹ Citation de « Friedensfeier », « Fête de paix », dans Hölderlin, *Poèmes*, traduits par André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1986, p 13 : « de mainte chose dès ce matin, / Depuis que nous avons l'un de l'autre nouvelles, et sommes un entretien, / L'homme s'est accru ; mais depuis nous serons chant. / Et l'image du temps, quand l'Esprit, immense, la déploie, / Est dressée devant nous, signe qu'entre lui et d'autres, / Est un lien, entre lui et d'autres puissances. / Non pas avec lui uniquement ; les Incréés, les

temps est le sens de la vie », ainsi que l'entendait Claudel dans son *Art poétique* : « Le temps est le sens de la vie (sens : comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat).¹³¹² » Cependant, l'œuvre poétique ou picturale en suspend le cours, en perturbe l'agencement, en défait la trame, en diffuse l'atmosphère enveloppante : « Tel un point isolé entre deux temps qui s'annulent, l'œuvre, dans l'éclair de son apparition, nous semble se détacher de toute durée antérieure. Elle inaugure un temps auquel nous ne pouvons pas donner de nom, - ce pouvoir dans lequel il nous faut un moment nous abîmer.¹³¹³ »

Cette suspension du flux est aussi ce qu'André du Bouchet repérait dans la facture propre au critique d'art Félix Fénéon, dont la phrase rompait avec l'expression syntaxique et logique d'une discursivité critique pour ouvrir une temporalité propre à l'instant du tableau tel qu'il se donne au regardeur. « Fénéon a parlé peinture, puisque cette estampe (de Hokusai), je la vois. Il accède au niveau irréel et substantiel où s'épanouit le cristal du temps.¹³¹⁴ » « Ce cristal du temps » qui se rattache à une forme d'intemporalité s'appréhende dans l'instant de la respiration, entre des termes qui laissent l'espace à la fois les écarter et les envelopper, qui laissent l'air les traverser. Lorsqu'André du Bouchet répond, en 1977, à propos du titre du recueil *Air 1950-1953*, aux questions de Pascal Quignard lequel s'étonne, du fait de la mention datée, « d'une sorte de dimension de généalogie ou de biographie », le poète porte préférentiellement l'accent sur le mot même d'« air » :

« Il faut tout de même penser aux mots, au titre : *Air*. Ça a été celui du premier recueil¹³¹⁵ que j'ai publié en 1950. Or, les poèmes qui ont paru sous ce titre m'ont semblé après coup, pendant longtemps, dans l'ensemble indéfendables. Seul le titre me paraissait juste. Lui, me paraissait survivre : ce mot « Air ». Je l'ai repris comme étant le seul mot à sauver de ce premier ensemble. Il est devenu le titre d'un second ensemble de poèmes totalement différents, publiés il y a quelques années chez Maeght avec des gravures de

Eternels, / S'y rendent l'un à l'autre perceptibles, tous, ainsi que dans les plantes, / Maternelle, la terre, et la lumière et l'air eux-mêmes se perçoivent. / Mais finalement voici, ô Puissances sacrées, pour vous, / Signe d'amour, attestant / Que vous n'avez pas cessé d'être, ce jour de fête »

¹³¹² Cette citation est mise en exergue par Maurice Merleau-Ponty dans le chapitre consacré à « La Temporalité » de la troisième partie de *La Phénoménologie de la Perception*, Quarto Gallimard, Paris, 2010, p 1113.

¹³¹³ André du Bouchet, « Hölderlin », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 324.

¹³¹⁴ André du Bouchet, « Félix Fénéon ou le critique muet », *Transition*, n° 5, 1949, pp. 76-79, réédité en français, dans une traduction de Jean-Baptiste de Seynes, dans la revue *L'Étrangère* n° 14-15, op cit, pp. 71-77.

¹³¹⁵ André du Bouchet, *Air*, Jean Aubier, Paris, 1951. Huit poèmes sont repris dans *Air* suivi de *Défets (1950-1953)*, Fata Morgana, Montpellier, 1986.

Tàpies¹³¹⁶. Et voici qu'une troisième fois, je reprends ce mot, ce titre : *Air*, qualifié cette fois par les dates : 1950-1953¹³¹⁷. Ce mot de « Air », c'est un mot intemporel, comme tout mot pris en lui-même. C'est un instant qui échappe au temps, par définition.¹³¹⁸ »

La qualification diachronique ne contrevient paradoxalement pas à l'expression d'une forme d'intemporalité, qui échappe à la circonstance, et qui est inhérente à la fois à tout mot isolé, comme à ce mot si particulier qui renvoie à l'espace et à la respiration : « Ce mot « Air » est intemporel. C'est le mot d'un instant. C'est un mot de respiration, je ne le mesure pas plus que je mesure le temps de mon souffle ; pas plus que je ne compte le moment, le temps de ma respiration.¹³¹⁹ » Cet air qui, étant le support de l'existence comme la substance qui traverse le corps, est de toutes les circonstances, est un « intemporel incarné » :

« L'intemporel n'exclut pas le périssable, au contraire. L'intemporel serait précisément le temps incarné, comme nous le disions tout à l'heure, il me semble qu'en respirant nous ne comptons pas, nous ne faisons pas le compte des mouvements de notre souffle. C'est un intemporel incarné dans l'épaisseur. Il est, dans un certain sens, étranger à la façon dont il peut être mesuré.¹³²⁰ »

8.2.L'Eternité :

De fait, il n'y a sans doute pas d'autre lieu du temps que le sujet lui-même¹³²¹ qui se donne accès, par l'expérience esthétique¹³²², à l'instant où « les eaux du temps se déversent dans l'éternité.¹³²³ » Cette notion d'« éternité » n'échappe pas aux commentaires avisés d'Yves Peyré qui en reprend la

¹³¹⁶ André du Bouchet, *Air*, Maeght, Paris, 1971. Quatorze eaux-fortes et lithographies de Antoni Tàpies. Poèmes partiellement repris dans *Laissez*.

¹³¹⁷ André du Bouchet, *Air (1950-1953)*, Clivages, Paris, 1977. Portrait de l'auteur. Gravure à l'eau-forte par Alberto Giacometti.

¹³¹⁸ *Entretien* d'André du Bouchet avec Pascal Quignard, « Poésie ininterrompue », France Culture, 1 mai 1977 ; communiqué par Anne de Staël.

¹³¹⁹ *Ibid.*

¹³²⁰ *Ibid.*

¹³²¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, chp III, « La temporalité », op cit, p 1127 : « Encore une fois, la « synthèse » du temps est une synthèse de transition, c'est le mouvement d'une vie qui se déploie, et il n'y a pas d'autre manière de l'effectuer que de vivre cette vie, il n'y a pas de lieu du temps, c'est le temps qui se porte et se relance lui-même. »

¹³²² « De la plus simple perception du mouvement à l'expérience de la peinture, c'est toujours le même paradoxe d'une force lisible dans une forme, d'une trace ou d'une signature du temps dans l'espace. » Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p 168.

¹³²³ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

définition à Wittgenstein¹³²⁴ : « si l'on entend par éternité non pas une durée temporelle infinie, mais l'intemporalité, celui-là vit éternellement qui vit dans le présent », et il commente : « l'éternité demeure avant tout la violente giboulée d'une voix tombant dru sur la page.¹³²⁵ »

C'est par l'œuvre conçue comme genèse continuée que peut se comprendre cet « intemporel incarné dans l'épaisseur » dont parle André du Bouchet et qui fait dire à Paul Klee :

« L'œuvre d'art est en première ligne genèse. Elle n'est jamais vécue comme simple produit. Un certain feu s'allume : pour se perpétuer, il atteint la main, débouche sur la toile et, de la toile surgit de nouveau sous la forme d'une étincelle et ferme le cercle en revenant plus profondément à son point d'origine : L'œil.¹³²⁶ »

La génération de l'œuvre procède de cette boucle rétroactive qui se réactive à chaque regard, engageant à retrouver l'œil du peintre et à participer à cet éveil du monde. Maurice Merleau-Ponty avait déjà évoqué à propos de Cézanne cette genèse continuée du tableau sous les yeux :

Le « génie de Cézanne est de faire que les déformations perspectives, par l'arrangement d'ensemble du tableau, cessent d'être visibles pour elles-mêmes quand on le regarde globalement, et contribuent seulement, comme elles le font dans la vision naturelle, à donner l'impression d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, de s'agglomérer sous nos yeux¹³²⁷ ».

Mais plus encore, la page comme la toile opère une éclaircie, qui n'est pas figure mais lumière préalable à toute figure, élément même de toute visibilité, principe de toute distinction et création. La toile comme la page opère d'une certaine manière la genèse du monde¹³²⁸ en donnant accès, aveuglement, c'est-à-dire sans volonté de refléter le réel, à ce qui rend visible.

¹³²⁴ Ludwig Wittgenstein est un auteur lu par André du Bouchet, notamment *De la certitude*, Idées Gallimard, Paris, 1976, qui fait partie de sa bibliothèque et dont il souligne certains passages. Dans la notice biographique, il retient : « il disait parfois qu'il avait l'impression d'écrire pour des êtres qui ne respireraient pas le même air et qui penseraient d'une façon toute différente de celle des hommes de son temps, des êtres qui appartiendraient sans doute à une autre forme de civilisation. » Il écrit dans un carnet de novembre 1952, sur le modèle des énoncés lapidaires de Wittgenstein : « ce dont je ne peux pas parler, il faut le laisser / briller. » André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Paris, 1994, p 45.

¹³²⁵ Yves Peyré, *A hauteur d'oubli*, op cit, p 32.

¹³²⁶ Paul Klee, *Écrits sur l'Art*, « La Pensée créatrice », Tome 1, Dessain et Tolra, Paris, 1973, p 78 et 179.

¹³²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p 1312.

¹³²⁸ *Ibid*, p 1311 : « il veut peindre la matière en train de se donner forme ».

« Ce que le tableau montre, écrit Jean-François Lyotard, c'est le monde en train de se faire, comment des objets peuvent poindre avec l'aide de l'œil à partir de nébuleuses dans les aquarelles du dernier Cézanne, une ligne à partir de l'ajointement bord à bord d'un jaune et d'un bleu chez Van Gogh, un regard de part et d'autre de la coulée de vert qui barre le célèbre portrait de Matisse.¹³²⁹ »

Cette notion d'un espace perpétuellement émergeant avec un temps qui se régénère incessamment, vient s'inscrire dans une forme d'atemporalité.

8.3. Le temps sans attache :

Par la pesée sur le mot, qu'il décale, répète, fait émerger du blanc, le poète interrompt la successivité, ouvrant à une temporalité circulaire que disent parfois les termes de « vrille » ou de « volute », qui, en tout cas, détache le temps de tout ancrage, ou creuse en lui, comme une lampe dans le jour, une énergie potentialisée.

« un mot : ce n'est pas le sens, mais *d'abord* la direction du sens qui se communique, ou, plutôt, *s'imprime*. (d'abord : question de temps – de la fraction du temps dans le temps) c'est alors que dans la lumière de sa plage – qui est le temps sans attache, le mot faisant tache peut apparaître comme une tache, tirant – selon le support, à lui le sens, qui entamera le temps.¹³³⁰ »

Par la puissance, la force de gravité de son geste, le peintre fait céder la durée qui s'interrompt ponctuellement sur l'éclat de sa couleur. Si la temporalité qu'il défait provisoirement poursuit son enchaînement, sa percée lui aura acquis saveur de réel qu'il n'aura de cesse de reconduire.

« qui, / pareil au peintre, pèse de tout son poids dans la durée, emporte avec / soi l'interruption. l'emporte, pour peu qu'il / insiste elle se retrouvera plus loin au centre¹³³¹. »

¹³²⁹Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, op cit, p 28

¹³³⁰ André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³³¹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 17.

Ainsi, cette pause, générée par la circularité du déplacement de l'eau comme par « la neige réunie autour du mot ¹³³² », analogique du mouvement perceptif conçu non comme un écoulement continu mais comme un flux et reflux s'effectuant en « remous », cette pause s'apparente à une extraction temporelle, moment de la contemplation, de l'absorption physique dans une immensité qui dépasse.

« fraction de terre. fraction de temps. un instant de terre
sorti du temps comme, mouvement suspendu, moi-même
j'aurai face à cela pu l'envisager. »¹³³³

Cette sortie du temps est également celle que procure la peinture et notamment celle de Tal Coat : « la fraction de temps / perpétuelle...qui, chaque fois est affleurement de l'instant – seul à être saisi – nous / permet de rejoindre l'indivis qui, « chaque fois », échappe (au savoir / comme à la vue) ¹³³⁴ ». Cet oubli de l'inoubliable est le ressort de l'œuvre, page ou toile¹³³⁵, en tant qu'elle s'effectue selon la logique de circularités successives qui s'incluent et englobent le volume du corps comme le point aveugle de la rotation oculaire.

« Comme, en son centre même, dans l'instant où se découvre la figure en volute, se fait jour – d'elle à nous, parcelle du monde alentour ininterrompu, la continuité de l'étendue, aussitôt questionnée, apparaîtra entière à nouveau. (le volume est en avant – en nous, et en avant – en elle, et en avant – le même – corps futur que d'instant en instants nous délimitons – intervalle à vivre, ou vide converti en ce volume qui fuit -) ... ¹³³⁶ »

On décèle un enroulement en spirale¹³³⁷ avec « la figure en volute », par lequel se façonne l'orbe du corps, selon les déplacements du regard immergé dans le paysage ou dans la peinture, c'est-à-

¹³³² André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996, p 11 : « autour du mot la neige est réunie. Quelle est la neige qui, du mot, a fait le mot du poème ? »

¹³³³ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, suivi de *Envol*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

¹³³⁴ André du Bouchet, « Tal Coat, Les coupes d'horizon », revue *Europe* n° 986-987, op cit, p 130.

¹³³⁵ *Ibid*, p 127 : « ce parcours indéfini que rien, alors même que je m'immobilise – comme on s'immobilise devant un tableau qui a accroché notre attention, peut nous accorder au temps – que rien, ni jamais, ne peut interrompre... »

¹³³⁶ André du Bouchet, « Plus loin que le regard, une figure », *L'Ephémère* n° 1, Maeght éditeur, Paris, 1966, p 96.

¹³³⁷ « La réalité nous prouve que notre œil est perpétuellement mobile, fouillant circulairement l'espace visible, comme un projecteur d'aérodrome détermine de grands cercles de lumière dans le ciel nocturne. Le champ visuel embrassé par les mouvements de notre œil affecte donc une forme sphéroïde. » : Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, Paris, 1950, p 15.

dire dans la vision du peintre que l'oeil du regardeur retrouve et avec lequel il participe de cette découverte du visible. Par ce cercle perceptif, comme par les taches blanches laissant affleurer la toile chez Cézanne, lesquelles suspendent la vision c'est-à-dire renvoient la vision à elle-même, comme par les effractions blanches sur les pages des recueils, qui ne sont jamais localisables et qui projettent une clarté aveuglante et intermittente, est donnée à vivre une suspension corrélative d'une inclusion dans la matière du monde, donnant ainsi corps.

« espace parcouru – jusqu'au point où il coupe, ramenant aussitôt éclairé... ramassé hors de l'extension, qui fait l'espace, en ce point global dans lequel, une fraction de temps, j'ai communication de la totalité qui m'échappe et dans laquelle moi-même je suis inclus...¹³³⁸ »

8.4.Rémission :

Depuis cette réfraction, s'ouvre une acuité sensible organisée autour du vide créé par le trajet de la vision et le « regard en retour de l'indifférencié » qui entame cette surface plane, creuse dans l'espace un temps inaltéré et suspendu.

« Comme nous-mêmes marquons, avant de le connaître, ce temps d'arrêt. Mais l'étendue qu'il découvre alentour, comme en elle il s'immerge, est nouvelle rémission. C'est le temps obtenu contre toute attente, qui éclaire. Répétit -- si la paroi, là encore, recule.¹³³⁹ »

L'expérience perceptive est expérience vive. Néanmoins, elle confère, par l'espace qu'elle crée et le temps qu'ouvre l'œuvre, l'annonce d'une cessation proche d'un anéantissement. Il y a un risque à l'éternité. Cette suspension apporte une échappée qui conjugue autant de forces vives que d'éléments mortifères.

« ...enclave, alors que sur soi, et sans s'y arrêter, se refermera le support, lisse ou rugueux. Et, y étant, comme guêpes à l'abreuvoir¹³⁴⁰ »

¹³³⁸ André du Bouchet, « Les coupes d'horizon », revue *Europe*, n°986-987, op cit, p132.

¹³³⁹ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 13.

¹³⁴⁰ André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, Paris, 1980, np.

De fait, cette interruption donne accès à «une sorte d'avant-goût véhément de notre disparition¹³⁴¹», écrit André du Bouchet. Si cette disparition est d'abord celle de l'image ou de la représentation mimétique, elle n'en indique pas moins qu'en retour le pratiquant de cette défection se trouve lui-même happé par cette perte. Dans la béance qu'elle ouvre, la boucle perceptive peut englober celui qui l'émet et la reçoit. Mais, parce que la perception est aussitôt emportée, est également dépassée la fusion mortelle.

« Notre arrêt devant les choses, comme il nous arrive – face à elles, de nous interrompre...pour atteindre, dès lors qu'en elle rupture se fait jour, au foyer, nous-mêmes, d'une survie dans laquelle l'éclat confondant de la mort, réserve infime, est absorbé.¹³⁴² »

En toute cessation, se dessine ce qui serait arrêt définitif, arrêt de tout principe vital, de toute perception comme respiration. L'époque sensible donnée par la toile ou la page, dans son principe, contient une extase mortelle : une « embolie¹³⁴³ ». Si l'art touche en lui-même au sentiment d'une renaissance continuée, d'une genèse active, il n'en est pas moins en lien avec l'idée d'un certain dépouillement, d'un certain dessaisissement, et sa manifestation n'en détient pas moins l'annonce d'un certain anéantissement dont il reporte l'échéance.

« Et c'est par cet événement unique, dans un premier temps négateur même de l'existence, que G recherche accès, ou médiation, à cette existence dont rien, en vérité, ne le sépare – sinon peut-être justement cette mince feuille de papier, ou la tige de métal avant qu'elle n'ait disparu dans le plâtre... Comme si, pour avoir accès à l'existence, il lui fallait tourner, franchir le hiatus personnel d'une mort en ce qui le concerne personnellement encore future... la franchir par avance... pour avoir pied dans l'existence... impersonnelle... Cette existence impersonnelle... celle de la transfiguration... seul objet de l'art... seul dessin achevé... Car le dessin de G. n'est jamais dessin en vue d'un tableau ou d'une statue... il se lance chaque fois sans autre préparatif ou préliminaire que sa propre existence antérieure...¹³⁴⁴ »

¹³⁴¹ André du Bouchet, « Poésie et Représentation de la poésie », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 298 : « Car la poésie nous donne tout à coup accès au monde sur lequel nous n'avons pas de prise, - dont nous ne prenons connaissance que par une prise de quelque sorte, - et cela, d'autant plus clairement qu'elle ne nous y a pas préparé. D'ailleurs il n'y a pas de préparation. C'est toute l'immensité réelle du jour et de la nuit parfaitement lisse qui s'ouvre et se dérobe, qui nous est donnée comme une sorte d'avant-goût véhément de notre disparition, un coup de vent inattendu. ¹³⁴¹»

¹³⁴² André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 23.

¹³⁴³ André du Bouchet, *Dans la Chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 53.

¹³⁴⁴ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

L'entreprise de Galilée et de Descartes aboutit à et ne vise que la constitution d'objets absolument transparents à l'entendement humain, puisque celui-ci les constitue exclusivement à partir d'éléments évidents et certains tandis que l'effort entier de Cézanne n'ambitionne qu'à détruire les objets, à en libérer le regard, en sorte de délivrer les choses elles-mêmes, telles qu'elles puissent apparaître comme telles à partir d'elles-mêmes. Entre l'objet et la chose, la différence se révèle radicale. L'objet fait face à la conscience, son intentionnalité ou sa visée, en s'aliénant sans reste ni condition à ce sujet, mais la chose advient à partir d'elle-même, à sa propre initiative¹³⁴⁹ ».

Se retrouvent dans son propos des considérations sur l'optique comme quoi « la chose (car il s'agit désormais d'elle, non plus d'un objet) ne se conforme plus à la visée rectiligne du regard mais impose à l'œil de s'organiser suivant la convexité de sa diffusion lumineuse¹³⁵⁰ ». L'objet se dissout dans la lumière comme il se dissipe dans la réfraction des mouvements de l'eau, ainsi des « peintures tourbillonnaires (1946-1948) » de Tal Coat où « la nage d'un poisson ou les courants de l'eau sont les esquisses d'une même forme, lieu mouvant de leur rencontre. Cette mouvance exige que l'espace se traverse lui-même, libre de la limite et du contour.¹³⁵¹ » Mais ce n'est pas seulement selon une dimension visuelle que l'objet se dissipe au profit de la chose, l'expérience tactile d'une plus ou moins grande force procure la sensation des choses, donne le monde sans conceptualisation comme s'organisant à partir de perceptions élémentaires : « la table c'est l'air quand on force¹³⁵² », énoncé qui transforme les limites topologiques d'un solide en l'intensité d'une résistance.

Les développements qu'André du Bouchet consacre à Giacometti, notamment au sujet de *l'objet invisible*, retrouvent cette distinction de l'objet et de la chose, qui guide sa pensée dans d'autres recueils.¹³⁵³

« cet objet que plus tard G. s'acharnera à replonger dans la fraîcheur de la totalité perdue... dont il s'acharnera à ne plus faire un objet.¹³⁵⁴ »

¹³⁴⁹ Jean-Luc Marion, « La certitude de Cézanne », *Ce que Cézanne donne à penser*, op cit, pp 113-135.

¹³⁵⁰ *Ibid*, pp 120-121.

¹³⁵¹ Henri Maldiney, « Tal Coat en Provence », *Pierre Tal Coat les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, p 16.

¹³⁵² André du Bouchet, « table », *Laissez*, Hachette, 1979 ; réed Fata morgana, Montpellier, 2003, p 11.

¹³⁵³ André du Bouchet, « Notes sur la traduction », *Ici en deux*, Mercure de France, Paris, 1986, np : « par cette étrangeté, les choses à nouveau. Les choses ne me sont pas / étrangères »

¹³⁵⁴ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Un propos de Merleau-Ponty dans *Signes* conviendrait d'ailleurs particulièrement bien pour désigner la statuaire de l'artiste italien comme donnant accès à ce que le mot « chose » qualifie sans identifier : « Les choses sont là, non plus seulement comme dans la perspective de la Renaissance, selon leur apparence projective et selon l'exigence du panorama, mais au contraire debout, insistantes, écorchant le regard de leurs arêtes..¹³⁵⁵ » Aussi, le projet du poète est-il d'inscrire ses mots à l'égal des statues du sculpteur italien : « mot comme chose – c'est comme cela – qui n'est donc pas à expliquer. inexplicée. ouverte à sens et contresens, comme à tous les vents. compacte. intransitive.¹³⁵⁶ » Ce qui lui permet de dire : « heurtant de nouveau à ce qui est ouvert...comme un jour sans objet / (je respire sans objet...¹³⁵⁷ »

9.2.Désastre du sujet :

Mais à la mort de l'objet correspond celle du sujet, en l'occurrence celle du sujet poignant, écrivant :

« Je vois presque
à la blancheur de l'orage
ce qui
se fera sans moi.
Je ne diminue pas. Je respire au pied de la lumière aride.¹³⁵⁸ »

Si la destitution du sujet peut s'appréhender de manière théorique et réfléchie, la mort du sujet est ce qu'expérimentent, de par leur pratique, certains peintres et écrivains. La recherche de cette impersonnalité¹³⁵⁹ ne peut s'effectuer, sauf à sombrer dans l'anéantissement, qu'avec la conscience d'une double mesure humaine, comme étant à la fois le concepteur du monde et celui qui s'y trouve inclus et s'y dissout. C'est l'appartenance de l'être au monde qui vient miner la notion de sujet, cette appartenance inscrivant son geste dans un réel qui lui donne sa portée. Etre au monde

¹³⁵⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, p 295, cité par Victor Martinez, *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, op cit, p 130.

¹³⁵⁶ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 82.

¹³⁵⁷ André du Bouchet, « sur un coin éclaté », *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹³⁵⁸ André du Bouchet, *Ajournement*, avec des gravures à l'eau-forte par Jacques Villon, Iliazd, Paris, 1960, np.

¹³⁵⁹ « Le trait d'air élargi jusqu'à l'impersonnel prend au cœur » : « Lettre d'André du Bouchet à Jean-Baptiste de Seyne », revue *L'Etrangère*, n° 16-17-18, op cit, p 364.

relève alors de formes non d'imposition de sens mais d'absorption liée aux sens qui ne préservent plus la différence avec le réel dont ils procèdent. C'est le sens de cette annotation du carnet daté du 12 mars 1955 : « j'ai vu le train agrandi par les terres / train Venise – Grèce ¹³⁶⁰ » où le train à partir duquel s'organise la vision, se trouve en retour dilaté par le retour sur soi de l'étendue, sur un soi qui lui-même se dilue dans cette perception paradoxale qui conjugue immobilité et mobilité, point focal et perspectives panoramiques. Ce que Cézanne avait formulé ainsi : « Le paysage, l'homme absent. Mais l'homme tout entier dans le paysage », termes que reprend Henri Maldiney à propos des toiles de Pierre Tal Coat¹³⁶¹ et qui rejoint cette conception d'une inhumanité que cherchent les grands artistes, dans la mesure où cette poursuite ne fait aucune concession à une expression qui les singulariserait mais les amène à rédimier tout ce qui ne relève pas d'une sorte d'infusion sensorielle par laquelle, d'une certaine manière, le peintre ou le poète se rend soluble dans l'air.

9.3.Épreuve mortelle :

Si ce que les mains de la statuette de Giacometti contiennent demeure invisible, alors cet *objet invisible* qui perd de fait sa qualification d'objet, en échappant à tout représentable, entretient sans doute un rapport avec ce « cristal du temps », cette suspension qui fait la vie quand elle s'efface.

« ce qu'on ne voit pas – me paralyse – la mort – *La structure cachée* – le cristal – qui commande : il faut persister – jusqu'à la mort. ¹³⁶² »

L'expérience esthétique est la reconduction d'une sorte d'épreuve mortelle¹³⁶³ où est en jeu la manifestation de ce qui n'apparaît pas, où disparaît ce qui est nettement figurable dans les lacis de traits, les estompages, marouflages, réserves, et blancs, ou la densité des aplats de couleurs.

¹³⁶⁰ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 279.

¹³⁶¹ *Conversations avec Cézanne*, cité par Henri Maldiney, « Regard, Espace, parole dans l'art de Tal Coat », dans *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 118.

¹³⁶² André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³⁶³ A un certain nombre de nuances près, on trouverait cette pensée chez Blanchot qui écrit dans *L'Espace Littéraire* : « Dès qu'il se rassemble tout entier sur lui-même dans la certitude de sa condition mortelle, c'est alors que le souci de l'homme est de rendre la mort possible. Il ne lui suffit pas d'être mortel, il comprend qu'il doit le devenir, qu'il doit être deux fois mortel, souverainement, extrêmement mortel. C'est là sa vocation humaine. La mort, dans l'horizon humain, n'est pas ce qui est donné, elle est ce qui est à faire : une tâche... ce qui devient la source de notre activité et de notre maîtrise. »

« Mais ce « moteur blanc » – vide ou souffle – ce serait – aussi ? – la mort – une mort, en nous ? mort nécessaire – condition de toute survie – condition, d’instant en instant, de toute vie *réalisée...* »¹³⁶⁴

Si la mort est un instant unique et irréversible, la répétition continuée du geste esthétique octroie un accès renouvelé « d’instant en instant » à l’espace sidérant d’un « cœur blanc que rien n’entame (la vie), comme signe, au centre, de cet espace du vide – du vide innommé¹³⁶⁵ », par lequel s’expérimente le mourir comme « ne pouvant qu’englober la totalité de l’existence – du mouvement de vivre... » Aussi, traversé par l’hyperbologie hölderlinienne¹³⁶⁶, André du Bouchet en vient-il à écrire¹³⁶⁷, dans des développements conséquents que suscite l’émotion du décès de Giacometti : « ‘vivre’ – ‘mourir’ ne pouvait être que d’une vie, de la totalité d’une vie – et vivre, une mort... », pensées qu’il développe selon l’image récurrente d’une « lampe dans la lumière aride¹³⁶⁸ » soit selon le principe d’inclusion d’une flamme inapparente qui est le moteur, le principe énergétique de tout mouvement :

« à vivre – ce mourir. La mort – à vivre : si nous nous rapprochons (de ce qui paraît au-dehors – sur le pourtour, et qui se trouve en vérité au centre) lampe en plein jour allumée – comme cette réserve de vide, dans le jour, qui éclaire –

ou cette lumière blanche de l’oubli – sur laquelle nous passons – sur laquelle (l’oubli, lui, immobile) se fait le bond – de l’un à l’autre...

Mais l’autre est enfoui en nous aussi...¹³⁶⁹ »

André du Bouchet aurait pu également se fonder sur l’aphorisme 109 du *Gai savoir* de Nietzsche qui écrit : « Gardons-nous de dire que la mort est opposée à la vie. La vie n’est qu’une variété de

¹³⁶⁴ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³⁶⁵ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³⁶⁶ Hölderlin, « En bleu adorable », *Œuvres*, Edition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1967, p 941 : « Vivre est une mort, et la mort elle aussi est une vie. » André du Bouchet recopie la phrase de Hölderlin, que ce dernier emprunte par ailleurs à Euripide, dans ces pages consacrées à Giacometti.

¹³⁶⁷ Il avait déjà pointé cet aspect chez Char qui, écrivait-il, « fait rentrer la mort dans le circuit de la vie » : André du Bouchet, « Fureur et mystère par René Char », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949, p 745.

¹³⁶⁸ Ce qui a donné lieu au titre choisi par Clément Layet pour l’édition des Carnets au Bruit du Temps publiés en 2011.

¹³⁶⁹ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

mort et une variété très rare.¹³⁷⁰ » L'expérience esthétique qui donne accès à cet espace inclusif à l'infini¹³⁷¹ converti en extraction temporelle réunit la conscience du mourir et de la « survie » :

« Notre arrêt devant les choses, comme il nous arrive, face à elles, de nous interrompre... Pour atteindre, dès lors qu'en elles rupture se fait jour, au foyer, nous – mêmes, d'une survie dans laquelle l'éclat confondant de la mort, réserve infime, est absorbé..¹³⁷² »

L'expérience esthétique est une traversée qui s'apparente à une sorte de « rémission », de sursis accordé à celui qui marche dans la couleur, pour reprendre le beau titre de Georges Didi-Huberman¹³⁷³, à celui qui s'efface dans la couleur, absorbé par la toile, qu'il la peigne ou la contemple : « C'est le temps obtenu, contre toute attente, qui éclaire. Répit – si la paroi, là encore, recule.¹³⁷⁴ » Mais, plus encore, elle lui fait connaître l'espace qui l'enrobe, avec lequel il respire, dans lequel il se dilue :

« ainsi par-delà la crispation de l'énigme, cet instant figé, ce temps de l'interruption où les choses à notre portée nous apparaissent en suspens, et qui pourrait être celui de la mort – se précise une sorte d'essor ou respiration, le souffle même, la détente, la légèreté impondérable de cette résolution (où l'angoisse se changerait en bonheur)¹³⁷⁵ »

¹³⁷⁰ Frederich Nietzsche, *Le Gai savoir*, Livre III, dans *Œuvres*, édition dirigée par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Laffont, Coll. Bouquins, Paris, 1993, p 122.

¹³⁷¹ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, p 170 : « Lieu même de ce pivot – lieu même du vide – mais *inclus* – enclave à l'intérieur de ce corps – figurant notre enjambée... notre foulée par-delà ce corps – et figuré à l'intérieur de ce corps – d'où il rayonne en petit foyer... »

¹³⁷² André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 24.

¹³⁷³ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, (James Turrell) Editions de Minuit, Paris, 2001.

¹³⁷⁴ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », version 3, p 13 cité par Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, Thèse sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lyon2-Lumière, 2009, pp 583-584. L'auteur propose une analyse sensiblement différente de cette « rémission » : « Le « répit », « arrêt momentané de la souffrance », conjure donc pour un temps la hantise de l'arrêt définitif. Le temps gagné dans les dessins est temps gagné sur ce figement définitif de la mort par le mouvement d'une lumière sans origine autour du crane en vis-à-vis, pour nous restituer la face qui se dérobe à notre regard, l'espace caché derrière les choses, en accord avec le sens premier de « répit », issu du latin classique *respectus*, « action de regarder en arrière. » La hantise de la mort est sans doute révoquée par le geste artistique mais la mort est surtout intégrée par ce geste dans une conception où elle participe de la vie même, où elle est tout autant une force motrice indispensable qui pousse non à chercher à gagner du temps mais à expérimenter la déperdition des repérages spatio-temporels au profit d'une immersion dans le tout.

¹³⁷⁵ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Cette expérience de la traversée du visible, ce contact avec l'air, le souffle garant d'une énergie vitale, fait l'objet chez André du Bouchet d'interrogations insistantes dans les feuillets consacrés à Giacometti : « Le corps passe à l'air. L'air va au corps...sur le signe de l'enjambée...le pas est le corps qui tombe, rattrapé, achoppant sur le bleu... ce point d'adhérence (vivre) : peut-on dire qu'on touche l'air ? ¹³⁷⁶ » Ce souci éclaire ce qui détermine fondamentalement le geste d'écriture : « Nous écrivons pour / ce dernier moment / nous tachons de le saisir / dans notre vie ¹³⁷⁷ ».

10- Habiter.

Dès lors que la mort est ce moment d'assomption fugace où se perdent toutes déterminations, et qu'en cet instant se donne le sentiment aérien et léger ¹³⁷⁸ de la vie, les deux pôles de l'existence fusionnent dans l'oubli de soi, dans la sensation de n'être rien, un « tout petit ¹³⁷⁹ » qui se fond dans le « dehors ». Aussi, le sentiment de l'existence n'est gagné qu'au prix de cet instant où s'expérimente la sensation de sa mort ¹³⁸⁰ : « la franchir par avance... pour avoir pied dans l'existence... impersonnelle... ¹³⁸¹ », écrit André du Bouchet dans ses réflexions sur Giacometti. Le geste artistique entretient donc un lien étroit avec la conscience d'une nature mortelle et de facto avec ce qu'exister, révélé comme un flux continu qui emporte, comprend de saveur mortelle, c'est-à-dire d'improbables repos et de fugitives escales : « Et si nous refusons d'aller plus avant. (...) Le souffle s'arrête-t-il ? Si pour nous prémunir de quelque risque imminent – chute, dilution, manquement, nous refusons d'aller plus avant, si par delà le réceptacle d'un moment, l'interdit de cette apparition allait encore se prolongeant dans une profondeur pour nous atteindre – à l'orée du monde ouvert, ce serait, mot que j'aurai différé de dire, la mort. ¹³⁸² »

¹³⁷⁶ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³⁷⁷ André du Bouchet, « Carnet Belle-Ile juin 1956 », manuscrit autographe 25 453, *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³⁷⁸ André du Bouchet écrit en référence à la « seconde promenade » des *Réveries du promeneur solitaire* : « Rousseau aperçoit un instant la trouée du ciel impalpable. Ce moment de légèreté. » : « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 173.

¹³⁷⁹ André du Bouchet, *Tumulte*, Fata Morgana, Montpellier, 2001, np. Cette annotation sera la dernière publiée avant que ne survienne le décès de l'auteur : « le dehors / le / tout petit / du dehors lui-même comme l'autre jour une / bête / sorti / et ressorti / tu avances / cela / n'a pas bougé ».

¹³⁸⁰ « Je puis bien dire que je n'ai commencé de vivre que quand je me regardai comme un homme mort » : Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, Livre VI, Garnier Flammarion, Paris, 1968, p 268.

¹³⁸¹ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹³⁸² André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins de Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 21.

Le temps suspendu qui fusionne avec l'espace dans la création d'un point de jonction tout provisoire par où s'éprouve le fait d'« y être » crée une forme paradoxale d'habitation. « Habiter » : le terme renvoie inéluctablement au vers de Hölderlin dans *En bleu adorable*, « C'est poétiquement pourtant que l'homme habite sur cette terre », vers commenté notamment par Heidegger¹³⁸³. La fortune philosophique de cet énoncé aura sans nul doute absorbé les spécificités scripturaires et « pensantes » d'écritures poétiques comme celle d'André du Bouchet, aura occulté l'accès à sa façon propre de lier « bâtir, habiter, penser¹³⁸⁴ ». Loin des certitudes ontologiques et métaphysiques auxquelles Heidegger aboutit, loin de cette « invite qui convie les choses à se tourner, en tant que choses, vers les hommes, pour être ce qui les regarde¹³⁸⁵ », André du Bouchet, dans la proximité de Celan, écrit « ce qui n'est pas tourné vers nous »¹³⁸⁶, et désigne ainsi ce qui ne suscite qu'une appropriation en souffrance, qu'une fondation instable et précaire, qu'un logement prompt à devenir délogement.

« poésie naturellement tragique – toujours en flèche d'un vide – assoiffée de la plénitude dont elle demeure en deçà toujours, tant l'exigence est supérieure. Creusant l'air qui se reforme avec une ardeur intacte.¹³⁸⁷ »

Dès lors, on n'habite pas¹³⁸⁸. Il n'y a pas de demeure :

« Cette chambre dont je vois déjà les
gravats, comme une montagne
blanche qui nous chasse de l'endroit
où nous dormons.¹³⁸⁹ »

La maison renvoie au « lit des routes », « ne retranche plus du dehors¹³⁹⁰ ». Elle ne préserve ni ne protège. Elle n'est pas garante d'une intimité. Dans la continuité qu'elle entretient avec le dehors,

¹³⁸³ Martin Heidegger, « L'homme habite en poète », *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, pp 224-245.

¹³⁸⁴ Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, pp170-193.

¹³⁸⁵ Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Tel Gallimard, Paris, 1976, p 23.

¹³⁸⁶ « Votre mot, cher Paul aura déchiré en me parvenant cette brume au milieu de laquelle notre effort se poursuit si aveuglément : tout ce qui provient de vous a pour moi valeur de certitude et de confirmation. « Ce qui n'est pas n'est pas tourné vers nous » - nous le partageons du moins, et c'est par là que s'établit la vérité de notre rencontre. Voici l'instant dont je suis à la poésie – et à la poésie par vous redevable. » André du Bouchet, « Lettre à Paul Celan, 7 janvier 1969 », revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, op cit, p 14. Le recueil d'André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, date de 1972.

¹³⁸⁷ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, np.

¹³⁸⁸ André du Bouchet, *L'inhabité*, gravures sur cuivre d'Alberto Giacometti, Jean Hugues, 1967 ; *Ou le soleil*, seconde section « L'Inhabité », Mercure de France, Paris, 1968, np.

¹³⁸⁹ André du Bouchet, *Le moteur blanc*, GLM, Paris, 1956, np.

elle n'offre pas de repos. Elle est ainsi à l'égal de la mouvance des éléments et ne permet pas d'occuper durablement une place.

« Où le soleil / - le disque froid de la terre, le disque noir et piétiné, / où le soleil a disparu – jusqu'à l'air, plus haut, que / nous n'habiterons pas. ¹³⁹¹ »

Et même si André du Bouchet peut écrire : « soi même, le présent qui éclaire / encore faut-il – pour s'en voir délogé, à la lettre l'avoir occupé¹³⁹² », il n'en reste pas moins que cet habiter n'est pas un résider : « à mi-chemin de soi / l'inhabité en coup de vent¹³⁹³ ». Si l'air est le milieu qui enveloppe et imprègne le corps de l'homme, il ne permet nulle station, à l'égal du vent qui emporte comme du souffle de la respiration qui ne cesse son mouvement. Aussi, l'occupation des lieux, telle l'évidence de l'instant, ne peut-elle être autre que subreptice, soumise à une discontinuité qui résorbe toute possibilité d'ancrage : « Enclave - et qui se dissipe sans tarir, comme un nuage. ¹³⁹⁴ »

10.1.Enclaves :

C'est le terme d'« enclave ¹³⁹⁵ » qui vient chez André du Bouchet désigner le mode d'un habiter qui, envisagé sous la forme d'une incurvation, ne se ferme jamais sur lui-même et conserve incessamment une ouverture sur le dehors. Ce terme dont l'acception géologique désigne un fragment de roche étrangère à la masse où il est englobé n'est pas sans rappeler la pierre qui sourd du mur dans la maison de Truinas, qui impose son bombement aux fondations comme un élément irréductible que nulle domesticité n'assagit, ce surgissement du dehors dans un intérieur qui perd sa qualification. Mais le poète trouve sans doute à formuler d'abord cette conception depuis les réflexions qu'il échange avec Georges Duthuit, pour l'élaboration du *Feu des signes*, concernant l'architecture byzantine :

¹³⁹⁰ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris 1978, np.

¹³⁹¹ André du Bouchet, *Où le soleil*, Mercure de France, Paris, 1968, np.

¹³⁹² André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, np.

¹³⁹³ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p 34.

¹³⁹⁴ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu* et *Envol*, Clivages, Paris, 1991, p 83.

¹³⁹⁵ L'enclave désigne aussi, comme l'a montré Michel Collot, « l'enclave obscure que l'arrière de notre tête inscrit au foyer même de notre champ visuel, nous empêchant de percevoir ce qui se trouve derrière nous, (qui) s'ajoute ainsi à l'écran de l'horizon qui occulte l'étendue qui s'ouvre face à nous. » Michel Collot, « André du Bouchet et le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, n° 6-8, op cit, p 223.

« Ainsi, pour notre perception objective, étrangère, la niche abritant un saint ou un dieu s'incurve à l'arrière de la statue en creux. ; mais que d'instinct et d'affection, nous avons accès à toutes les parties de l'édifice, s'il a vraiment une âme, - une âme dans laquelle notre corps se trouve hébergé, - et c'est l'ensemble du dispositif architectural, et devant, et derrière nous, et à nos côtés et en haut et en bas qui, unanime afflue vers notre personne : la niche, ce soulèvement de l'air est un plein, et la concavité cesse d'être antérieure à la figure postée dans sa loge de pierre. De ce corps non pas vide mais vacance regorgeant de colorations et de reflets, de ce vide substantiel d'une ubiquité, dont les arêtes ou les ravines matérielles, surfaces et bas ou hauts reliefs, ne façonnent que les dehors. C'est dans ce corps alvéolaire que se coulent nos membres et notre pensée, c'est lui qui épouse le pli intime de l'être, si intime qu'il échappe à notre vigilance, et qu'il nous apparaît, d'évidence, lieu *commun*.¹³⁹⁶ »

La « niche » qui protège la statue est elle-même absorbée dans l'espace de l'édifice de sorte que cette alvéole ne se différencie pas du tout qui l'englobe mais constitue une cavité où s'abrite provisoirement le corps avant d'être ressaisi et emporté par l'élément dont il procède, de même que chaque travée de ces édifices se prolonge par une autre voûte en un mouvement ininterrompu « comme dans un seul fleuve où tous les courants glissent sans s'y perdre¹³⁹⁷ ». L'hébergement provisoire, la pause que constitue cette incurvation, est à l'image de cette « ...parole inhabitable / vouée à des lèvres, sans qu'elle y séjourne...¹³⁹⁸ », si bien que l'architecte, le sculpteur, le peintre comme le poète ne sont que les « locataires¹³⁹⁹ » de l'espace et de l'air qui traversent leurs œuvres comme leurs corps, « comme le corps même, dans l'écart, que nous n'occupons jamais – notre corps intermittent -¹⁴⁰⁰ ».

La traversée du visible est donc envisagée à partir de déplacements entendus comme délogements successifs d'enclaves ponctuelles.

« Les crampons : enclave de l'air dans le corps enclave du volume de ce corps dans l'air. ne font que désigner - - désigner seulement (encore qu'il s'ouvre sous les yeux) le point d'adhérence, de contact, de deux étendues qui dans le temps de notre vie ne se recoupent jamais...le point de recoupement de deux étendues qui dans le temps de notre vie ne se recoupent jamais¹⁴⁰¹ »

¹³⁹⁶ Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, « Byzance et l'oblation des images », op cit, p 93.

¹³⁹⁷ *Ibid*, p 99.

¹³⁹⁸ André du Bouchet, *L'incohérence*, Hachette, Paris, 1979, np .

¹³⁹⁹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 12.

¹⁴⁰⁰ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de jong*, Clivages, Paris, 1978, np ; repris dans *L'incohérence*, Hachette, Paris, 1979.

¹⁴⁰¹ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Quoique s'incluant réciproquement, le corps contenant l'air, comme l'air contenant le corps, c'est-à-dire, étant à la fois support et contenu du support, ne se confondent pas, ne se résorbent pas en une même substance : « je sens la peau de l'air et pourtant nous demeurons séparés ¹⁴⁰² ». Ils ne se réduisent pas l'un à l'autre parce qu'ils appartiennent à des diachronies distinctes qui les tiennent séparés et ne s'assemblent que par l'inflexion de l'« étendue » qu'ils représentent, le corps englobé dans la masse de l'air comme l'air assimilé par le réceptacle du corps vivant, avant que ce dernier n'en soit définitivement dépouillé. L'inscription du corps dans l'espace, parce qu'elle est provisoire, retrouve cette condition à chaque pulsation ¹⁴⁰³, battement de cœur, comme cillement d'œil : « ...enclave passagère, comme lacunaire tant que j'ai soufflé ¹⁴⁰⁴ ». La tenue du corps comme du regard procède de cette intermittence où se défait le pas comme la vision. Moins qu'il ne saisit dans son avancée, le corps absorbe ce qui l'entoure, reçoit perceptivement ce qui l'environne, inspire et son expiration rend l'air à l'air, sans discontinuer, jusqu'à l'« embolie », jusqu'à la cessation de ces déplacements d'air qui se frôlent et s'échangent sans pour autant accorder leur temporalité, car l'air excède la mesure humaine. L'existence est ainsi fondée sur des appuis précaires qui génèrent une dynamique incessante où rien ne se maintient, où se creusent des enclaves, des sortes de mansions aussitôt délaissées.

« inclus contre toute attente, et reporté, où il éclairera, au centre délogé de nouveau – ou ce surcroît de substance colorée en fer-à-cheval lui-même analogue, d'une extrémité à l'autre de son arc, à une journée qui, sans avoir été bouclée, s'y sera enclavée momentanément – un propos étranger à première vue amorcée par de la peinture. et de la matière muette : matière ici des mots. ¹⁴⁰⁵ »

C'est dire, par ce délogement même, que le centre à être ainsi décentré, ou du moins constamment reconduit, contient sa propre réfutation : « ... nous habitons un centre aussi – le centre d'un écart en devenir global dont le pourtour est inachevé... ¹⁴⁰⁶ ». De fait, l'enclave se modèle selon une courbe ouverte, en un arc de cercle qui ne se referme pas sur sa propre clôture

¹⁴⁰² André du Bouchet, « Le moteur blanc », *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 67.

¹⁴⁰³ « que, autant que il en va parmi lui de l'air que nous respirons, tout de même nous sommes locataires assignés dedans la langue qui respire en nous aussi toujours » : Jean Michel Reynard, « Poussière de André du Bouchet, comme de personne », *L'Etrangère*, n°7, Bruxelles, 2004, p 5.

¹⁴⁰⁴ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 134.

¹⁴⁰⁵ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 31.

¹⁴⁰⁶ André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 17

« le réel à quoi l'homme des turbulences doit, dans la / turbulence, faire retour – où se retrouver comme une / fois se perdre encore pour, à terre enfin, lui-même un / instant du sol qui est le sien se saisir, et, saisi du même / coup, rentrer quitte des prestiges de la magie dans une / matière de même nature que celle du papier, aussi calme / peut-être ¹⁴¹⁶ ».

¹⁴¹⁶ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p 29.

« En effet, les deux premières sortes suffisaient pour notre exposition antérieure. L'une, avions supposé que c'était l'espèce du Modèle, espèce intelligible et immuable ; la seconde, copie du Modèle, était sujette à la naissance et visible. Nous n'en avons pas alors distinguée une troisième, parce que nous avons estimé que ces deux-là suffisaient. Mais, maintenant, la suite de notre raisonnement semble nous contraindre à tenter de faire concevoir par nos paroles, cette troisième espèce, laquelle est difficile et obscure. Quelles propriétés faut-il supposer qu'elle a naturellement, Avant tout quelque'une de ce genre : de toute naissance, elle est le support et comme la nourrice¹⁴¹⁷.

« La Nature est un objet énigmatique, un objet qui n'est pas tout à fait objet ; elle n'est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant mais ce qui nous porte.¹⁴¹⁸ »

« Cela
est proche
puisque
la substance en moi qui souffle
est

la même
que

l'autre des lointains¹⁴¹⁹ »

« Ainsi ne dirons-nous pas que la mère et le receptacle de tout ce qui naît, de tout ce qui est visible et d'une manière générale, objet de sensation, est terre ni air ni feu ni aucune des choses qui naissent de celles-là ou desquelles celles-là naissent. Mais, si nous en disions qu'elle est une certaine espèce invisible et sans forme, qui reçoit tout et participe de l'intelligible d'une manière très embarrassante et très difficile à entendre, nous ne mentirons point. Et, autant qu'il est possible, d'après ce qui a été dit, d'approcher de la connaissance de sa nature, voici ce qu'on en pourrait affirmer de plus exact : toujours la portion de cette réalité qui est enflammée paraît flamme, la partie humidifiée paraît élément humide, et elle semble terre ou air, suivant la proportion dans laquelle elle reçoit les images de la terre ou de l'air.¹⁴²⁰ »

¹⁴¹⁷ Platon, *Timée*, 51 a-b, dans *Œuvres complètes*, tome X, texte établi et traduit par A. Rivaud, Paris, Les Belles-Lettres, 1925, p 167.

¹⁴¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, établi et annoté par Dominique Ségler, Seuil, Paris, 1995, p 20.

¹⁴¹⁹ André du Bouchet, *Ici en deux*, Mercure de France, Paris, 1986, np.

¹⁴²⁰ Platon, *Timée*, 51 a-b, dans *Œuvres complètes*, tome X, texte établi et traduit par A. Rivaud, Paris, Les Belles-Lettres, 1925, pp 169-170.

IV Le Support.

Dès ses premiers écrits, poétiques ou de critiques d'art, André du Bouchet élabore une pensée à dimension philosophique où sont reconsidérés les modes d'inscription du vivant dans l'espace et le temps. Sans corps de doctrine qui ferait système¹⁴²¹, sans explicitations théoriques, il transcrit cependant, depuis une appréhension visuelle du monde, les éléments d'une conception éminemment phénoménologique, à la manière de *La Prose du monde* où Merleau-Ponty écrit :

« Il faut donc reconnaître sous le nom de regard, de main et en général de corps, un système de systèmes voué à l'inspection d'un monde, capable d'enjamber les distances, de percer l'avenir perceptif, de dessiner dans la platitude inconcevable de l'être des creux et des reliefs, des distances et des écarts, un sens.¹⁴²²»

Aussi, le mouvement de son écriture poursuit le tracé d'une appréhension kinesthésique du monde, laquelle, toujours mobile et instable, ne connaît pas de repos. Traversé par des perceptions sensorielles qui sont abordées, dans les termes de cette écriture, selon le chaud et le froid, le liquide et le solide, le flux et reflux, la lenteur et la vitesse, la mobilité et l'immobilité, le proche et le lointain, l'aveuglement ou la lumière, le corps est le point vers lequel convergent ces perceptions et à partir duquel se déploient les lignes de force, ajourées sur la page, de cette réception fluente. S'y trouvent inscrites, sur un mode éclaté, non tant la multiplicité des sollicitations perceptives, et la conscience qu'elles éveillent, comme dans les premiers recueils¹⁴²³, que ne se trouve notifiée par les espacements blancs la trouée temporelle qu'elles provoquent.

¹⁴²¹« axiome de la poésie : que cela soit indémontrable et jamais gratuit » : André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 33.

¹⁴²² Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, « Le Langage indirect et les voix du silence », dans *Œuvres*, op cit, pp1494-1495.

¹⁴²³ « J'anime le lien des routes..., Je vais droit au jour turbulent ..., j'entre dans le front blanc qui me domine..., je rayonne avec la chaleur de la pierre... » : André du Bouchet, *Dans la Chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1978, np.

vent, le vide seraient sans épaisseur. »

« sans cela, le froid, le
parce que j'avais
voulu
avoir eu sur le vide, le vent,
saisie – pour que le froid soit chaleur, compact le vide, et que, ayant
duré, finalement le vent tombe.

mais rien de cela n'a duré. ¹⁴²⁴»

C'est alors une conception de l'espace comme recelant valeur temporelle, comme exprimant des formes temporelles¹⁴²⁵, qui s'expose à travers la disposition et signification des termes, « dans le sens d'une résistance au vertige du mouvement qu'en traçant ces mots il entreprend d'arrêter »¹⁴²⁶. La suspension de l'écriture, correspondant à l'immersion dans la perception qui reflue vers soi et coupe la parole, avant que le tracé ne puisse reprendre, est un temps suspendu gagné sur la linéarité, sur la diachronie. Aucune approche cependant liée à des sortes de réminiscences qui viendraient éclairer le présent d'un halo passé, le ressaisir dans une continuité mémorielle et lui conférer une épaisseur temporelle. Le sens est troublé parce qu'emporté par un mouvement continu. Les textes échappent à la mémoire, provoquent leur propre oubli. La tenue de la parole ne se veut d'ailleurs pas réductible ni identifiable aux effets de mémorisation : « Là – où une parole *tient* – sans qu'elle ait à être retenue – elle se révèle inoubliable – et irréductible, j'ajouterai, à la mémoire.¹⁴²⁷ » De fait, aucune reconstitution d'une genèse n'est simplement possible. La suspension du temps n'ouvre ici qu'au seul instant que la perception offre ou autorise, une extraction fugace qui recèle valeur de pause ou d'épochè, avant de poursuivre. André du Bouchet témoigne d'une conception de la temporalité différente de celle de Proust, auteur qu'il semble lire attentivement compte tenu des citations annotées que l'on peut trouver dans les manuscrits, conception dans laquelle le passé prend valeur de présent non pas à la faveur d'un éveil sensoriel qui viendrait le réactualiser mais parce que le révolu est livré à une réitération incessante par laquelle il perd sa valeur d'antériorité et se projette en des formes qui ne sont jamais strictement semblables. C'est ainsi que se comprend dans l'écriture du poète l'usage du déterminant défini, lequel prend une valeur essentiellement distributive. « Le soleil » n'isole pas une entité, mais inclut également tous les soleils, toutes les formes de luminosité du soleil. Force est de constater la perte

¹⁴²⁴ André du Bouchet, *L'avril précédé de fraîchir*, Thierry Bouchard, Paris, 1983, p 28.

¹⁴²⁵ Dans le sens où Paul Valéry pouvait dire à propos d'*Un coup de dés* : « Ici véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles », *Œuvres*, t. I, Pléiade, Paris, 1957, p 624

¹⁴²⁶ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 42. Il est question de Pierre Reverdy.

¹⁴²⁷ André du Bouchet, « Sur Paul Celan », revue *L'Etrangère* 14-15, op cit, p113.

de substance du nom qui ne réfère pas à une identité générique ou une essence mais englobe alors toutes les manifestations du référent. C'est ainsi que se comprend également la reprise des annotations à peine modifiées, dans des recueils distincts, qui viennent, du fait de l'entrelacement des textes rassemblés, offrir un éclairage sensiblement différent. S'expose aussi cette volonté de soustraire le texte à une lecture qui viendrait le comprendre et le justifier par des considérations en amont, et de ce fait, ferait moindre cas de sa force d'irruption présente laquelle, coupant avec toute antériorité¹⁴²⁸ : « l'archaïque immédiat comme futur¹⁴²⁹ », ou du moins indifférenciant le mouvement rétrospectif, de l'élan prospectif : « dans l'irréversible / les retours sont inclus¹⁴³⁰ », ouvre une plénitude, même si cette dernière se trouve d'emblée résorbée, happée par le temps qui l'emporte. Le temps suspendu qui est le « temps sans attache, comme il se prononcera, éclairant¹⁴³¹ » fusionne alors avec l'espace : « TOUT A ETE DIT / MAIS IL FAUT SANS CESSER LE REPETER / comme on respire¹⁴³² ». La respiration comme le vent n'ont de cesse de témoigner du vivant, de ses forces qui insufflent une « autre puissance », parce qu'on les ingère, tout comme on trouve en soi la possibilité perceptive du monde : « et plus il s'efforce de préciser ce qu'en effet il voit, plus il reflète ce (qui) se trouve à l'intérieur de soi / il retrouve ainsi son intérieur à une autre puissance : qu'il eût été incapable d'atteindre par lui seul / un autre « intérieur » plus vaste et plus puissant¹⁴³³ ». Cette contenance en puissance, dont l'accès par la perception visuelle et tactile¹⁴³⁴ extrait d'un temps strictement chronologique, donne accès à un dénuement qui a à voir avec la conscience d'un fond¹⁴³⁵.

¹⁴²⁸ Nous renvoyons aux pages 177 et suivantes.

¹⁴²⁹ André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996, p 41.

¹⁴³⁰ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 34.

¹⁴³¹ André du Bouchet : « C'est alors que dans la lumière de sa plage – qui est le temps sans attache, le mot faisant tache peut apparaître comme une tache, tirant – selon le support, à lui le sens, qui entamera le temps. », « un mot, ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁴³² André du Bouchet, « Cahier noir daté d'avril 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 78.

¹⁴³³ André du Bouchet, « Carnet daté du 4 février 1954 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 226.

¹⁴³⁴ « Peut-on dire qu'on touche l'air... (y a-t-il une parcelle d'étendue où l'homme en vie ne le touche pas ?) » André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁴³⁵ Ou « pouvoir du fond » comme l'a parfaitement montré Michel Collot, dans *L'Île des vents*, n° 6-8, op cit, pp 219- 258 ; repris dans *L'Horizon fabuleux*, II, op cit, p 179 et suivantes. C'est aussi ce qu'indique Jean Wahl dans ses cours sur Claudel : « Nous voyons donc ce que veut dire être dans le temps. Cela signifie être compris par le temps. Et le temps n'appartient pas à l'étant qui est dans le temps. L'étant est dans le temps et le temps est quelque chose de plus vaste. Il est, si l'on admet que l'on puisse en garder le caractère formel sans en faire une image complètement matérielle, il est une sorte de contenant. » Jean Wahl, *Défense et illustration de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*, « Les cours de Sorbonne », Centre de documentation Universitaire, Paris, 1966, p 183.

1. Le lieu de la disparition¹⁴³⁶.

« dans la parole
un vide – au centre de la parole, comme elle se déplacera, face à
soi indifféremment le vide qui est aussi celui de l'air dont elle
se veut, si elle est vivante, enveloppée.

sur pareil vide, il revient – respirant, à l'un comme à l'autre
de faire fond.¹⁴³⁷ »

La parole, comme l'existence, trouve son impulsion, non depuis un ancrage ferme et stable, mais depuis un vide, équivalent à l'évanescence de l'air ou à l'insaisissabilité de l'eau, qui se formule en ces termes : « lieu de la disparition, je le nomme support.¹⁴³⁸ » En effet, les éléments que sont l'eau comme l'air ne fondent une assise que depuis leur caractère résolument mouvant et inconstant. Ils ne présentent pas les conditions d'un appui solide, c'est au contraire leur inconsistance et transparence qui leur confère une prégnance fondamentale : « au centre / se découvre le support qu'on n'atteint pas¹⁴³⁹ », écrit André du Bouchet en une formule aporétique qui contredit la notion même de « centre ».

Cette défection d'un ancrage spatial s'était accompagnée de la réfutation d'une assise verbale :

« de la destruction je dois faire matériau d'une épaisseur où sortir et rentrer.
phrases et formes n'étant plus données,
ce n'est plus à partir d'elles que je peux trouver la marge monde. celles
qu'on impose ne sont plus recevables.¹⁴⁴⁰ »

Dès lors, les phrases, comme les formes, n'offrant pas d'appui où le regard puisse s'accrocher et produire du sens, c'est hors de tout point tangible et avec un espace vide laissé à sa propre

¹⁴³⁶ « j'ai insisté sur le lieu de la disparition. » : André du Bouchet, *Peinture*, Fata morgana, 1983, p 103, et « monde / par la bouche de la disparition parle » : André du Bouchet, *Axiales*, « verses », Mercure de France, Paris, 1992, p 118.

¹⁴³⁷ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, Paris, 1994, p 23.

¹⁴³⁸ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 27.

¹⁴³⁹ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées*, Fata Morgana, Montpellier, 2000, p 27.

¹⁴⁴⁰ André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

expansion : « sans voix / le support de la voix¹⁴⁴¹ », que se dispense une énergie qui défait tout repère spatial et sensoriel.

La pensée d'un sol sur lequel avoir pied est ainsi résolument renversée. On rappellera qu'« avoir pied » signifie « pouvoir, en touchant du pied le fond, avoir la tête hors de l'eau. » Cette émergence se conjugue avec un lien au sol qui, provisoirement, confère l'acquis d'un aplomb. Cette expression, et l'interprétation qu'on peut en dégager, fait songer, dans le domaine pictural, comme nous y invite très justement Pierre Schneider, à :

ces « figures de Manet, surgies d'un arrière-plan qui a cessé d'être solide et y disparaissant presque aussitôt : « Chaque fois que je commence un tableau, c'est comme si je me jetais à l'eau pour apprendre à nager. » Mais peut-être serait-il plus exacte de dire : « ... c'est comme si je me jetais à l'eau pour apprendre si elle me porte encore. Car s'il m'est impossible de ne pas savoir nager, une fois que je l'ai appris, si je ne puis oublier l'art de tracer des figures, rien ne m'assure que l'ordre caché qui sous-tend l'espace où elles s'inscrivent continuera de le régir. »¹⁴⁴²

1.1.Perte :

Aussi, cette pensée du support est-elle considérée depuis une perte radicale et paradoxale : « ce qui est perdu, je le dis – alors dessus tablant / et mot mis dans leur perte en espace¹⁴⁴³ ». C'est depuis cette perte qu'il est envisageable de miser, de « tableter dessus » en se départissant de toute idée de surface plane, de « table¹⁴⁴⁴ » ; c'est sur cette perte qu'il est possible de compter pour dégager d'autres orientations. C'est cette perte du sol même qui peut fonder l'espace où le mot n'est pas posé, agencé, stabilisé, mais est « mis en espace ». Dès lors, le mot trouve son ciel plus qu'il ne cherche à s'enraciner et à s'ancrer :

¹⁴⁴¹ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées*, Fata Morgana, Montpellier, 2000, p. 27.

¹⁴⁴² Pierre Schneider, « La figure et le fond », *Autour d'André du Bouchet*, op cit, pp 102-103.

¹⁴⁴³ André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁴⁴⁴ Ce mot renvoie d'ailleurs à l'idée de déplacement, il indique une action et non un objet. « Les mots : quand je dis *table*, c'est ce que je prends, ce que je déplace » : André du Bouchet, « Cahier noir daté de décembre 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 109.

« support : le sens de la terre est perdu. Le sens de haut et bas / terre dans / son rapport à ciel - / aujourd'hui est perdu. Pieds sur terre sont perdus.¹⁴⁴⁵ ».

Cette déperdition de tout repère, de tout ancrage et station stable, qui s'exprime à propos de la peinture de Pierre Tal Coat, entame tout autant l'idée de représentation que celle d'appropriation d'un sol. Ces considérations poursuivent la pensée de Pierre Reverdy, retranscrite notamment dans *Matière de l'interlocuteur*¹⁴⁴⁶ : « tout est perdu dans la réalité » mais, plus que d'un sentiment dysphorique, elles témoignent de la certitude de s'être défait d'un savoir indu au profit d'un voir donnant accès au réel qui échappe à toute prise, à ce monde insaisi imminent, dont rend compte le « poème, saveur de certitude anéantie ¹⁴⁴⁷ ».

1.2. Absence de fond :

La notion même de fond, telle que pensée par la métaphysique heideggerienne, en est de la sorte évincée, et se trouve supplantée par celle d'un « support » qui littéralise le sens, renvoie à un substrat matériel¹⁴⁴⁸, quel qu'il soit :

« Le support ne sera pas figuré autrement que par un support. Papier, toile, la tige du fer levé, ou la terre. soi comme de la terre une face à nouveau, toile, air du souffle porteur – il emporte – ou le papier : comme enclave alors du premier support qui doit excéder, et dans l'épaisseur du temps franchi, le support localisé faisant tâche ¹⁴⁴⁹ »

Ce fond se défait de tout recours à une antériorité originelle qui viendrait conférer, à être atteinte, valeur d'authenticité à l'expression.

¹⁴⁴⁵ André du Bouchet, « Tal Coat, Cendre et Envol », *manuscrit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁴⁴⁶ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 41. Le recueil intègre en italiques au sein des annotations différents énoncés de Pierre Reverdy.

¹⁴⁴⁷ *Ibid*, p 41.

¹⁴⁴⁸ La nature de ce support a été indiquée et analysée avec une grande précision par Michel Collot. « La relation à l'œuvre et le rapport au monde me semblent animés d'une même fascination par le « fond », à comprendre aussi bien comme le support matériel du travail poétique ou pictural – toile ou papier – que comme l'enveloppe atmosphérique ou l'assise géologique du lieu, - air ou sol, impalpable montagne ou « horizon compact ». Michel Collot, « André du Bouchet ou le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, n° 6-8, op cit, p 219.

¹⁴⁴⁹ André du Bouchet, *Une tache*, « aveuglement peinture », Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

« quand j'atteins au sol – sol / transparent – ou la racine sans attache plonge, je ne touche pas / au fond, il n'y a pas de fond ¹⁴⁵⁰»

Il n'y a pas de profondeur à atteindre, d'intériorité à dévoiler comme de vérité à révéler. Aucun fondement premier n'est à rejoindre en amont pour restaurer une intégrité pleine et entière, une vraie présence des choses. La donation du visible est immédiate, dans l'immanence de sa réception, ou comme l'exprime Tal Coat : « C'est la surface qui révèle le fond. A la surface, il y a le fond. Chaque fois que vous creusez, vous décelez toujours une surface. (...) La surface est le fond. Il n'y a rien en dessous. Tout, tout est donné.¹⁴⁵¹ » L'énoncé d'André du Bouchet est passablement équivalent quand il écrit dans *La couleur* : « L'eau qui est surface, rien que surface / en fuite par les parois, aucune eau ne la recouvre¹⁴⁵² » Mais c'est à propos des toiles de Cézanne que le poète poursuit la même teneur de réflexion d'un fond toujours perceptible qu'il appelle « rien », ou qu'il peut exprimer également par l'idée qu'« il n'y a que des fonds ».

il n'y a rien... *absolument rien...* je cite à présent les mots, à prendre dans l'acceptation tout à fait négative qui paraît la plus familière, que Rilke, visitant, au début du siècle, la rétrospective de Cézanne a pu entendre plusieurs fois répétés devant des peintures où la Ste Victoire, s'entretissant à la trame chromatique de la totalité de la toile, et confondue à l'application même d'une matière débordant toute figure de montagne, demeurait ce jour-là inaperçue, derrière un voile, peinture elle-même, dans son application, d'un bloc, constituant le bloc... bloc sur l'instant comme aveuglant... *rien...* oui, *absolument rien...* une montagne, culmination ponctuelle du fond, n'ayant pas à se détacher, quand elle ressort, du fond... ce qui appartient au fond occupe le premier plan, soustrait au regard qui anticipe ou remémore. ¹⁴⁵³»

¹⁴⁵⁰ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata morgana, Montpellier, 1992, p 33.

¹⁴⁵¹ Pierre Tal Coat, *L'Immobilité battante*, op cit, p 24.

¹⁴⁵² André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Buffle, Paris, 1975, np ; repris dans « la couleur », *L'Incohérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁴⁵³ André du Bouchet, Conférence prononcée par André du Bouchet à l'invitation de Dieter Schwartz à l'occasion de l'exposition *Tal Coat devant l'image*, Kunstmuseum, Winterthur, février-mai 1998, *Inédit*.

2. Le sol immatériel.

Le vide¹⁴⁵⁴ dont parle André du Bouchet, et qu'il configure dans ses pages, n'offre pas l'accès à un fond substantiel, il est ce sol immatériel qui nous entoure et qui est conducteur de tout mouvement.

« La poésie d'André du Bouchet est une tentative pour ouvrir le support. Le support qu'il attend toujours à chaque pas et après chaque pas, pour s'assurer le suivant, mais qui est aussi donné au moment où le pied s'élève et se trouve suspendu au-dessus du vide, n'est donné que dans la marche même. D'où cette épellation de la marche dans la poésie, pour entretenir en mouvance le support de telle façon qu'il ne soit pas un objet que l'on a en face de soi, ou sous soi, un sol sur lequel on marche.¹⁴⁵⁵ »

2.1. Immatériel :

Le sol, qui ne s'apparente donc pas nécessairement à la terre, est aussi bien confondu avec l'air : « sol de ce sol, et sol du vent. Plafond redevenu le sol.¹⁴⁵⁶ » Il est ainsi ce qui enveloppe et qui propulse. Il est aussi bien ce sur quoi on s'adosse que ce vers quoi on avance.

« ... , et le support – mais support non circonscrit, et accentuant cette fois – où, peintre / ou pas, n'étant pas peintre, je suis, c'est le sol – ce qui est debout / en avant de moi. ¹⁴⁵⁷ »

Ainsi, des statues de Giacometti qui se tiennent debout, moins appuyées sur leur socle, dérisoirement imposant, qu' « adossées » au vent qui les configurent en traits émaciés et effilés, en secousses et déchirures de l'air. Ainsi, du *passant* de Tal Coat dans les toiles des années cinquante,

¹⁴⁵⁴Ce vide invite Michel Collot à considérer que le support est abyssal : « Et le vide que creuse au tréfonds de nos corps l'acte de respirer n'est pas lui-même sans rapport avec la lacune du Fond. En quoi des expériences aussi primitives que celles de la marche ou du souffle sont autant d'occasions d'éprouver le paradoxe essentiel de notre être-au-mode : à savoir que son support est abyssal. » Michel Collot, « André du Bouchet ou le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, n° 6-8, op cit, p 220. Nous préférons ne pas introduire la notion d'une profondeur infinie qui contrevient à l'idée d'un volume inassignable dont les seules circonférences sont octroyées par l'articulation des diverses perceptions.

¹⁴⁵⁵ Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la génèse spontanée », op cit, p 10.

¹⁴⁵⁶ André du Bouchet, *Laissez*, Fata Morgana, Montpellier, rééd 2003, np.

¹⁴⁵⁷ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 20.

où « la silhouette en marche ne se profile pas sur la ligne coupante de l'horizon, mais s'avance à travers la substance indivise de l'espace engendré par son pas.¹⁴⁵⁸ » Inscrites dans l'air, elles donnent corps à l'immensité où elles se perdent. Elles rendent non tant visible que tactile le souffle qui les entoure, ce sur quoi elles s'appuient pour avancer, le pied parfois levé, traversant le vide, qui est le véritable ressort de leur motion. « Quand je ne vois rien, je vois l'air. Je tiens le froid par les manches.¹⁴⁵⁹ » Le support s'éprouve dans une expérience du toucher, « comme si l'acte de voir finissait toujours par l'expérimentation tactile d'un pan élevé devant nous, obstacle peut-être ajouré, oeuvré, de vides.¹⁴⁶⁰ » Le froid ou le chaud sont les seuils qu'enregistrent le corps se fondant dans l'espace, perceptions thermiques qui lui octroient en retour son propre volume, sa propre corporéité. C'est dans cette étendue vacante que se constitue une forme de visibilité liée à des éléments impondérables, visibilité paradoxale fondée sur ce qui ne se voit pas, sur la limpidité de l'air comme sur la transparence de l'eau.

« le support, de nouveau, était vide. disponible ou vide. le support sous les yeux, cependant, et que jamais – sans qui, d'un trait, s'y arrête et passe, il ne peut être donné de voir. »¹⁴⁶¹

2.2. Infigurable :

De par sa texture diaphane, le support ne peut être représenté, même si c'est par lui que le visible se révèle : « support, je me suis reconnu dans le support. de ce point à / l'autre, et comme vide, le support qui éclaire et jamais ne se laisse figurer¹⁴⁶² ». André du Bouchet insiste dans de nombreux recueils sur cette dimension par nature infigurable : « Jusqu'à la matérialité de ce support soustraite à la saisie des signes – () support aride, comme aveugle, ou lumineux, libre – libre des figures et des signes¹⁴⁶³ ». Parce qu'il défait toute appréhension sémantique, toute inscription, le support demeure inapparent. Il est le liant invisible des choses qui suspend toute

¹⁴⁵⁸ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 83.

¹⁴⁵⁹ André du Bouchet, « Ce que la lampe a brûlé », *Dans la Chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1978, np.

¹⁴⁶⁰ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992, p 11, qui cite Maurice Merleau-Ponty : « Toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile », *Le Visible et l'Invisible*, « L'entrelacs – le chiasme », Gallimard, Paris, 1964, p 175.

¹⁴⁶¹ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu et Envol*, Clivages, Paris, 1991, np.

¹⁴⁶² André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

¹⁴⁶³ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 42, ou « ce support – rien – le papier sans figure – de nouveau au jour »

possibilité de recouvrement par où viendrait se manifester une apparition : « image, je l'ai cherchée à sa / racine – la disparition.¹⁴⁶⁴ ». Il déroute tout procédé de figuration : « dans la représentation, le monde compact que par endroits traduira un surgissement du fond comme vide prend la représentation de court¹⁴⁶⁵ », par l'irruption d'un espace vide où s'oublie toute volonté de nomination.

« que l'infiguré / persiste – qu'au revers de la langue / ce qu'elle ne désigne pas mais couvre / se fasse jour par un corps sans voix de / mots¹⁴⁶⁶ ».

L'autre nom du support, étant le dehors ou la matière du muet, il vient, dans la peinture comme dans l'écriture, se rapporter à un espacement blanc, une étendue sans limites, un volume d'air sans coordonnées : « C'est le support illimité – insensé – que j'arpente, également, au détriment de l'image – fut-elle juste, qui immobilise, et non pas ce que je vois, sans nom ou localisation encore.¹⁴⁶⁷ »

2.3. Enveloppe transparente :

Ce support qui n'a pas de place assignée parce qu'il occupe tout l'espace, est d'emblée déjà là. Sans interrompre nécessairement la figuration, le support court en filigrane sous les mots ou les tracés, sous les yeux, insufflant, informant l'espace de la vitesse de son parcours : « à nouveau, le support, comme par son centre il se fera jour, avance muet dans la parole¹⁴⁶⁸ ». Son avancée défait ce qui pourrait sembler statique. De même que les figurines de Giacometti, les mots sont soutenus et emportés par cette enveloppe¹⁴⁶⁹ transparente qui les traverse et les rend à leur mobilité foncière : « figure sitôt tracée / inséparable de son assise, et dans laquelle sans trace elle

¹⁴⁶⁴ André du Bouchet, « d'un carnet », *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996, p 49.

¹⁴⁶⁵ André du Bouchet, « où je suis quand je vois », *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996, p 41, repris de la Préface du Catalogue de l'exposition *Réserves – les suspens du dessin*, Musée du Louvre, 1995.

¹⁴⁶⁶ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p 98.

¹⁴⁶⁷ André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁴⁶⁸ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

¹⁴⁶⁹ « Cette enveloppe n'est pas quelque chose qui entoure, immobile, comme si on était un insecte pris dans du plexiglas. C'est une enveloppe qui vous traverse, qui vous bouscule tout le temps. On tendrait à penser que l'enveloppe, ce sont des lieux géographiques, pas du tout, ce sont des énergies toujours, perpétuellement changeantes. C'est l'inconnu, on a beau dire, on est toujours en face de l'inconnu pour tout, d'abord par le temps. » : Pierre Tal Coat, *L'immobilité battante*, op cit, p 36.

doit / rentrer, emportée par son assise.¹⁴⁷⁰» L'émergence des figures rend patente le fond, air, toile ou page, sur lequel elles s'enlèvent et avec lequel elles vont se confondre en s'estompant, de sorte que le support semble ponctuellement disparaître au profit des tracés et des formes avant que de reprendre l'espace vacant. Ainsi qu'il est écrit dans *Le Feu des signes*, « c'est l'air même incarné, où se dénouent pour y joindre éléments compacts et éléments fluides, qui devient de toutes parts le véhicule enveloppant de la figuration.¹⁴⁷¹ » C'est l'air qui reprend incessamment possession de l'espace, qui en est le « moteur blanc », liant qui passe inaperçu et avec lequel les éléments trouvent leur déploiement. Aussi, André du Bouchet peut-il écrire que « la poésie est aventureuse en ce sens qu'elle cherche à coller à ce souffle banal – de façon ininterrompue, sans y réussir, bien entendu. Cet échec est sans cesse à notre portée ; il n'y a rien à inventer, il suffit de copier servilement, ce souffle, cet air. Ainsi nous vivons.¹⁴⁷² »

La parole, comme le corps, ne connaissent ainsi aucun état d'inertie, incessamment actifs, insufflant leur propre air ou traversés par l'air qui entraîne la déhiscence de la matière : « je prête mon souffle aux pierres », ou s'alliant aux forces des éléments : « Je marche, réuni au feu, dans le papier vague confondu avec l'air, la terre désamorcée. Je prête mon bras au vent¹⁴⁷³. L'interruption d'un socle ferme ne supprime pas le mouvement qui est tout autant lié à l'énergie fournie au corps par ce qui emporte, consume, et participe de ce qui est volatile. Dans la parole même, est inclus l'air qui la transporte et la transmue en mutité, où elle reprend son souffle et trouve sa ressource.

« dans une parole,
quelquefois la parole -- interrompue, lorsque dans une parole déjà se
laissera percevoir, comme on respire, l'air qui l'emporte, et emporte.¹⁴⁷⁴ »

L'air n'est pas moins support que la terre, de même les mots qui paraissent contenus par la page et les formes par la toile ne se trouvent pas moins insufflés par ce qui déborde l'étendue impartie et qui les rattache à un espace qui les dépasse. Cette conception s'origine très tôt et se manifeste dans les notes qu'André du Bouchet consacre à la sculpture de Matisse.

¹⁴⁷⁰ André du Bouchet, « Où je suis quand je vois », Catalogue d'exposition *Réserves, les suspens du dessin*, op cit, p 12.

¹⁴⁷¹ Georges Duthuit, « Byzance et l'oblation des images », *Le Feu des signes*, op cit, p 92.

¹⁴⁷² André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 143.

¹⁴⁷³ André du Bouchet, « Le moteur blanc », *Dans la Chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1978, np.

¹⁴⁷⁴ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1986, p 27.

3. La sculpture de Matisse.

Dans les années cinquante, le poète annote l'ouvrage de Gaston Diehl consacré à Matisse¹⁴⁷⁵, peut-être dans la perspective d'un éventuel article. Sur ces quelques feuillets ou petites fiches insérés dans les pages du livre¹⁴⁷⁶, sont tracées des considérations relatives à la sculpture de Matisse, ou plus exactement aux répercussions des oeuvres sculptées sur l'invention d'un espace pictural singulier. « N'est-ce pas la première fois, en effet, écrira Georges Duthuit, que la technique de la statuaire est appliquée à la substance de la peinture ? L'artiste taille dans un bloc qui n'est plus grès ou marbre, mais chromatisme.¹⁴⁷⁷ » Pour autant qu'on puisse estimer l'orientation de sa réflexion, le propos du poète est essentiellement centré sur la notion d'espace appelée par la sculpture :

« Une sculpture est [illisible]
seule – et nue –
C'est l'espace qu'elle ouvre
qui l'enrobe »

« nue, toujours nue,
et seule – au départ c'est
l'espace qu'elle doit ouvrir
qui l'habille – une statue
vêtue est un non-sens »

L'espace qu'elle convoque de par sa propre émergence, d'autant plus clairement qu'elle se présente en une forme épurée, est ce qui, l'enveloppant de toute part, lui confère volume et poids et en donne une perception globale. C'est le travail de Matisse dans les années 1906 que « d'aboutir à une masse et une densité¹⁴⁷⁸ » qu'il va alors projeter dans l'espace de la peinture, avec une « frontalité qu'il essaie de tourner¹⁴⁷⁹ », à l'image de « l'espace tournant de Velasquez¹⁴⁸⁰ ». André du Bouchet observe ainsi le « chemin » parcouru de « la statuette couchée avec « terrasse »

¹⁴⁷⁵ Gaston Diehl, *Matisse*, Editions Pierre Tisné, Paris, 1954.

¹⁴⁷⁶ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël.

¹⁴⁷⁷ Georges Duthuit, « Le tailleur de lumière », *Verve*, vol IX, n° 35 et 36, 1958, extraits repris dans Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972, p 24.

¹⁴⁷⁸ André du Bouchet, « notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*

de 1907 au « nu couché » (troisième état) de 1928, à même le sol – plus ample et plus réelle. » Dans l'intervalle, Matisse a supprimé le recours à la « terrasse ¹⁴⁸¹», « dénonçant le caractère d'objet de l'œuvre », il a inclus la figure dans « cet espace inventé, - non fictif, qui ne connaît pas de terrasse ¹⁴⁸² ».

« Il libère la figure de ce socle
imaginaire qui serait en sculpture
l'équivalent de l'espace illusoire.
Il la pose dans l'air, il la fait grandir
à partir du sol, son essor
et son envergure lui sont communiqués à
partir de ces lignes de force. ¹⁴⁸³ »

L'air qui entoure la sculpture entre dans la toile, élargit en volume les figures qui créent « paradoxalement le fruit dont elles seront le cœur ¹⁴⁸⁴», fruit dont la plénitude bombée entame l'illusion du lointain : « Sculpture, la figure dessinée de Matisse se rapproche. (...) Elle est palpable. »

« Sculpture primauté de l'être
plongé dans l'air même que nous
respirons – de façon plus évidente que le tableau
qui semble avoir sa profondeur
à lui – à soi.
Cet « à soi », Matisse ne
cesse de le mettre en cause »

Ce à quoi s'attèle donc Matisse est la conception d'une « sculpture peinte » qui intègre les dimensions et perceptions afférentes à l'objet volumétrique ¹⁴⁸⁵ et ébranle la planéité ¹⁴⁸⁶ de la

¹⁴⁸¹ Dans le domaine de la sculpture, la « terrasse » désigne la « surface d'un socle plat » : *Le Petit Robert*, Paris, 1986, p 1947.

¹⁴⁸² *Ibid.*

¹⁴⁸³ *Ibid.*

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*, « Pousant son / mouvement, elle s'ouvre / elle est infinie, / mature et épanouie »

¹⁴⁸⁵ Pour autant que l'on puisse se poser, avec André du Bouchet, cette question : « Mais y a-t-il des sculptures / que Matisse aurait représenté dans / ses toiles, parmi des objets, / et qui n'aurait jamais existé en tant / que sculptures ? », la transposition de problématiques sculpturales dans le champ de la représentation picturale demeure manifeste. Si Matisse figure ses propres statuettes dans ses tableaux, c'est moins leur figuration que ce qu'elles appellent d'espace et apportent de volume qui importe dans la configuration d'ensemble.

surface picturale. On rappellera que le mot « volume » désigne, selon son acception étymologique, des « feuilles manuscrites enroulées ¹⁴⁸⁷ » et qu'à ce titre, ce terme renvoie également à l'image de la fleur formée de la corolle de pétales qui l'entourent et qui dessinent l'air :

« Cet objet – l'espace
qu'il invente et où il
se perd – qui l'enrobe.
Cet objet – Matisse n'hésite
pas à le placer dans l'espace
inventé de sa peinture »

L'objet représenté cesse d'être la référence du tableau¹⁴⁸⁸ pour évoquer son espace alentour qui est aussi son propre temps, la convocation d'une plénitude de temps qui illimite aussi l'instant du tableau.

« Un autre espace inventé où il
a cessé d'être l'axe
déterminant. Il n'est qu'un
objet perdu et retrouvé – un
souvenir. chargé de plus de
souvenirs que ce bocal
voisin. ¹⁴⁸⁹

¹⁴⁸⁶« Matisse se trouve dans la situation de l'organisme soudain mis en demeure de modifier radicalement son appareil respiratoire, de substituer aux poumons un système d'ouïes. L'œuvre respire à présent grâce à un jeu subtil d'expansions et de contractions, entièrement dû à la configuration des formes, puisque l'unidimensionnalité du plan et de l'intégrité de la couleur sont sans recours. » Georges Duthuit, « Le tailleur de lumière », *Verve*, vol IX, n° 35 et 36, 1958, extraits repris dans Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, op cit, p 25.

¹⁴⁸⁷ Article « volume », (latin *volumen* de *volvere*, « rouler »), *Dictionnaire Le Petit Robert*, Paris, 1986, p 2116.

¹⁴⁸⁸ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël : « La sculpture incorporée dans la toile – cette / présence d'abord objectivée est rendue à la / liberté de la touche, de la toile, / Le personnage – affranchi de cette / « objectivité » astreignante – surgira / [...] dans la toile comme le / fait la statue. »

¹⁴⁸⁹ Référence au vers de Baudelaire : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » : « Spleen », LX, dans *Les Fleurs du mal*, qu'André du Bouchet reprend également dans « interstice élargi jusqu'au dehors toujours l'interstice », *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p28 : « Si j'avais mille ans, j'aurais moins de souvenirs, et l'immédiat, comme la main, peut-être, me serait rendu ».

3.1. Le Bocal :

Cette « sculpture dans le tableau » élargit l'espace jusqu'à « ce monde où nous vivons ¹⁴⁹⁰ ». Aussi, le bocal, motif qui retient fortement l'attention d'André du Bouchet, est-il emblématique, avec ses parois transparentes, de cet élargissement de l'objet à l'ensemble du tableau, voire à l'espace environnant qui déborde du tableau, si bien que l'un et l'autre s'entre-appartiennent :

« Le bocal devenu immense
de 1911. Le fauteuil immense ; un bras suffit
car nous sommes là. Nous savons que
cet air est le nôtre sans avoir à y être représentés. Nous
nous y trouvons aussi bien que ces poissons dans l'eau de ce bocal.
Cette toile dit : celui qu'on ne voit pas dans cette chambre s'y
trouve aussi souvent que ces poissons indubitables
dans l'eau de leur bocal »

L'agrandissement du motif qui dépasse l'aire de la toile et suppose son prolongement dans l'étendue défait la notion même de motif et extrait l'objet d'un souci de représentation, sans même intégrer la figure humaine, « un bras suffit car nous sommes là », dans le décor, lequel est devenu une atmosphère, un milieu aquatique ou aérien où s'établit une reconnaissance de fait : « nous savons que cet air est le nôtre ». Et de même que les bouteilles de Nicolas de Staël¹⁴⁹¹ sont à la fois contenus et contenant, les écrans transparents du bocal de Matisse s'illimitent hors de la toile, ouvrant jusqu'à l'air. Ainsi, les murs de la « chambre » ne remplissent-ils pas davantage une fonction de clôture fondus dans les mêmes arabesques des tentures des toiles de Matisse où se perd toute profondeur au profit d'un environnement qui englobe, si bien que celui qui regarde s'y trouve comme immergé.

¹⁴⁹⁰ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël : « La toile de toute façon aura grandi (comme dans le bocal de Moscou), cet élargissement se confond pour nous avec celui du monde où nous vivons. »

¹⁴⁹¹ Nicolas de Staël a réalisé un grand nombre de tableaux ayant pour motif les bouteilles depuis *Bouteilles en brun, ocre et rose*, 1952, nous retiendrons *Bouteilles rouges*, 1955, dont nous traiterons aux pages 347 et suivantes.

« Ainsi, les poissons dans le
bocal qui paraissent nager []
hors de tout bocal.
Nous ne sommes pas plus prisonniers de
la chambre où nous séjournons.
Ainsi une statue de Matisse
se meut librement dans l'espace
où nous la retrouvons. Le ciel – l'au-delà
nous est traduit par elle – jusqu'à nous. »

Ce que révèle la statuaire à la peinture, c'est la concomitance de l'espace alentour avec le volume du corps en ronde-bosse, en relief, qui se détache du fond et derrière lequel on peut tourner. Car, « ce avec quoi la sculpture voisine en vérité », ce n'est pas avec « cette cruche, cette chaise ou ce vase » qui sont censés constituer un décor ou une nature morte et faire « œuvre », mais c'est avec l'environnement aérien qu'elle rend manifeste et qui la supporte.

« C'est l'air
de la sculpture qui remplace
papiers, fauteuil, chambre, figures »

Ainsi, la peinture de Matisse acquiert cette dimension pneumatique, d'ample respiration, cette amplitude qui émane de ce qu'elle convoque d'invisible, d'englobant et de foncièrement vital et mobile.

« Comme les figures peintes
enveloppées, grandissent dans
leur milieu fleuri ; tension et
calme.
La figure sculptée
respire et se [illisible] dans l'air
vérifie que nous respirons -
et s'enveloppe, comme nous d'un
milieu indéfini – celui que nous
respirons. »

Nulla inertie dès lors dans ses formes « requalifiées par l'air ¹⁴⁹² ». C'est « l'air que nous respirons ¹⁴⁹³ », c'est-à-dire « l'instant de la sculpture, qui remplace l'encorbellement / du fauteuil, l'abri du / plafond ou du dos ¹⁴⁹⁴ ». C'est l'air qui supporte donc chaque instant. Conférant à la peinture un espace « impondérable ¹⁴⁹⁵ » qui ne repose pas sur des coordonnées axiales objectivables, Matisse introduit également à un temps sans âge, un temps inédit où « tout est à recommencer ¹⁴⁹⁶ » incessamment, qu'il s'agisse de l'approche du peintre inventant un autre espace, de cette « étreinte » dont parlait déjà Rimbaud, de notre propre inscription dans l'existence qui renouvelle à chaque moment son allant, son essor et ouvre son empan.

La pratique même de Matisse qui, alors qu'il ne peut plus peindre parce qu'il perd la vue, passe à l'usage des ciseaux pour découper dans la couleur ¹⁴⁹⁷, va inscrire son geste dans l'espace hors de la toile, revenant y ouvrir un espace inédit nourri de ce tracé aérien, et va favoriser cette ouverture à l'air, à l'impalpable, essentielle pour André du Bouchet. Ainsi faisant, note le poète, « il ne corrige pas son émotion, il la traduit ! », avec cette exclamation marquant une pointe d'ironie à l'encontre de Braque auquel il est fait allusion, dans la reprise implicite des propos de ce dernier : « j'aime la règle qui corrige l'émotion ¹⁴⁹⁸ ». Traduire son émotion, c'est alors pour André du Bouchet envisager de :

« découper la couleur. Il sculpte la lumière
comme plus haut il découpe la lumière : au lieu
d'un trait, ce coup de ciseau. Au lieu de la toile, l'air.
Ainsi la fugitive assise, la formidable assise nous est donné
là son essor. ¹⁴⁹⁹ »

En expérimentant de manière patente, par ce procédé de découpe, l'air qui élargit ses toiles, Matisse retrouve ce qui constitue le support de son geste et lui insuffle une force insoupçonnée : « Cette plénitude répond à sa part aveugle. » Les papiers découpés et collés entretiennent, dans

¹⁴⁹² André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël.

¹⁴⁹³ *Ibid.*

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*

¹⁴⁹⁶ *Ibid* : Une sculpture est [illisible] / Seule – et nue – / C'est l'espace qu'elle ouvre / qui l'enrobe. / Or, il y a / ouverture – et une étreinte / passionnée (comme celle de Rodin) / Tout est à recommencer. / Ce recommencement, la sculpture / peinte nous en donne une idée. »

¹⁴⁹⁷ « Dessiner avec des ciseaux. Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs. » André du Bouchet recopie cette citation de Matisse parue dans la Préface de son *Album Jazz*, Paris, Tériade, 1947, p 73.

¹⁴⁹⁸ Georges Braque, « Pensées et réflexions sur la peinture », *Revue Nord-Sud*, décembre 1917.

¹⁴⁹⁹ André du Bouchet, « Notes sur Matisse », *Inédit*, Prêt d'Anne de Staël.

l'espace qu'ils inaugurent sur la page, un lien avec l'air où ils se sont d'abord déployés et qu'ils drainent avec eux, venant abolir cette tension de mondes différenciés. « Le ciel nous est rendu par / la floraison de la sculpture / de Matisse » constate André du Bouchet dans ces années cinquante, montrant combien l'espace environnant des statues fait partie intégrante de la sculpture et explorant comment cet espace est introduit dans la peinture, ce qu'il y apporte de volume, de courbes élargies par l'air qui rend les contours à leur plénitude de telle façon que les toiles acquièrent un épanouissement, un déploiement de leurs formes qui les confond avec l'espace. Reverdy avait pareillement repéré :

« l'extraordinaire ampleur que chacun des toiles de Matisse acquiert, quelles que soient d'ailleurs ses dimensions réelles, quand elles passent à la reproduction, les plus petites même semblent être de très grandes mesures, tant la composition, le jeu des couleurs, la justesse des proportions des diverses formes, la liberté dans la disposition des objets aboutissent à la constitution d'un espace toujours prestigieusement suggéré.¹⁵⁰⁰ »

3.2.La sculpture de Giacometti :

Quelques années plus tard, cet air qui supporte la forme sera appréhendé avec l'œuvre sculptée et dessinée de Giacometti.

« La question du contour et des espaces interstitiels est au centre de l'analyse de la statuaire grecque par Georges Duthuit, comme elle sera au centre du livre consacré par André du Bouchet à Giacometti. Dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, le dessin de Giacometti intéresse André du Bouchet car la forme n'y est jamais immobilisée par un cerne, arrêtées par des lignes isolées et sûres. »¹⁵⁰¹

Ce sont pratiquement les mêmes termes¹⁵⁰² qui seront alors repris pour évoquer la pratique de l'artiste italien : « dessiner dans l'air. Tailler dans le papier¹⁵⁰³ ». Les gestes de la sculpture qui

¹⁵⁰⁰ Pierre Reverdy, « Matisse dans la lumière et le bonheur », Verve, vol IX, n° 35 et 36, 1958 ; extraits repris dans Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, p 32.

¹⁵⁰¹ Thomas Augais, « L'impératif solaire », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 303-304 et p 303 : « Pour Georges Duthuit, les figures de la danse que donne à voir la statuaire grecque restent coupées de nous par l'incapacité des intervalles, qu'étouffe la constriction de la forme, à danser également. »

¹⁵⁰² Jacques Dupin parle également des sculptures de Giacometti comme des « dessins dans l'espace » : *Alberto Giacometti*, Farrago, Tours, 1999, p 81.

¹⁵⁰³ André du Bouchet, « ... qui n'est pas tourné vers nous » : Préface du catalogue : *Alberto Giacometti – Dessins*. – Paris, Galerie Claude Bernard, mai 1968 (sous le titre « ... en relief ») ; repris et augmenté dans

« taille » le matériau dans la conscience de l'espace entourant la forme, comme ceux de la peinture ou de l'écriture qui « dessinent » dans l'espace de la feuille, sont, d'une certaine manière, indifférenciées par cette annotation où ils échangent leur support, puisque, en dernier ressort, c'est l'air qui enveloppe chaque geste, chaque pratique, et que la part donnée à l'air libère des contraintes et conventions formelles¹⁵⁰⁴, fait respirer les figures qui se confondent avec leur support et se dissipent au regard.

« La part laissée à l'air grandit,
comme la figure traversée rentre
en « nous » parvenant,
dans le papier qui l'entoure.
L'air – rien pour le regard -
où le corps dans la masse de son volume
se découvre immergé¹⁵⁰⁵ »

Dans les sculptures de Giacometti, c'est cependant moins l'expansion des formes qui témoigne d'une inscription pneumatique, que leur caractère effilé, émacié, qui les rend presque indistinctes dans l'air qui les aspire. De même les dessins, à force de tracés et d'effacements, retranchent la figure qui disparaît dans l'espace alentour, offrant au regard : « l'air - rien pour le regard ». Le même vocabulaire convoqué à propos de Matisse, les mêmes images relatives à la transparence reviennent sous la plume d'André du Bouchet au sujet des dessins de Giacometti pour évoquer « par le truchement de ce trait », « la totalité du ciel indicible posé (...) puis rentrant dans ce papier (objets, figures de verre, alors, puisque le visage ou la rue ou l'assiette, qui se distinguent par leur volume, deviennent aussi translucide que le bocal ou la bouteille – dans le volume de cette étendue pressentie¹⁵⁰⁶ ».

L'Éphémère, n°8, hiver 1968, pp. 70-115, puis dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 35-72 et dans *Alberto Giacometti – Dessin*, Paris, Maeght éditeur, 1991, pp. 38-61.

¹⁵⁰⁴ « Souffle sur lequel / les signes jamais ne conservent prise » : André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 37.

¹⁵⁰⁵ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. « La part laissée à l'air grandit, comme la figure traversée rentre, en « nous » parvenant, dans le papier qui l'entourne. L'air – rien pour le regard – où un corps dans la masse de son volume, se découvre – et au ras – immergé. » : *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 40.

¹⁵⁰⁶ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

4. « Rien ne distigue la route des accidents de ce ciel »¹⁵⁰⁷

« placée dans un ciel : un ciel qui
est donc aussi bien en bas qu'en haut. mais les notions de haut et
bas s'affaiblissent. hésitation parfois quant au sens de l'assise
de la toile. s'affaiblissent à l'occasion jusqu'à l'ensommeillement...¹⁵⁰⁸ »

Le sol peut ainsi se trouver à hauteur de tête bien plus que de pied, dans l'immensité de l'air qui environne : « je ne sais pas si je suis ici ou là, dans l'air ou dans l'ornière. Ce sont des morceaux d'air que je foule comme des mottes.¹⁵⁰⁹ », écrit André du Bouchet dans le recueil *Dans la chaleur vacante*, conception qu'il ne cesse de reprendre de recueil en recueil : « le sol au décrochement du sommet qui, plus haut, est le sol à nouveau.¹⁵¹⁰ »

« et le sol.

au ciel. »¹⁵¹¹

4.1.La pierre :

Dans le recueil *...désaccordée comme par de la neige*, André du Bouchet reprend le motif de la pierre « tombée comme du ciel¹⁵¹² » qui trouve son point de départ dans l'anecdote du cavalier frappé par une pierre, rapportée dans *retours sur le vent*¹⁵¹³, et avec laquelle il inscrit le « sens accidentel¹⁵¹⁴ » de la parole laissant transparaître « la brutalité de sa matière muette¹⁵¹⁵ ».

¹⁵⁰⁷ André du Bouchet, « Sur le pas », *Dans la Chaleur Vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 93.

¹⁵⁰⁸ André du Bouchet, « Les coupes d'horizon », revue *Europe*, n° 986-987, op cit, p 129.

¹⁵⁰⁹ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 59.

¹⁵¹⁰ André du Bouchet, *L'Incohérence*, hachette, Paris, 1979, np.

¹⁵¹¹ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 14.

¹⁵¹² *Ibid*, p 14.

¹⁵¹³ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, « Pour Salah Stétié », prononcée à l'institut du monde arabe le 27 avril 1994, Fourbis, 1994 ; repris dans *L'emportement du muet*, « « un coup de pierre », Mercure de France, Paris, 2000. Nous renvoyons à l'analyse de Clément Layet, « Des nerfs (touchés) », revue *l'Etrangère*, n° 16-17-18, op cit, pp 191-201.

¹⁵¹⁴ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 13.

¹⁵¹⁵ *Ibid*, p16.

« tombée du ciel.

et la terre au
ciel.¹⁵¹⁶ »

La survenue de la pierre tombée du ciel est l'irruption « accidentelle » d'une parole imprévisible et fugace :

« la pierre - une fraction : la
parole. *Wie Steine sagen.* et, eût-elle été taillée, parole ou pierre,
comme intouchée encore. la substance
à découvert dans l'instant où pour une part elle se dégage, sur la cassure du
sens accidentel, elle-même alors comme
suspendue.¹⁵¹⁷ »

Elle est aussi irruption du sol c'est-à-dire du fond ou de ce qu'une annotation désigne comme « nature » : « nature / qui ne se laisse que par intermittence chiffrer rentrera par / intermittence dans la nature¹⁵¹⁸ ». Dès lors, les notions de terre et de ciel sont conçues comme étant à même de s'invertir : « rapport de terre à ciel / revient sur soi, brusquement renversé // le sens de l'une ou l'autre réalité / s'obscurcit dès l'instant où l'une sur l'autre, traduites, elles / se voient rabattues, et elles permutent¹⁵¹⁹ ». Mais plus qu'une inversion, c'est une même substance qui se trouve révélée : « dès que la terre cesse / s'élève la terre / bleue¹⁵²⁰ », tout comme :

« matière
de ciel étant terre à nouveau – ou issue de terre. cela,
une épaisseur – obscurément – le dit : comme monde, où elle se
défait, au monde. place nette, à même ce que je dis,
se faisant, éclairer. comme au centre
éclairera.¹⁵²¹ »

¹⁵¹⁶ André du Bouchet, *Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 17.

¹⁵¹⁷ *Ibid*, p 13.

¹⁵¹⁸ André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998, p 32.

¹⁵¹⁹ *Ibid*, p 34.

¹⁵²⁰ André du Bouchet, « Carnet Belle-Ile juin 1956 », manuscrit 25 453, *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵²¹ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 17. De même : « ...les unes / les autres, les pierres, comme elles parlent, s'éclairant, le ciel est lui-même une pierre / éclatée. » *Air* suivi de *Défets*, Fata Morgana, Montpellier, 1986, p 73.

D'ailleurs, l'air, ne serait-ce que sur le plan phonique, est contenu dans la terre, ou dans la pierre :

est une articulation, voyelle dans le parler, de bloc d'air
« si l'air lui-même
alors
à bloc de pierre je roulerai – pour tourner –
sur une pierre qui en avant est de l'air¹⁵²² »

Aussi, l'air n'a pas moins la même résistance que la pierre : « le vent est aussi un mur / qui passe dans le ciel bouleversé¹⁵²³ », tout comme la pierre lui empreinte son évanescence ;

« comme un mur
qui ne surgit
que pour disparaître
je reste
lorsque j'avance
et l'air dans les pierres

inclus dans ce mur

un mur tombe à chaque coup de vent¹⁵²⁴ ».

Même la montagne est volatile et « impondérable comme l'air dont elle semble faite¹⁵²⁵ » :

« Paroi d'air
au-dessus de la terre soulevée
(...)
comme un peu d'air
dans une main ouverte

montagne

presque rien

montagne
dont nous suivons la montée
vert-de-grisée.¹⁵²⁶ »

¹⁵²² André du Bouchet, *Andains*, A Die, 1996, p. 50.

¹⁵²³ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 140.

¹⁵²⁴ *Ibid*, p 103.

¹⁵²⁵ Michel Collot, « André du Bouchet ou le pouvoir du fond », *L'Ire des vents*, n° 6-8, op cit, p 235.

¹⁵²⁶ André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, p 35.

La terre est traversée par ce fluide en mouvement qui l'assèche ou la rafraîchit : « ...apport / d'air frais, comme irruption échantant / dans l'acquis de la masse, pour le retourner.¹⁵²⁷ » Terre et ciel sont ainsi envisagés comme étant confondus en partie : « elle-même la terre au ciel pour une part enterrée.¹⁵²⁸ », si bien que « enterrer comme espacer¹⁵²⁹ » ou « espacer – comme enterrer¹⁵³⁰ » ménage de semblables alliages où les qualités physiques, solide ou fluide, sont rendues équivalentes. Si « la table, / c'est l'air quand on force¹⁵³¹ », cela tient à la pensée d'une semblable substance constitutive de tout élément mais variant en énergie, selon la force, le poids, la résistance qui sont déployés. L'air est la substance indivise qui innerve tout élément et par laquelle les polarités s'inversent. Aussi, la peinture, notamment celle d'Ottaviano, témoigne-t-elle du fait qu'« il y a un haut et un bas, éprouvés simultanément, certes, et dans la même matière – le ciel et la terre de cette peinture sont bien compris par le même œil -, mais *contradictoirement*¹⁵³² ». L'air est ainsi apprécié comme « ce point d'appui réel – intouchable, auquel on ne peut rien, sur lequel on peut peser, il suffit de l'effleurer, qui n'est pas du ressort de l'art, qui simplement *est*, et soulève le monde.¹⁵³³ »

4.2. Tarquinia :

L'annotation consacrée à la visite des tombes de Tarquinia rend patente cette réversibilité où évoquant l'air qui circule sous terre, c'est le contact avec cet air préservant les peintures qui constitue l'expérience du « substrat » :

¹⁵²⁷ André du Bouchet, « Les coupes d'horizon », revue *Europe*, n°986-987, op cit, pp 124-132.

¹⁵²⁸ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np. « Déjà le contenu dehors en partie. parole / de la pierre ou, dans l'air, la cloche désaccordée, / comme enterrée à demi. » André du Bouchet, ...*Désaccordée comme par de la neige et Tubingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 22.

¹⁵²⁹ André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

¹⁵³⁰ André du Bouchet, *Une tache*, « aveuglement peinture », Fata Morgana, Montpellier, 1988, np.

¹⁵³¹ André du Bouchet, « table », *Laisées*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, np ; repris dans *L'AJour*, Poésie Gallimard, 1998, p 23.

¹⁵³² André du Bouchet, « Grément de la réalité », revue *Europe*, n° 986-987, op cit, p 119. « D'abord intitulé « à propos d'un grand peintre » puis « Grément de l'air », ce texte se rapporte à l'œuvre du peintre français Jack Ottaviano (1924-1988), que du Bouchet avait rencontré en 1952, et dont il avait ensuite acquis une dizaine de toiles. Nous ignorons encore à quelle occasion du Bouchet écrivit ces pages, qui semblent préparées pour la publication, mais les ébauches qu'on peut lire dans ses carnets indiquent qu'elles datent du début de l'année 1953. » Notes, à propos de la transcription, écrites par Clément Layet, p122.

¹⁵³³ *Ibid*, p 119.

« Je suis descendu aujourd'hui dans la peinture (toiture aujourd'hui, la toiture faisant défaut, est le sol en friche d'un champ) – de nouveau descendu dans la durée et dans la peinture, descendu dans le support. Mais la peinture elle-même doit – elle m'a précédé – pour momentanément ressortir ce jour là, et l'ayant fait sienne, y rentrer, alors que face à soi il en paraît du coup dénué de tout épaisseur, dans l'épaisseur de son support, épaisseur infinie – descendu par les ouvertures pratiquées vers celles des tombes de Tarquinia accessibles aujourd'hui : le ciel – un tel ciel, acide subitement sous la terre – la peinture étrusque : ocre homme et glaise, horizontales du bleu, par bandeaux de l'air, vert qui vrille à l'abrupt de l'aménagement des parois du sous-sol tuf et terre : un tel ciel sous la terre, humide et tiède, le souffle du substrat l'emportant sur les représentations en place dès l'abord, de même que sur le matin glacial à ciel ouvert¹⁵³⁴ ».

La descente dans les tombes de Tarquinia rapporte cette incursion dans l'épaisseur du sol où se découvrent non tant les peintures murales et funéraires qu'un ciel recouvert par la terre¹⁵³⁵, le ciel étant cette circulation d'un air qui fait respirer la terre, et qui serait alors la peinture même, entendue comme ce qu'en dit Michel Ange :

« ...de sorte que parfois j'imagine que parmi les hommes, il n'existe qu'un seul art ou science, qui est la peinture ou dessin, dont tous les autres procèdent, comme ses composantes. Ce qui fait que, considérant bien tout ce que nous faisons en cette vie, chacun, sans le savoir, est en train de peindre le monde, soit en créant et en produisant de nouvelles formes et figures, soit en se parant de vêtements variés, en édifiant et en occupant l'espace par des constructions et des maisons peintes, en cultivant les champs et en gravant sur la terre esquisses et dessins, en naviguant avec des voiles sur la mer, en disposant les armées et en combattant, jusque enfin dans les funérailles et les morts, dans la majorité de nos actions, faits et gestes¹⁵³⁶ ».

Comme dans les chambres étrusques, ainsi que l'écrit André du Bouchet en référence à Hölderlin, « nous vivons dans cette cloche traversée / d'air qui porte, et / de la neige.¹⁵³⁷ » Aussi, le ciel est-il à la fois ce qui englobe la cloche et ce qui est contenu par la forme semi-circulaire qui ne sépare

¹⁵³⁴ André du Bouchet, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, éditions Unes, Périgueux, 1990, np.

¹⁵³⁵ « James Turrell sait bien qu'être sur terre signifie être sous le regard du ciel. Là encore, il n'est pas besoin de diviniser les astres pour éprouver en nous cette contrainte essentielle à notre station terrestre, à nos démarches, à nos désastres, à notre sentiment de l'espace en général, qu'est la voûte céleste. » Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris, 2001, p 65. Chez André du Bouchet pour lequel ce beau titre pourrait parfaitement convenir, le ciel qui nous enveloppe, et nous constitue, se trouve aussi sous terre comme sous la peau.

¹⁵³⁶ Michel- Ange, *De la Peinture*, cité par Anne de Staël, *Du trait à la couleur*, Imprimerie Nationale, Paris, 2001, p10.

¹⁵³⁷ André du Bouchet, *...Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 33.

pas le dedans du dehors mais les fait communiquer selon un mouvement d'inclusion réciproque. Ciel comme terre déterminent les conditions du vivant et la transparence du ciel est un fluide sans lequel rien ne tient.

« le ciel sur quoi – dans sa dissonance, cloche, qu'elle sonne ou pas,
elle se détache, est ouvert également dans la cloche. et, sitôt,
le sol.¹⁵³⁸ »

Dans cette ouverture où permutent ce qui pourrait paraître des contraires, où s'inversent haut et bas, dedans et dehors, s'agence l'idée qu'une matière invisible participe de la venue au jour et fournit l'énergie nécessaire à son maintien.

« ciel si l'on y est, n'étant pas toujours irréversiblement au-dessus de la terre. Mais se superposant : sur un interstice respirable réservé – dans le sens qui se renverse : si l'on y est¹⁵³⁹ »

4.3. Les coupes d'horizon :

Dans un manuscrit resté inédit jusqu'à sa publication récente dans la revue *Europe*¹⁵⁴⁰, André du Bouchet consacre sa réflexion à la peinture de Tal Coat et notamment à ce qu'il appelle « les coupes d'horizon ». A première vue, l'idée de « coupes » semble aller à l'encontre d'une conception englobante donc curviligne de l'espace. Cependant, il s'agit de penser à la fois la charnière, l'espace infime d'une rotation par laquelle s'accomplit le détour qui ramène sous les yeux, et l'espace de jonction et permutation des éléments terrestres et aériens. Tout vient au premier plan à partir de l'incise faite par l'horizon entendu comme le geste du peintre aérant la terre, tout comme le pas de l'homme qui marche donne l'air à la terre, la terre qui est ouverte après avoir été recouverte de peinture et qui rencontre son ciel.

¹⁵³⁸ André du Bouchet, *...Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 31.

¹⁵³⁹ André du Bouchet, « Tal Coat, Cendre et Envol », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁴⁰ André du Bouchet, « Les coupes d'horizon », Revue *Europe*, n°986-987, op cit, pp 124-132. « Ce document appartient au dossier génétique de *L'incohérence* (1979) ».

« Oublié, ici... »

le ciel. oublié, ici, qui coupe,
comme, de l'autre côté, par des terres retournées. le ciel
que je n'avais pas vu repose sur la terre en volute.
ou éblouit.¹⁵⁵² »

4.4. Le ciel est partout :

La délimitation de la terre et du ciel procède d'une découpe qui engage des considérations autant esthétiques que métaphysiques. La part accordée à la terre comme à l'air, le bougé de leurs limites, bords, franges, l'évanescence de l'une dans l'autre, façonne non tant un espace qu'un mode d'inscription, détermine la mesure du coefficient de mortalité dont est emprunt le sentiment d'existence : « Le sol démonté avance dans le sol, comme la mort dans la vie, et inversement, la terre étant le signe avant-coureur du ciel, et inversement, selon la part qui leur est attribuée : c'est une simple affaire de répartition, qui altère et suffit à renverser nos sentiments ¹⁵⁵³ ».

Cette répartition fait cependant oublier que « le ciel embrasse tout, tout simplement. « Il n'y a ni lieu, ni vide, ni temps hors de lui » écrit Aristote ¹⁵⁵⁴, dans son petit traité monographique *Du ciel*. Le ciel nous a toujours vus naître, lui qui n'est jamais né, et nous verra toujours mourir, lui qui englobe tout le temps, lui qui est inengendré, incorruptible, inaltérable. ¹⁵⁵⁵ » Et Tal Coat aurait pu renchérir :

¹⁵⁵² André du Bouchet, « solstice », *L'Inhabité*, gravures d'Alberto Giacometti, Jean Hugues, 1967, np.

¹⁵⁵³ André du Bouchet, « Grément de la réalité », revue *Europe* n° 986-987, op cit, pp 119-120.

¹⁵⁵⁴ Cette référence invisible à Aristote a été pointée par Victor Martinez qui montre « une pratique d'immersion des références » dans les textes d'André du Bouchet. On parlera volontiers d'innutrition, le poète inscrivant sa parole forgée par d'autres pensées. Victor Martinez, « Aristote enfant », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 254.

¹⁵⁵⁵ Aristote, *Du ciel*, I, 9, 279a, trad. P Moreaux, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p 37, cité par Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris, 2001, p 65, notes 6.

« Il n’y a pas de perception sans le ciel. Au niveau du regard, il y a toujours le ciel. Le monde n’est pas perceptible s’il n’y a pas le ciel. Le ciel n’est pas une entité par là-bas. Il est à vos pieds, le ciel, il s’est abîmé à vos pieds. Le moindre reflet implique le ciel. Si je vois le reflet sur ce bouton qui est un appareil sophistiqué moderne, la lumière le pénètre et je retrouve le ciel là-dedans. Dans la bougie, dans le bougeoir, n’importe où, le ciel est abîmé. Sur un sillon, une charrue vient de passer, la trace du soc, le luisant du soc, il est là, le ciel, il est partout. Nous vivons dans le ciel, le ciel est en nous. J’entends par ciel, le ciel n’est perceptible que par la lumière. Même la nuit la plus noire, vous avez encore de la lumière.¹⁵⁵⁶ »

5. La peinture du ciel.

Le ciel, en tant qu’atmosphère transparente dans lequel baigne tout objet, n’est donc pas uniquement repérable comme ce qui constitue la tranche azurée au-dessus de la terre, à laquelle les peintres ont consacré la moitié ou la presque totalité de leurs toiles, cherchant à représenter les masses nuageuses en mouvement, la circulation de l’air, les nuances du bleu et du gris telles que ces couleurs et leurs reflets apparaissent du fait de la luminosité qui les traversent. Cependant, la distinction entre terre et ciel a organisé un espace de représentation picturale en deux « compartiments » à partir desquels s’est agencé le paysage et le sens conféré aux figures humaines comme aux éléments naturels participant de la scène. Dans ses considérations esthétiques¹⁵⁵⁷, John Ruskin, établissant une typologie des nuages, considère que « les peintres hollandais ont décrit la partie centrale du ciel, Turner la partie supérieure, et les modernes la partie inférieure¹⁵⁵⁸ ». Ce faisant, il indique l’intérêt accordé par les modernes à une dimension plus nettement liée à l’alliance incertaine de la terre et du ciel, ou de l’eau et du ciel ainsi qu’en témoignent les œuvres des impressionnistes et des peintres de la fin du XIX^e siècle. L’abaissement du ciel, c’est-à-dire le souci porté au côtoiement de ce fluide atmosphérique avec l’environnement minéral ou aquatique, ses effets opacifiants ou éclairants, les mouvances colorées, les indications ou suggestions de vitesse de l’air qui sont également des indications ou inscriptions de la durée dans l’espace, tous ces éléments témoignent d’une attention manifeste à la

¹⁵⁵⁶ Pierre Tal Coat, *L’Immobilité battante*, op cit, p 79 et p 69 : « je n’entends pas le ciel comme élément panoramique ou comme ciel séparé de la terre. Je n’entends pas le ciel comme élément distinct parce que le ciel est partout. »

¹⁵⁵⁷ John Ruskin, *Les peintres modernes. Le paysage*. Traduit et annoté par E Cammaerts, 1914.

¹⁵⁵⁸ Catalogue d’exposition *Peindre le ciel : de Turner à Monet*, 8 avril - 9 juillet 1995, Musée Promenade Marly le Roy, Louveciennes, 1995.

fin du siècle pour ce qui relève de la matérialité des éléments du monde. Il n'est que d'amplifier cette préoccupation pour trouver des artistes qui, ultérieurement, se concentrent sur la mouvance des formes agies par la mobilité des éléments, que cette instabilité soit liée à la déformation des perspectives, à la convexité des objets et de leur ombre¹⁵⁵⁹, à la « logique aquatique » qui préside à la dilution des formes¹⁵⁶⁰, à la respiration des couleurs¹⁵⁶¹ ou à l'épaisseur « déterminant dans sa matière une saillie, analogue à un nœud, parfois comme sortie du plan, qui représente l'équivalent de ce que pourrait être pour un aveugle un effet de la lumière.¹⁵⁶² »

5.1.L'immensité du ciel :

C'est ainsi parfois la toile entière qui se concentre sur l'immensité du ciel, oblitérant tout autre élément, comme l'indique Eugène Boudin : « de beaux et grands ciels tout tourmentés de nuages, chiffonnés de couleurs, profonds, entraînants. Rien dessous s'il n'y a rien.¹⁵⁶³ » Le ciel s'appréhende comme l'unique motif pleinement suffisant à la toile et à la recherche du peintre, exerçant une fascination durable¹⁵⁶⁴ comme s'il détenait en lui les secrets de la création. C'est ainsi que Baudelaire rend compte, avec enthousiasme, de « ces prodigieuses magies de l'air et de l'eau » dans son *Salon* de 1859 :

¹⁵⁵⁹ « Je veux dire que dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant, et ce point est toujours le plus rapproché de notre œil. » : *Conversations avec Cézanne*, « Lettre à Emile Bernard du 25 Juillet 1904 », op cit, p 87.

¹⁵⁶⁰ Même si l'expression concerne Tal Coat, elle pourrait s'appliquer sans dommage à Claude Monet et à Eugène Boudin. « Quant à ses *Nymphéas* qu'il appelait « paysage d'eau et de reflets », où le ciel est présent à la surface de l'étang de Giverny, ne peuvent-ils être lus comme un ultime écho aux prodigieuses « magies de l'air et de l'eau » chantées par Baudelaire devant les études au pastel qui se révélèrent à ses yeux dans l'atelier honfleurais d'Eugène Boudin ? » : Sylvie Patin, *Eugène Boudin : les ciels*, Edition des Falaises, Rouen, 2013, p 10.

¹⁵⁶¹ « L'espace dont on croyait qu'il était l'évidence même et qu'à son sujet la question « où » ne se pose pas, rayonne autour de plans qui ne sont en nul lieu assignable, « superpositions de surfaces transparentes », « mouvements flottant de plans de couleurs qui se recouvrent, qui avancent et qui reculent » : Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p1616.

¹⁵⁶² André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 20.

¹⁵⁶³ Eugène Boudin, *Carnets*, cité par Sylvie Patin, *Eugène Boudin : les ciels*, op cit, p 28.

¹⁵⁶⁴ Eugène Boudin était qualifié de « roi des ciels » par Corot, reconnu lui-même « comme un maître pour le rendu des brumes vaporeuses et des effets atmosphériques. » : Sylvie Patin, *Eugène Boudin : les ciels*, op cit, p 8.

« Ces études si rapidement et si fidèlement croquées d'après ce qu'il y a de plus inconstant, de plus insaisissable dans sa forme et dans sa couleur, d'après des vagues et des nuages, portent toujours, écrits en marge, la date, l'heure et le vent : ainsi par exemple : 8 octobre, midi, vent de nord-ouest. Si vous avez eu quelquefois le loisir de faire connaissance avec ces beautés météorologiques, vous pourriez vérifier par mémoire l'exactitude des observations de M. Boudin. La légende cachée avec la main, vous devineriez la saison, l'heure et le vent. Je n'exagère rien. J'ai vu. A la fin tous ces nuages aux formes fantastiques et lumineuses, ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, toutes ces profondeurs, toutes ces splendeurs me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium. Chose assez curieuse, il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme. ¹⁵⁶⁵»

Les études de ciel faites en Normandie¹⁵⁶⁶ ou en Bretagne sont autant de tentatives d'approcher la mobilité et variabilité des formes et des nuances de tons : « ...Je me réjouis déjà de planter mon parasol en plein air et de chercher sous la voûte de nuages le problème que nous poursuivons avec tant de labeur, et si peu de réussite, dans les murs de l'atelier. ¹⁵⁶⁷ » L'espace extérieur qui rend le ciel accessible à la contemplation est garant de la luminosité naturelle et de ses infinies variations, laquelle est la fascination ultime des peintres qui, depuis les pré-impressionnistes travaillent les plans de couleurs, l'espace entre les plans et les vibrations lumineuses qui s'en dégagent. Nul besoin dès lors d'une représentation strictement figurale.

5.2.La Fabrique de Johan Barthold Jongkind :

De même qu'Eugène Boudin, Jongkind va rompre avec cette figuration, ainsi que le montraient les expositions qui lui étaient consacrées à Paris en 2004 :

¹⁵⁶⁵ Charles Baudelaire, « Salon de 1859 » dans *Critique d'art*, Folio essais, Gallimard, Paris, 2011, p 325-326.

¹⁵⁶⁶ Boudin peignait sur la côte normande en compagnie de Jongkind qu'il retrouvait à la ferme de Saint-Siméon. Or, André du Bouchet s'est intéressé à Jongkind à qui il a consacré un texte intitulé « La Fabrique de cuirs forts », *inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁶⁷ « Lettre d'Eugène Boudin à M. Martin, 19 mai 1865 », cité par Sylvie Patin, *Eugène Boudin : les ciels*, op cit, p 9.

« les règles admises voudraient qu'un paysage se divise nettement entre ciel et terre, et que dans cette division, les deux tiers de la toile soient laissés à un ciel envahi de nuages virtuoses. La ligne d'horizon s'efface, ciel et terre se rejoignent, les contours des bâtiments s'estompent. La lumière devient le motif principal qui estompe les différences trop figées, rassemble la vision du peintre. (..) Le paysage n'est plus un cadre où se jouerait une scène fictive. Le tableau devient paysage, une surface de lumière et de couleurs qui se happent les unes les autres. (...) Le blanc des derniers tableaux renvoie au bleu de ses aquarelles, ce bleu intraduisible, presque phosphorescent qu'il utilisait pour représenter les réverbérations de la lumière sur l'eau, la brume du ciel ou la neige qui recouvre les champs. La peinture est plus fluide, presque évanescence par endroits, les couleurs lumineuses, vert-pomme, bleu sulfate, jaune clair. L'œil n'a plus pour guide les lignes de perspective qui étayaient ces toiles, la vue se brise sur une falaise, sur la coque d'un bateau renversé sur la plage, ou alors, à l'inverse, le regard ne rencontre plus aucun repère : pas un arbre, pas un homme. L'océan, les champs s'ouvrent sur un ciel sans limite, immédiat.¹⁵⁶⁸ »

Le délaissement de tout objet de la vision au profit de la vastitude éclairante et donc aveuglante du ciel accomplit l'événement même de la vue dans un espace devenu presque abstrait qui supporte ce regard, encore qu'il ne s'agisse pas, loin de là, chez un peintre comme Tal Coat, d'un « espace totalement abstrait sans gravitation, sans ciel, sans passé, sans futur¹⁵⁶⁹ » mais bien d'un espace sensible et mobile, traversé par les incidences de la matière et du regard qui s'y déploie. « La monochromie rayonnante à laquelle accède Tal Coat, ainsi que l'indique Jean Leymarie, par superpositions de couches diversement colorées soumises à l'unité de leur tension, est à l'opposé de la monochromie sommaire d'Yves Klein, réduite à un seul ton, ou à des larges aplats, en surface, des minimalistes américains¹⁵⁷⁰ ». La page d'André du Bouchet offre lui aussi un champ de vision dégagé, éclairci, où le regard pénètre dans l'étendue sans repère, glisse autour des mots comme des pierres rendues opalescentes qui font vibrer le plan plutôt que de circonvenir le sens. Ainsi, « par le travers du sens du mot comme il se prononce, et de la touche si elle est en place, le support momentanément atteint éclairera.¹⁵⁷¹ »

Dans cette part conférée à l'air et aux réverbérations lumineuses réside sans doute l'intérêt qu'aura porté André du Bouchet à Jongkind, quoique l'écrit qu'il lui consacre, à propos de « La

¹⁵⁶⁸ Expositions Jongkind, institut néerlandais et musée d'Orsay, Juin-Septembre 2004 : article surlering.com.

¹⁵⁶⁹ Xavier Roland, « Le vertige du doute sensible », *Tal-Coat, Peintures et dessins 1946-1985*, op cit, p 85.

¹⁵⁷⁰ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 103.

¹⁵⁷¹ André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Fabrique de cuir fort¹⁵⁷² », soit davantage une réflexion sur la démolition de la « Fabrique » qui, perdant son toit, sous les coups de la pioche, « pinceau, mine de plomb – burin – ou pioche... mise à jour...¹⁵⁷³ », trouve son ciel¹⁵⁷⁴, rompant ainsi avec une vision linéaire, une optique géométrique, au profit d'une ouverture et d'un bombement de la terre :

« Lorsqu'ils entreprennent de faire table rase, la terre se soulève... À son tour la terre se soulève... La totalité de la terre se soulève, et se gonfle... et apparaît dans son orbe... à même le ciel réel...¹⁵⁷⁵ »

La destruction de cet établissement, lieu de transformation de la matière première et de création ouvrière est élargie, saisie emblématiquement comme « une sorte de chantier éternel – de chantier lié au vent¹⁵⁷⁶ » lequel, par les secousses de l'air et l'ouverture au ciel, redéfinit son lien à la terre, sa « fabrique terrestre » :

« hauteur, et distance, prise sur l'ancienne « fabrique » – qui se localise désormais sous le pas – sous notre semelle – cette Fabrique – aussi haut que nous nous trouvons par elle exhausés – la terre :

mais ce point culminant d'où nous pouvons voir la terre, sur son horizon, s'arrondir – mais ce socle – d'où nous avons dégagement sur la terre – à la faveur duquel la terre, dans son dénuement, se dégage – ce socle, c'est la terre encore... Que pourrait-il être, sinon... mais terre à hauteur de ce ciel travaillé par les souffles et découvert dans le nivellement de la « Fabrique »... Le ciel de partout et de toujours dans la ville momentanée... C'est encore la terre...¹⁵⁷⁷ »

La terre « en vue de cet instant de ciel », c'est ainsi qu'œuvre l'écriture poétique contrevenant à une parole qui ne trouverait pas son souffle¹⁵⁷⁸ :

¹⁵⁷² André du Bouchet, « Ebauches pour un texte intitulé « Fabrique de Cuir Fort », suivi de 10 dessins de Jongkind », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁷³ *Ibid.*

¹⁵⁷⁴ « Les dessins et tableaux d'Ottaviano témoignent encore du temps qui les voit naître, au milieu de leur effervescence éternelle, par un sens aigu de tous les raccourcis confrontant la construction et la destruction -, l'appareil de la construction et celui de la destruction sont voisins -, pour mêler l'éboulement et la ruine à un chantier précaire, et l'amarre à un reflet d'épave », écrit aussi André du Bouchet, « Gréement de la réalité », revue *Europe*, n° 986-987, op cit, p 118.

¹⁵⁷⁵ André du Bouchet, « La Fabrique de cuirs forts », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁷⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷⁷ *Ibid.*

¹⁵⁷⁸ *Ibid.* : « l'immeuble – ou bloc, qui, détruit par le haut, découvre le ciel – aussi nous sommes haut – tandis qu'elle est détruite – que se détruit la parole - »

« enveloppés de la poussière de cette pioche partie en nuage – par temps de vent vif – ainsi, au-dessus de la terre, nous sommes sur cette terre – au-dessus d’elle, puisque nous la voyons s’arrondir – comme toujours chez J. – fuite – terre indifférenciée du ciel... par cette ouverture, ce ciel démasqué par la brèche – où une parole bientôt se détruira FABRIQUE DE CUIR FORT¹⁵⁷⁹ »

5.3. Le support : un météore :

C’est ainsi qu’André du Bouchet peut écrire : « le support : un météore¹⁵⁸⁰ » rassemblant la triple acceptation du terme. Un météore est en effet un phénomène atmosphérique lié à la chaleur ou au froid prenant sa forme de l’eau ou de l’air. Le terme désigne également un corps céleste qui traverse l’atmosphère terrestre, visible la nuit par sa traînée lumineuse. Enfin, il indique ce qui brille d’un éclat vif et passager, ou qui passe très rapidement. Ainsi, le support est-il ce fluide évanescent et lumineux qui, véhiculant le regard, le soutient et éclaire son parcours : « Le support intermittent éclaire ». On songerait, à cet endroit, aux commentaires d’octave Mirbeau à propos de Claude Monet :

« Et combien de visions météoriques, où ne s’était pas encore attardée la vision des peintres, n’a-t-il point doté la peinture ? Quels frissons d’air et d’ondes, quels rythmes célestes, quelles atmosphériques sonorités, quelles transparences peuplées de formes invues, n’a-t-il pas rendues ?¹⁵⁸¹ »

Le support translucide meut des formes imprévisibles et aériennes lesquelles sont sources et filtres de la lumière, lesquelles portent le regard : « le support, de nouveau, était vide. disponible ou vide. Le support sous les yeux, cependant, et que jamais – sans qui, d’un trait, s’arrête et passe, il ne peut être donné de voir¹⁵⁸² ». Sa luminosité soutient toute vision comme toute représentation, tout en les dépassant, car traversant les objets, son rayonnement diffus échappe à toute saisie. Le ciel illimité devient l’élément central des compositions picturales, et cette

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*

¹⁵⁸⁰ André du Bouchet, *... Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 34.

¹⁵⁸¹ Octave Mirbeau, « Claude Monet », *L’Art dans les deux mondes*, 7 mars 1891, repris dans *Combats esthétiques 1*, Séguier, Aubenas, 1993, pp 428-433.

¹⁵⁸² André du Bouchet, *Le surcroît*, Fourbis, 1990, np.

préoccupation accordée aux masses nuageuses et à leurs infinies variations est liée au fait que le ciel s'apparente à la lumière, qu'il contient en son sein la lumière qui donne le monde :

« J'ai dit « ciel » ? Oui mais quand je dis « ciel », je pense toujours « lumière ». Je ne vois pas de limite. Où pourrait-on situer le ciel ? Surtout dans un paysage comme celui-ci, il serait où, le ciel ? et elle serait où, la terre ? Sur ce chemin là, on n'en a pas fini. Ou bien le ciel abîmé dans une flaque. C'est prodigieux, cette lumière qui est comme une lame qui coupe tout. ¹⁵⁸³ »

Le bleu du ciel se reflétant dans l'eau, ou « *en bleu adorable / fleurit le toit de métal du clocher* ¹⁵⁸⁴ » sont les indices de la réverbération infinie, comme de la permutation incessante des éléments terre et ciel dans l'air qui les réunit. L'immatérialité de la lumière recherchée par des effets de transparence colorée rend compte de la respiration de l'espace, à travers la vibration des formes.

« Solaire si on veut --- sol-air via le soleil et retour, des allers et des retours du même sol au même, un « météore » perpétuel alternatif peut apparaître, qui fait dans la nuit blanche de la page unique non comblée du monde langagier ambiant, en chute libre, pour nous, à mesure que se y fraie une lenteur correctrice telle à voix haute emportant tout confort, toute lâcheté d'éloquence, mordre l'acide d'une parole noir et blanc gravée intermittemment, puis entière un instant, d'un volume, ou bloc, dont chaque couche, chaque pli, l'excavation nouvelle de mots, *creuse*, au futur, aussitôt, en charge de son passé anticipé, de l'épaisseur posée fraîchement par elle comme dont elle fait déjà son lit (« le support) pour la suivante — la poésie d'André du Bouchet ¹⁵⁸⁵ »

6. La Lumière.

« Mais plus loin que le regard, cette fois, une blancheur – la lumière du support, débordant, sur sa verticale, la figure qui l'aura environnée – la lumière, socle qui se soustrait à la figure surgie. ¹⁵⁸⁶ »

¹⁵⁸³ Pierre Tal Coat, *L'Immobilité battante*, op cit, p 70.

¹⁵⁸⁴ Frederich Hölderlin, *Poèmes*, « En bleu adorable », traduction André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1986, p 79.

¹⁵⁸⁵ Jean-Michel Reynard, « poussière de André du Bouchet, comme de personne », *L'Etrangère*, n°7, Bruxelles, 2004, p 7.

¹⁵⁸⁶ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 30, repris de la revue *L'Ephémère* 1, Maeght, Paris, 1966, p 97 : : « Mais plus loin que le regard, cette fois, - une blancheur – la lumière du support, débordant, sur sa verticale, la figure qui l'aura environnée – la lumière- socle qui se soustrait à la figure surgie ».

La lumière du « socle » ou « support », « sol » ou encore « substance de soutien », la lumière que diffuse l'atmosphère est source d'une clarté parfois aveuglante, celle par laquelle les objets perdent leur contour toujours trop net et se fondent en masses colorées absorbant le regard qui lui-même se perd, avec pour unique appui l'espace qui environne, l'air alentour.

« Il faut – d'instant en instant passant outre à l'injonction de l'image, se retrouver dans son support. L'image, dont il semble que l'on ne puisse pas durablement se passer, aussitôt enfreinte, se produit comme en suspens, une tache – qui s'éclaircira. Un aveuglement qui éclaircira, et s'éclaircira, si j'ai obéi à l'injonction aveugle de la substance de soutien...¹⁵⁸⁷ »

6.1. Aveuglement :

L'aveuglement, qui est dépossession de toute maîtrise et de toute volonté de représentation par la perte de visibilité émanant de la lumière infuse, permet d'entrer « dans son support », de se trouver immergé, de faire corps avec « l'éclat du jour », seul conducteur de « l'insaisissable instant par le travers de soi ». A cette recherche s'attèlent certains peintres, comme vient s'y inscrire le poète soucieux de témoigner avec son propre matériau des forces motrices du vivant. C'est alors sur la toile le ciel illimité qui englobe le peintre supprimant toute figure, c'est le jaune « indescriptible » des champs de colza de Tal Coat, « et non pas seulement le jaune mais sa position dans le ciel, et à côté d'autre chose¹⁵⁸⁸ », c'est « la perpétuelle effervescence suscitée à l'entour des volumes cristallins¹⁵⁸⁹ » dont parle André du Bouchet à propos de Giacometti ; c'est la page traversée d'espacements blancs qui happe le regard et déroutent toute saisie linéaire des annotations, elles-mêmes déjà discontinues :

« dans la / peinture qui ne tend qu'à couvrir pour soustraire au / nom, le support sans nom rayonnera au loin - l'épaisseur couvrante traversée ne tendra qu'à élargir la pointe acérée de / l'immédiat... de l'élargir jusqu'à l'étale... d'élargir, au hasard de s'y perdre - voilà le risque « chaque fois » total encouru, le peintre n'étant jamais suffisamment aveugle – l'immédiat à l'infini... plus ici seulement ...¹⁵⁹⁰ ».

¹⁵⁸⁷ André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas le sens », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁸⁸ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p106.

¹⁵⁸⁹ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁹⁰ André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », revue *Europe*, n° 986-987, op cit, p 131.

Cet aveuglement n'est pas lié à la crudité de la lumière de midi, comme le marcheur Rimbaldien en fait l'expérience déceptive. Il peut être éprouvé « à ce moment transperçant du jour que le peintre (Tal Coat) affectionne et qu'il cherche à rejoindre : « Je vais, dit-il, vers cet accent majeur de la matinée des dix heures, cette pointe de l'extrême aigu cristallin, cette ponctuation proche du déchirement.¹⁵⁹¹ » Cet aveuglement, dont parle André du Bouchet, comme un rayon lumineux qui revient vers soi et qui occulte un champ visuel trop nettement délimité, cet éblouissement, qui libère de la figuration comme de la nomination, ce désaisissement qui n'est jamais suffisant, donne accès à la transparence de ce support conçu comme un espace vide qui absorbe le regard et qui suscite « cette irrésistible fascination exercée par les étendues blanches » que développe longuement un auteur comme Melville¹⁵⁹² dans *Moby Dick*, fascination qu'il rattache au sentiment aigu de la violence des phénomènes :

« Si, pauvres misérables que nous sommes, nous nous obstinons à regarder à l'œil nu le gigantesque suaire blanc qui enveloppe toutes les choses, nous sommes irrémédiablement aveuglés », écrit Melville en s'interrogeant sur cette irrésistible fascination exercée par les étendues blanches : « est-ce à cause de sa qualité indéfinissable qui fait sortir de l'ombre les immensités sans vie de l'univers et nous anéantit traîtreusement par la pensée de notre vanité quand nous regardons les blanches profondeurs de la Voie lactée ? Est-ce parce que le blanc est moins une couleur qu'une absence de couleurs en même temps qu'il est le profond mélange de toutes ? Est-ce cela qui donne son sens au vide muet d'un vaste paysage de neige ? Cette chose sans couleur, ou colorée par l'absence de Dieu, qui nous fait reculer d'effroi. Et si nous considérons une autre théorie de ceux qui ont philosophé sur la nature, nous voyons que toutes les autres couleurs de la terre ne sont que de subtiles illusions, aussi bien les douces teintes du couchant ou du feuillage des bois, que le velours doré des ailes de papillons et des joues de jeunes filles. Oui, rien de tout cela ne fait partie intégrante des choses. C'est un simple enduit, et toute la divine nature est simplement peinte, comme la grue dont le chatoyant plumage ne couvre que le charnier intérieur. Plus encore : l'enduit mystérieux qui donne toutes ces couleurs, c'est le grand principe de la lumière, et il est à jamais blanc, sans couleur. Si la lumière frappait directement la matière des choses, elle donnerait sa blancheur vide à tout, à la tulipe comme à la rose. (...) La Baleine était le symbole de tout cela. Vous étonnerez-vous maintenant de la férocité de la chasse ?¹⁵⁹³ »

¹⁵⁹¹ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 134.

¹⁵⁹² André du Bouchet appréciait Hemann Melville et avait lu l'œuvre, proses et poèmes compris, nous dit Anne de Staël. D'ailleurs, dans *Pourquoi si calmes*, Fata morgana, 1996, la citation en épigraphe est empruntée à Melville : « I know a wind in a purpose strong - / its spins against the way it drives » et signifie « Je sais un vent qui tourbillonne / A rebours du sens où il va ». Herman Melville, *Poèmes de guerre*, traduction Philippe Jaworski, Poésie Gallimard, Paris, 1981, p 26 ; cité par Victor Martinez, « Aristote enfant », *Présences d'André du Bouchet*, op cit, p 252.

¹⁵⁹³ Herman Melville, *Moby Dick*, cité par Marc Richir, *Phénomènes, Temps et Etres*, éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1987, p 9. Cette férocité est à l'image de la violence que repérait André du Bouchet dans la peinture de Géricault et Delacroix, et qu'il finira par reconnaître chez un artiste comme Matisse.

6.2.Halo :

Cette vibration lumineuse s'apparente à une sorte de halo qui estompe la différenciation des choses et signe leur appartenance à une immensité qui les dépasse, ainsi que l'exprime André du Bouchet qui recopie la citation suivante de Proust :

« Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liseré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je pris contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas à son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation ».

Et il commente :

« Ce « liseré » de Proust... se volatilise ici... le corps ici, touché de lumière, se volatilise ici au contraire comme il semble qu'avec lui nous prenions contact... signe de contact... d'un contact... prolongé en halo... ce qui rayonne, ici, en nous parvenant, déperdition... cette volatilisation... à cette volatilisation ce rapport effervescent aussitôt suscité par toute chose vue, (...) ce halo par lequel toute chose fuse verticalement dans l'espace environnant et à la faveur duquel elle nous apparaît se souder à lui – soudure aussi bien par évaporation des contours arrêtés que par ce redan de clarté à l'intérieur du corps que par l'oblitération des formes arrêtées – mais nous savons alors que sur eux la lumière qui semble les altérer ricoche, et que nous touchons donc du regard quelque chose d'invisible mais de solide – ce halo, cet écheveau diffus jusqu'à l'[univers] – cette blancheur générale où il se trouve immergé¹⁵⁹⁴ ».

L'imprécision des contours qui donne lieu à une forme d'évanescence dégage une certaine inconsistance de l'objet qui se fond dans son milieu, mais paradoxalement, ainsi que le fait remarquer Merleau-Ponty à propos des toiles de Cézanne : « il est comme éclairé sourdement de l'intérieur, la lumière émane de lui, et il en résulte une impression de solidité et matérialité.¹⁵⁹⁵ »

¹⁵⁹⁴ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁵⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, dans *Œuvres*, op cit, p 1309.

6.3. Le transparent du monde :

Ce support invisible à la luminosité diffuse n'est pas sans faire penser également à ce phénomène naturel, produit par des gouttes d'eau extrêmement petites qui flottent dans l'air près du sol et provoquent une diffusion intense de la lumière, qu'est le brouillard et qui suscitait l'intérêt du peintre et savant humaniste, auteur du fameux *Traité de la peinture* qu'avait lu André du Bouchet :

« Léonard de Vinci aimait s'interroger sur les corps vus dans le brouillard et sur le brouillard lui-même comme un portant des corps ; il voyait des infinis s'éloignant en chaque parcelle du monde visible ; il demandait à l'air de lui dire sa couleur ; et il en vint à soumettre la perspective elle-même à une loi d'effacement.¹⁵⁹⁶ »

Matière elle-même diaphane, la lumière rend visible tout en demeurant invisible. Depuis Aristote, la lumière qui n'est pas une substance mais qui est le trans-paraître du monde demeure comme l'expérience sans cesse renouvelée de ce qui rassemble « la puissance de l'invisible et l'énergie du visible¹⁵⁹⁷ » :

« reste, tout ayant disparu, reste ce qui scintille / dans les interstices de la relation passagèrement suspendue.¹⁵⁹⁸ »

Ce n'est pas sans raison qu'un peintre comme Tal Coat, à la fin du XX^e siècle, avoue son impuissance à la définir mais précise qu'elle est perceptible obliquement, c'est-à-dire qu'on peut en recueillir la réfraction sur une surface granuleuse, qui devient page ajourée dans la pratique d'écriture d'André du Bouchet:

¹⁵⁹⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, op cit, pp 48-49, qui cite Léonard de Vinci, *Traité de la couleur*, traduit par A Chastel et R Klein, Berger-Levrault, Paris, 1987, p 290 (des corps vus dans le brouillard), 281 (« mais il me semble à moi que la variété (des tons) est infinie sur une surface continue et en soi divisible à l'infini ») 201-204 (« sur la couleur de l'air »), 186 et 201 (sur la « perspective d'effacement » ou *prospettiva di spedizione*, distincte de la « perspective linéaire » comme de la « perspective des couleurs »).

¹⁵⁹⁷ Eliane Escoubas, *Imago mundi*, op cit, p 162.

¹⁵⁹⁸ André du Bouchet, « Ordinaire », *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 59.

« La lumière ? Personne au monde ne saurait définir ce qu'est la lumière. On sait que ce sont les choses éclairées, on ne sait pas ce qu'est la lumière. Je ne sais pas ce qu'est la lumière mais je sens quand une toile est lumineuse, donc quand elle est en expansion. Je le sens et j'ai des éléments qui viennent corroborer mon sentiment. Ces fameux grains qui sortent...¹⁵⁹⁹

6.4. Réverbérations :

La réverbération de cette surface, sur laquelle l'application de la matière picturale appelle des variations lumineuses, est aussi rendue sensible par l'insertion d'un minéral qui va révéler la façon dont la lumière se dispense : « Pour montrer comment un rien peut faire vibrer une surface et lui donner l'animation et la profondeur, Tal Coat prend un éclat minuscule de silex blanc et le place en un point d'une toile qui lui sert de test – et tout de suite la lumière se répand, la vie est créée.¹⁶⁰⁰ »

Les phénomènes de réflexion lumineuse qui éblouissent et troublent le regard sont un motif récurrent dans *Qui n'est pas tourné vers nous* : « Ainsi se vérifie et se subtilise, dans une sorte d'emboîtement indéfinie, et par les voies d'un échange qui la porte à effervescence, cette figure encore, en avant de nous, qui miroite... // Cendre, et, glacier. Sous nos yeux s'effaçant. Comme ourdie dans la trame du liseré qui accompagne dans l'air un corps incandescent.¹⁶⁰¹ », ou « le ciel, glacier, pur miroitement des cloisons, transparait.¹⁶⁰² » Ils dessinent une réalité qui prend corps et se propage par la médiation lumineuse : « - la lumière, par-dessus la maison, du soleil qu'on ne peut apercevoir, et que renvoie dans la chambre qui lui fait face, le champ de neige presque vertical.¹⁶⁰³ » Cette réfraction lumineuse est la manifestation même de tout ce qui vit : « Comme si l'existence même, pour autrui, telle que nous pouvons la constater, se ramenait à ce don de réverbérer l'éclat environnant.¹⁶⁰⁴ »

¹⁵⁹⁹ Pierre Tal Coat, *L'immobilité battante*, op cit, p 46.

¹⁶⁰⁰ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 92, selon une citation empruntée à Jean Grenier.

¹⁶⁰¹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, 1972, p 18.

¹⁶⁰² *Ibid*

¹⁶⁰³ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 49.

¹⁶⁰⁴ André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

La lumière dispose des écrans transparents qui dispersent la vision, qui troublent et colorent l'espace, selon les énergies diffuses qui circulent de matière à matière¹⁶⁰⁵. Ainsi, « l'espace dont on croyait qu'il est l'évidence même et qu'à son sujet du moins la question « où » ne se pose plus, rayonne autour de plans qui ne sont en nul lieu assignable, « superpositions de surfaces transparentes », « mouvements flottant de plans de couleur qui se recouvrent, qui avancent et qui reculent.¹⁶⁰⁶ » Ce flottement des masses colorées libère une énergie¹⁶⁰⁷ à laquelle le regard du peintre se soumet : « Entre deux plans, il y a des « passages », des endroits où l'œil saute, passe, glisse d'une couleur à l'autre. C'est à ces passages qu'il y a une vibration lumineuse.¹⁶⁰⁸ »

6.5. Les meules poétiques et picturales :

« une
meule de perceptions

allant à la meule
comme à soi rapporter le soleil, *de la dimension*
*d'un pied d'homme*¹⁶⁰⁹ »

Cette sensibilité rétinienne apparaît manifeste chez André du Bouchet dans la nature des annotations transcrites dans les *Carnets*, comme en cette journée d'août 1951 :

¹⁶⁰⁵ « L' arc-en-ciel de terre au-dessus de la route où elle tourne – arqué deux fois durant l'année, et dont le dégradé concentrique irise alors les terres sèches. Ocre jaune et roux tirant sur la naissance de l'herbe, productrice d'un halo vert, en effet, gris clair et blond cendré tirant sur le bleu – bleu lui-même à l'état naissant, cendre tirant sur le bleu, allant – sur le bombement des terres travaillées, à la naissance du bleu. » André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu et Envol*, Clivages, Paris, 1991, np.

¹⁶⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et L'esprit*, dans *Oeuvres*, op cit, p 1615, qui cite Georg Schmidt, *Les aquarelles de Cézanne*, Basel, Holbein-Verlag (Suisse), 1952, p 21.

¹⁶⁰⁷ Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois*, Notes sur la peinture et le dessin 1997-2005, op cit, p 110 : « Les couleurs ont des moments de grande joie, sautent loin et font vibrer toute la peinture sur leur passage. Les couleurs lumineuses ont envie de se déplacer par sauts légers, touchant à peine le sol. Les couleurs sombres rampent, coulent, s'enracinent. »

¹⁶⁰⁸ *Ibid*, p 118.

¹⁶⁰⁹ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées (carnet 3)*, Fata Morgana, Montpellier, 2000, p 59. Les italiques signalent un emprunt à Héraclite.

« La femme debout adossée au sommet de la meule. L'homme arrêté sur l'échelle géante la lampe frappe surtout mon œil gauche j'ôte mes lunettes c'est bien la lampe la lumière évasée (« les jambes du soleil », dit T) renversée par cet abat-jour qui vaporise - les rayons renversés contre la terre les poteaux conduisent au feu, à l'œil lumineux, à la route striée comme les rayons les chaumes ratissées.¹⁶¹⁰ »

Avec la référence presque implicite aux meules de Monet, quoique la circonstance introduise deux personnes immobilisées dans la scène ainsi cadrée, l'accent est porté essentiellement sur l'impression produite sur l'œil, sur l'effet de réverbération du soleil sur la terre et les ondulantes flammèches de chaleur au dessus des champs qui retournent vers la lumière et dispersent le regard en autant de stries de l'air, les seuls mouvements étant alors le fait même de la lumière alors que tout s'est figé sous le soleil incandescent. Il est troublant de constater la proximité du propos du Carnet avec ce qu'écrivit, des tableaux du peintre, un critique de l'époque :

« Ces meules dans ce champ désert, ce sont des objets passagers où viennent se marquer, comme à la surface d'un miroir, les influences environnantes, les états de l'atmosphère, les souffles errants, les lueurs subites. L'ombre et la clarté trouvent en elles leur centre d'action, le soleil et l'ombre tournent autour d'elle en une poursuite régulière : elles réfléchissent les chaleurs finales, les derniers rayons, elles s'enveloppent de brume, elles sont mouillées de pluie, glacées de neige, elles sont en harmonie avec les lointains, avec le sol, avec le ciel.¹⁶¹¹ »

Les meules, dans leur absence de forme arrêtée, sont liées aux actions des éléments et témoignent de leur imprégnation, dégageant cette sorte de halo dont parle André du Bouchet et qu'il assimile à un « liseré *spirituel* parce qu'il est signe d'extension infini, et d'adhésion à ce monde.¹⁶¹² »

7. Le regard :

Ce regard porté aux formes prises avec les éléments atmosphériques, à leur évanescence sous la lumière ou la chaleur, leur combustion ou dilution dans l'air ou l'eau, la dissipation de leur

¹⁶¹⁰ André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 16.

¹⁶¹¹ Gustave Geffroy, « Les meules de Claude Monet », préface du catalogue de l'exposition de 22 toiles de M. Claude Monet dans les galeries Durand-Ruel, du 5 mai au 20 mai 1891, repris dans *La vie artistique*, Dentu, 1892, pp 24-25.

¹⁶¹² André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

contour, la transformation de leur substance, constitue le matériau avec lequel André du Bouchet façonne son écriture poétique sur le modèle des peintres qui ont, depuis toujours, observé avec une grande acuité le monde dans lequel ils se trouvaient plongés. Il n'est ainsi qu'à faire le parallèle avec Monet, tel qu'en parle avec une grande justesse Gustave Geffroy¹⁶¹³, à la fin du siècle, pour se rendre compte de la similitude de préoccupations, concernant le rendu de l'espace et du temps :

« Il est toujours l'incomparable peintre de la terre et de l'air, préoccupé des influences fugitives sur le fond permanent de l'univers. Il donne la sensation de l'instant éphémère, qui vient de naître, qui meurt, qui ne reviendra plus, - et en même temps, par la densité, par le poids, par la force qui vient du dedans au dehors, il évoque sans cesse, dans chacune de ses toiles, la courbe de l'horizon, la rondeur du globe, la course de la terre dans l'espace. Il dévoile les portraits changeants, les visages des paysages, les apparences de joie et de désespoir, de mystère et de fidélité, dont nous revêtons à notre image, tout ce qui nous entoure. Il est l'anxieux observateur des différences des minutes, et il est l'artiste qui résume en synthèse les météores et les éléments. Il raconte les matins, les midis et les crépuscules, la pluie, la neige, le froid, le soleil, il entend les voix du soir et il nous les fait entendre ; et il construit sur ses toiles des morceaux de la planète. C'est un peintre subtil et fort, instinctif et nuancé, - et c'est un grand poète panthéiste.¹⁶¹⁴ »

Monet, jeune homme, a fréquenté Eugène Boudin et Johan Barthold Jongkind à Honfleur, avant d'acquérir la notoriété qu'on lui connaît, notamment avec *Impression soleil levant* présenté en 1872, mais également avec la série des *meules* peintes en 1891, celle des *peupliers*, puis avec les trente tableaux effectués entre 1892 et 94 et consacrés, non pas à « la » mais « aux » *cathédrales de Rouen*. Cette pluralité du regard a pu intéresser André du Bouchet dans ces tableaux qui ne sont pas tant centrés sur un seul motif qu'il ne repense la notion de motif en s'attachant à faire de l'objet meule ou cathédrale, un substrat végétal ou minéral décomposé, pulvérisé par la lumière, c'est-à-dire à faire de cette unique construction de foin ou de pierres, une architecture de feu qui, sous le flamboiement du soleil, prend une multiplicité d'aspects tant au niveau de la couleur, de la texture jamais lisse mais plutôt tremblante, de la forme estompée par le quadrillage des ombres.

¹⁶¹³ André du Bouchet avait dans sa bibliothèque de Vanves un ouvrage de John Rewald intitulé *Cézanne, Geffroy et Gasquet*, suivi de *Souvenirs sur Cézanne*, de Louis Arenche, et de *Lettres inédites*, Quatre Chemins-Editart, Paris, 1960.

¹⁶¹⁴ Gustave Geffroy, « Les meules de Claude Monet », préface du catalogue de l'exposition de 22 toiles de M. Claude Monet dans les galeries Durand-Ruel, du 5 mai au 20 mai 1891, repris dans *La vie artistique*, Dentu, 1892, pp 28-29. On notera qu'Edmond de Goncourt dans la Préface de *La vie artistique* avait loué ce pouvoir singulier de Gustave Geffroy: « vous êtes l'écrivain qui avait la plus admirable langue picturale, une langue colorée juste au point qu'il faut, une langue à la fois poétique et technique, et une langue charriant des idées dans la clarté : enfin le plus beau français qui soit. », cité dans Julien Cain, *Ecrivains et artistes*, Edition du CNRS, Paris, 1977, p 102.

7.1. Le feu :

Le motif du feu se retrouve dans deux textes écrits dans les années 1951 et 1959, avec la même connotation d'un embrasement salutaire¹⁶¹⁵ et clarifiant¹⁶¹⁶ : « Idée de ciel prenant feu, Idée de terre prenant feu, idée d'eau prenant feu¹⁶¹⁷ », et cette autre annotation : « Quel est le *travail* du feu de cette vue – ce « travail de destruction¹⁶¹⁸ ». Ce motif du feu associé à la défection est lié à la « disparition des anciennes conventions - « l'épreuve du feu » comme l'appelle Derain¹⁶¹⁹ », mais développe également l'idée d'une « transparence du ciel ou de l'air »¹⁶²⁰. Il s'apparente à « la saison qui dénude ce bois » qui est ainsi comme un feu invisible, « une fumée d'un feu qu'on ne voit pas¹⁶²¹ », qui a emporté le feuillage et dont la branche dépouillée de l'arbre porte comme la trace, si bien que l'on perçoit quelque chose qui est tout à la fois invisible et solide, ou dont un élément précis et consistant même minime témoigne de la force inappréciable. C'est le cas d'autres forces élémentaires comme l'eau ou la terre : « Chaque tâche fait parler ce qui est trop vaste pour être défini : on ne voit l'eau que par la barque, et si elle est tirée à terre, la terre résiste.¹⁶²² » La vision n'est pas limitée à ce qui est explicitement perceptible, et comprend, en ce qui concerne les flammes incandescentes du feu, un inaperçu dont témoignent les indices d'un dénuement. « Sa poésie, écrit Henri Maldiney, essaie de ressaisir le moment où l'indéterminé, où l'infini indéterminé prend visage dans la terre, dans l'eau, dans le feu, c'est-à-dire dans ceci insigne, qu'est l'élément brusquement révélé.¹⁶²³ »

¹⁶¹⁵ André du Bouchet retrouve même ce motif en traduisant Shakespeare à partir de l'expression extraite de *La Tempête* : « *noyer son livre* pour lui, l'homme de la magie, noyer la magie, c'est / prendre feu de nouveau, mais feu véridique, feu cette fois qui consumera, feu / dans le grimoire » : André du Bouchet, *Carnet 2, Fata Morgana*, Montpellier, p 29. Tous les éléments peuvent se consumer dans un embrasement, le feu étant ce qui convoque défection et épure lumineuse. Il est l'élément central de certaines doctrines fondées sur les quatre éléments, chez Platon notamment.

¹⁶¹⁶ André du Bouchet note cette citation de François Bergaigne, auteur du XVI^e siècle : « cestuy ton cri sera comme est le vent / qui contre aux tours plus hautaines s'enflamme. » : « Notes de lecture », revue *L'Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 115-119.

¹⁶¹⁷ André du Bouchet, « Poésie, diamant de la respiration », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 131.

¹⁶¹⁸ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 179.

¹⁶¹⁹ Gaston Diehl, *Matisse*, Editions Pierre Tisné, Paris, 1954, p 44. Ouvrage annoté par le poète.

¹⁶²⁰ Ce qu'indique également Jean-Michel Reynard : « de la respiration de la langue dehors selon quoi toute histoire, soit-elle celle de la couleur, doit partir enfin en fumée, et tout récit : sculpture du feu, à présent, qu'il faut là-dessus pouvoir aller chercher encore et nommer « montagne » ensuite, ou « souffle » : « poussière de André du Bouchet, comme de personne », *L'Etrangère*, n°7, Bruxelles, 2004, p 10.

¹⁶²¹ André du Bouchet, « Autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 179 : « L'image d'un taillis ou d'un bois qui obscurcit le ciel. Où la vision ? La saison qui dénude ce bois et permet d'atteindre à la transparence du ciel ou de l'air qu'il masque, est un feu, ou ces branches sont la fumée d'un feu qu'on ne voit pas. »

¹⁶²² André du Bouchet, « Grément de la réalité », revue *Europe* n° 986-987, op cit, p 120.

¹⁶²³ Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », op cit, p 14.

7.2.L'accroche du regard sous la lumière :

Ce qui pouvait également retenir l'attention du poète dans le mode de travail de Monet, c'est, comprise dans la notion de série, à la fois, l'idée d'une reprise jamais semblable, et celle de l'inscription d'une durée spécifique vouée à s'effacer. Si les meules ont été constituées en série et sont présentées comme telles, bien qu'elles soient désormais exposées en des pays distincts, c'est qu'elles procèdent du souci de ne pas arrêter le regard sur un tableau qui s'avouerait comme achevé, c'est qu'elles enjoignent l'observateur à ne pas céder au leurre d'une représentation qui fixerait l'essence, la perfection ou encore la vérité de la forme, qu'elles l'invitent à la mobilité de son propre regard parcourant les toiles et se faisant de ces différents profils un aperçu qui n'a de cesse, créant ainsi, avec et au-delà des trente toiles effectives, ses propres visions jamais achevées. Ce qui n'est pas affaire de subjectivité mais d'une perception aiguisée et flottante que le peintre active et manifeste en montrant, à travers les différentes facettes d'un même monument aux différentes heures du jour, l'enveloppe lumineuse qui baigne le bâtiment. Car, au fond, c'est bien l'accroche du regard sous la lumière qui fascine Monet : « Voici ce que je me suis proposé : avant tout, j'ai voulu être vrai et exact. Un paysage, pour moi, n'existe point en tant que paysage, puisque l'aspect en change à chaque moment : mais il vit par ses alentours, par l'air et la lumière qui varie continuellement.¹⁶²⁴ » Et, lorsqu'Octave Mirbeau présente l'une de ses toiles peinte par pans colorés :

« D'abord, un champ de luzernes, d'un vert pâle et presque décoloré par un ardent soleil de midi, un petit sentier court à travers la luzerne, comme un ruban d'or ; puis des blés épais, presque roses se dressent ainsi qu'une muraille et, derrière les blés, quelques cimes d'arbres d'un vert sombre. Ce n'est rien, vous voyez, et c'est un pur chef d'œuvre ; tout ce coin de nature exhale un silence, une tranquillité, un accablement de chaleur¹⁶²⁵ »,

on pourrait presque croire qu'il s'agit d'une huile ou d'une aquarelle de Tal Coat décrite par Jean Leymarie:

« La peinture qui se nomme *Fraîcheur*, dont on ne sait si ces effluves d'aurore et de printemps viennent de l'eau, du feuillage, de l'air, de la pierre tendre ou de tous les éléments confondus, déroule sans origine ni fin sa coulée de lumière, ses nappes suspendues de lavande et de verts bleus..¹⁶²⁶ »

¹⁶²⁴ W.G.C. Bijvanck, « Une impression », dans *Un hollandais à Paris en 1891*, Perrin, 1892, p 177 ; cité par Wikipédia , article « Les meules ».

¹⁶²⁵ Octave Mirbeau, « Claude Monet », *La France*, 21 novembre 1884, repris dans *Combats esthétiques 1*, Séguier, Aubenas, 1993, p 84.

¹⁶²⁶ Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 79.

Le flamboiement de l'air disperse les éléments d'un paysage dont les contours et les couleurs s'estompent sous la chaleur, de même que la réfringence de la lumière dans la nature humide dilue les formes comme un lavis. Outre cette diffusion lumineuse qui crée une sorte de suspension temporelle, le rapprochement, au demeurant, est sensible quant aux intentions qui guident le regard des deux peintres. En témoigne cette présentation des toiles de Tal Coat, faite par Georges Duthuit, à la galerie Maeght, au printemps 1956 :

« son intuition aiguisée, affinée encore, lui dévoile que milieu et mobile ne sont eux-mêmes que des apparences, deux aspects d'une réalité unique qui est, selon sa propre expression « le fond commun à tous les organismes », le « mouvement de vibration où la matière et les êtres se retrouvent unis et entraînés ». Il n'y a de vrai que la transition universelle, que le tourbillon cosmique.¹⁶²⁷»,

Cette présentation est à mettre en parallèle avec le commentaire d'Octave Mirbeau, en 1891, qui parle de « l'œil miraculeux (de Monet) qui dompte le soleil, qui va jusque dans l'inexploré et dans l'invisible, conquérir les formes inapprises et les nouveaux verbes de lumière », et qui conclut en disant que « les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes suprasensibles de nos pensées¹⁶²⁸ ». Si les peintres sont captivés par la lumière, c'est qu'ils y reconnaissent le substrat commun aux éléments comme aux êtres qui, à la fois, en sont enveloppés et portent en eux-mêmes cette énergie qui les relie au monde.

¹⁶²⁷ Cité par Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 78

¹⁶²⁸ Octave Mirbeau, « Claude Monet », *L'Art dans les deux mondes*, 7 mars 1891, repris dans *Combats esthétiques 1*, Séguier, Aubenas, 1993, p 428-433 : « On en voit des peintres, et des plus huppés, des peintres décorés à toutes les boutonnières, des peintres primés autant que des bêtes de concours, s'arrêter longuement devant chaque toile, à détailler, s'efforcer d'en pénétrer les procédés comme s'ils croyaient que cela fut possible d'acquérir avec quelques révélations superficielles du métier, cette âme d'élus qui frémit à toutes les beautés de la vie panthéiste et cet œil miraculeux qui dompte le soleil, qui va jusque dans l'inexploré et dans l'invisible, conquérir les formes inapprises et les nouveaux verbes de lumière. Et je pense que, devant de telles œuvres qui suggèrent à l'esprit, par l'unique plaisir des yeux, les plus nobles, les plus hautes, les plus lointaines idées, le critique doit renoncer à ses menues, sèches et stériles analyses, et que le poète, seul, a le droit de parler et de chanter, car Claude Monet, qui, dans ses compositions, n'apporte pas de préoccupations littéraires directes, est de tous les peintres, peut-être, avec Puvis de Chavannes, celui qui s'adresse, le plus directement, le plus éloquemment, aux poètes. (...) Les paysages de Claude Monet sont, pour ainsi dire, l'illumination des états de conscience de la planète, et les formes suprasensibles de nos pensées.»

7.3. La vibration universelle :

La citation de Plotin, introduite dans le premier numéro de la revue *L'Ephémère*, venait signaler cet intérêt majeur accordé par André du Bouchet à de telles spéculations :

« Par exemple, dans l'obscurité de la nuit, elle s'élanche de l'œil, elle s'étend alentour. Et s'il abaisse ses paupières, ne voulant voir, il l'émet encore. Et si on le presse du doigt, il voit la lumière qui est en lui. En ce cas, il voit sans rien voir ; et c'est alors et surtout qu'il voit : puisqu'enfin il voit la lumière. Les autres réalités étaient lumineuses, elles n'étaient pas la lumière.¹⁶²⁹ »

Sans en appeler à des conceptions néo-platoniciennes relatives à l'Un qui conférerait une acception métaphysique à cette notion, il est néanmoins possible de considérer cette référence à la nature lumineuse de l'être comme traduisant l'idée d'une constitution identique à celle du monde, par laquelle s'établit une sorte d'inclusion réciproque des corps, telle qu'elle s'exprime dans « Terre vernie » : « L'été me rejoint. dans sa sueur. la / sueur supérieure de la terre. Le souffle / d'un être plus vaste enterré très bas sous la peau.¹⁶³⁰ ». C'est une pensée qui accompagne André du Bouchet lorsqu'il recopie ces propos du peintre loué par Baudelaire : « l'homme porte un petit monde en lui » répétait Delacroix, et d'autre part, « nous sommes enfermés pêle-mêle animaux, hommes, végétaux, dans cette immense boîte qu'on appelle l'univers.¹⁶³¹ » Certains passages du *Feu des signes* dont on peut penser, compte tenu de la collaboration établie à l'époque entre Georges Duthuit et André du Bouchet, qu'ils aient été inspirés par ce dernier, expriment, de même, voire insistent sur cette alliance : « La lumière, pour lui¹⁶³² ainsi que pour Plotin, - la lumière qui succède à l'Antiquité classique – ne se laisse pas

¹⁶²⁹ *Revue L'Ephémère*, n°1, Maeght éditeur, Paris, 1966, p 64. Si l'on fait l'hypothèse que les citations accompagnant les textes ont été choisies par leur auteur, et répondent à leur propre conception, il est à noter que cette citation de Plotin intervient à la suite de « L'Ordalie » d'Yves Bonnefoy, alors que la citation qui accompagne « Plus loin que le regard une figure » est une citation de Giordano Bruno que nous avons préalablement commentée, p 234. Par ailleurs, Plotin est cité à nouveau en quatrième de couverture : « Mais quel discours est possible lorsqu' il s'agit de ce qui est absolument simple ? ».

¹⁶³⁰ André du Bouchet, « Terre vernie », *Sans Couverture*, GLM, Paris, 1953, p 24.

¹⁶³¹ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶³² Il s'agit de Denys L'Aéropagite, dont une citation est extraite de *La Hiérarchie Céleste*, I, 3, *Œuvres complètes*, traduction, préface et notes par Maurice de Candillac, Aubier, Paris, 1943, p 187 : « Les lumières matérielles signifient cette effusion de lumière immatérielle dont elles sont les images. » On rappellera qu'André du Bouchet se propose en 1956 de « poursuivre cette étude d'une dialectique du dénuement en cherchant particulièrement à dégager la position ambiguë de Baudelaire relativement à l'imaginaire, d'en analyser les parallèles dans la création poétique chez Hugo, Mallarmé et Rimbaud, ainsi que de faire

séparer de notre expérience de la lumière aléatoire, de ses hauts et de ses bas, de son miroitement : parlant d'elle, nous parlons de notre existence.¹⁶³³» Ce faisant, si l'on veut bien considérer la lumière, non seulement de manière métaphorique comme une énergie spirituelle qui engagerait une force d'adhésion au monde mais comme un élément constitutif de l'organisme, constituant du corps¹⁶³⁴ et de ses facultés de réception sensible, force est de constater que son imprégnation établit un lien entre le tout et les parties, entre le monde et les hommes, où s'affirme la circulation de foyers lumineux. L'homme est ainsi vecteur et réflecteur de la lumière non tant par sa capacité visuelle que par l'acuité de son corps à recevoir et réfléchir la lumière, ainsi qu'une lampe dans le jour dont l'empan participe de la luminosité de l'air.

« Nous constatons bien que si plusieurs lampes sont rassemblées dans une seule pièce, toutes leurs lumières s'unissent pour ne former qu'une seule lumière qui brille d'un seul éclat indistinct, et personne, je pense, dans l'air qui enveloppe toutes ces lumières, ne saurait discerner des autres celle qui vient de telle lampe particulière, ni voir celle-ci sans voir celle-là, puisque toutes se mélangent à toutes sans perdre leur individualité.¹⁶³⁵ »

L'inclusion de la lumière dans la lumière correspond chez André du Bouchet à ce que traduit l'expression « d'un seul tenant » par laquelle s'énonce le fait que les éléments se confondent tout en préservant leur teneur, qu'ils expriment différentes qualités de la matière, différents degrés de sa constitution. Cette substance plurielle et indivise de la terre, de l'eau, comme du ciel et de la lumière, ou plutôt ces consistances sont comme imperceptibles : « eau incluse dans le volume d'eau dont elle surgit », « eau à la surface des eaux¹⁶³⁶ », « jour dans le jour rentré¹⁶³⁷ », et participent de la transparence généralisée dont procèdent les phénomènes naturels.

ressortir la fonction de l'image dans la dénonciation de l'image dans des écrits antérieurs, de Denys l'Aéropagite à saint Jean de la Croix. » : André du Bouchet, *Aveuglante ou Banale*, op cit, p 290.

¹⁶³³ Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, op cit, p 64.

¹⁶³⁴« Le monde est fait de l'étoffe même du corps », écrit Merleau-Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1595. Réciproquement, le corps semble fait de l'étoffe même du monde.

¹⁶³⁵ Pseudo-Denys, « Les Noms Divins », II, §4, *Œuvres complètes*, traduction, préface et notes par Maurice de Candillac, Aubier, Paris, 1943, p81-82, cité dans Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, op cit, p 65.

¹⁶³⁶ André du Bouchet, *Laissez*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, np.

¹⁶³⁷ André du Bouchet, *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

8.Support dans le support.

Ainsi, chaque lampe, qui est un facteur constitutif de la luminosité, intervient comme support de ce milieu impalpable et mouvant : « support dans le support. Redoublement du support¹⁶³⁸ ». C'est une partie d'un support plus vaste : « un support / localisé : toujours le support du support le débordera¹⁶³⁹ », qui se laisse entrevoir, selon un principe d'inclusion, de même que la page ou la toile sont des « fractions d'un support sans limites ». Outre l'emboîtement que suppose la duplication du support, celle-ci implique également que ce qui était contenant devienne provisoirement contenu et que l'inclusion s'inverse :

« C'est le contenant inappréciable qui, là, traversera – le contenant
manifeste alors comme support intouché, jamais atteint – et inclus
pour une part. déjà pour une part le contenu. »¹⁶⁴⁰

La lumière enveloppante devient contenu « pour une part » sur la toile qui la donne à voir. La transparence de l'air, dont la luminosité et l'évanescence sont inestimables, ne s'appréhende que grâce à un support localisé qui provisoirement la réfléchit et l'intègre comme contenu : « le bloc de l'air inclus dans la porte ouverte¹⁶⁴¹ ». Le support est ce qui ponctuellement laisse transparaître, rend tangible l'air environnant. Ce qui n'est pas sans rappeler cette remarque à propos des édifices byzantins :

« On a pu remarquer à juste titre que ces édifices qui, par excellence, confirment « la conscience de l'état d'absorption de nous-mêmes dans le tout » - byzantins, romans ou omeyyades – ne tendent pas à orienter notre intérêt vers le contenant : ils nous livrent d'abord au contenu. Et si, en effet, ils nous paraissent tournés du dedans au dehors, à la façon d'un vase par le potier, c'est que le dehors et le dedans sont traités d'une seule pulsion ; cette masse d'air dont le maître d'œuvre a eu le pressentiment agit pleinement sur nous, dans notre conjonction, avec une clarté définie et illimitée.¹⁶⁴² »

¹⁶³⁸ André du Bouchet, « Tal Coat : Cendre et Envol », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶³⁹ *Ibid.*

¹⁶⁴⁰ André du Bouchet, ...*Désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989, p 65.

¹⁶⁴¹ André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées (carnet 3)*, Fata Morgana, Montpellier, 2000, p 43.

¹⁶⁴² Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, op cit, p 92.

8.1. Les bouteilles rouges de Nicolas de Staël :

Le support localisé peut être la page comme l'espace de la toile où la lumière se réfracte, où la couleur se répand et prend forme sans se restreindre cependant au contenu qu'elle manifeste, la couleur préservant sa force d'expansion, son développement volumineux comme lumineux. Ainsi, les annotations consacrées à un tableau de Nicolas de Staël explorent la notion de contenant telle qu'elle se trouve illimitée par la luminosité de la couleur:

« ce ne sont pas bouteilles « rouges » ou « grises » ou « blanches »
qu'un autre jour j'aurais vues, mais dans le rouge la bouteille – et
sortie et rentrée – comme éclat. de la couleur un éclat.
éclat d'une bouteille. éclat de notre contenant. rouge ou
non, je ne sais.¹⁶⁴³ »

Ce que la toile de Nicolas de Staël¹⁶⁴⁴ rend visible n'est pas la figuration colorée d'un objet, bouteille ou autre¹⁶⁴⁵, mais comment la couleur, le rouge notamment, devient le support de l'inscription et de la matérialité d'une forme tandis que sa luminosité déborde le contour de l'objet, comment ce contenant qu'est a priori l'objet bouteille est saisi comme contenu par la couleur, comment c'est le contenant bouteille devenu contenu coloré de la toile qui informe l'espace, et comment la couleur trouve sa puissance de contenant. La bouteille n'est pas tant éclat tangible d'un objet proposé comme « nature morte » qu'elle ne se propose par la couleur comme « chose », ou « éclat de notre contenant », qu'elle ne manifeste la puissance irradiante du support et la transparence qui ne se laisse pas figurer.

Ce sont les diverses nuances de la couleur « rouge ou non, je ne sais¹⁶⁴⁶ » qui envahissent la toile et qui pourraient faire dire, reprenant la citation de Claude Monet mise en exergue du recueil *Retours sur le vent* : « C'est un encroûtement entêté de couleurs, et voilà tout, mais ce n'est pas de la peinture. » Tout comme les bouteilles, la couleur devient elle aussi ce matériau contenu car supporté et manifesté par la toile, laquelle est elle-même contenue dans l'immensité de l'étendue,

¹⁶⁴³ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, 1994, p 12.

¹⁶⁴⁴ Nicolas de Staël, *Bouteilles rouges*, 1955, Huile sur toile, 73 x100.

¹⁶⁴⁵ Quoique ce motif de la bouteille soit à relier avec la transparence des flacons plongés dans l'eau évoqués par Proust, comme avec le bocal des tableaux de Matisse, ou l'aquarium et plus généralement la liquidité des toiles de Tal Coat.

¹⁶⁴⁶ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, 1994, p 12.

mais il s'agit, écrit Anne de Staël, de « capter dans les bouteilles, la route, les pommes, ce qui les sort d'elles-mêmes pour les retourner dans la peinture.¹⁶⁴⁷ » Par ailleurs, le tracé incertain des fioles sur la toile de Nicolas de Staël évoque cette double dimension de contenants transparents eux-mêmes contenus dans la « couleur qualitative ». Le tableau, défini comme « grande falaise de peinture ¹⁶⁴⁸», convoque ainsi tout un jeu de suppléances et d'enchâssement des supports : « contenant à l'occasion passé dans le contenu / le support ¹⁶⁴⁹ ».

8.2.La couleur du jour :

« ...rouge, parvenant à jour, n'est pas retranché de l'épaisseur du rouge...¹⁶⁵⁰ »

On s'expliquera l'expression « rouge ou non, je ne sais » non comme dénotant une moindre importance à accorder à la pluralité des teintes ou des pigments qu'indiquant l'idée d'une semblable résorption des tons dans la lumière. Mais l'intérêt tient au fait que le mot « rouge » est l'anagramme du terme « jour », comme l'indique André du Bouchet lors d'un entretien où il précise le contexte d'une telle annotation :

« Là, c'est une parole rapportée à la perception, une double perception, puisqu'il s'agit dans un premier temps de la description d'un tableau particulier de Tal Coat, mais aussi d'un moment sur la terrasse où nous parlions à Truinas dirigés vers l'ouest où la lumière s'atténue, où l'occident rougeoit, (...) Et dans cette disparition du rouge dans la nuit, au crépuscule de l'occident, il y avait aussi comme le sentiment du retour du mot « rouge », renversé sous forme de « jour », du côté de l'orient, couleur de lendemain, et mot de lendemain aussi, et c'est là peut-être que je ressentais comme une parole de la disparition des mots.¹⁶⁵¹ »

¹⁶⁴⁷ Anne de Staël, « Dans le soleil de « la lanterne » », *L'Ire des vents*, n°13-14, 1986, p 186.

¹⁶⁴⁸ André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, 1994, p 12.

¹⁶⁴⁹ André du Bouchet, « Un mot, ce n'est pas le sens.. », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁵⁰ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1979, np ; repris dans *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁶⁵¹ André du Bouchet, *Promenades ethnologiques en France*, « Chemins de traverse », Entretiens avec Jean Monod, France Culture, août 1981, rediffusion 2 août 2001. Nous renvoyons à la thèse de Victor Martinez *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, pp 253-254 pour la citation entière des propos tenus et leur commentaire.

Comme les mots qui sombrent dans la page, les couleurs disparaissent ou se relaient selon la luminosité qui se modifie : « le rouge des roses qui nous entouraient, des massifs de roses, était bu par l'obscurité (...) cependant que la blancheur des cailloux et des graviers au sol s'y substituaient en tant que couleurs. » Cette énergie de la couleur qui varie¹⁶⁵² et emporte le motif correspond à une sorte de respiration, à cette sorte de « voluminosité » de la couleur qu'évoque Merleau-Ponty :

« il faut redécouvrir sous la profondeur comme relation entre des choses ou même entre des plans, qui est la profondeur objectivée, détachée de l'expérience et transformée en largeur, une profondeur primordiale qui donne son sens à celle-là et qui est l'épaisseur d'un médium sans choses.cette voluminosité varie avec la couleur considérée, et elle est comme l'expression de sa couleur qualitative. Il y a donc une profondeur qui n'a pas encore lieu entre les objets, qui, à plus forte raison, n'évalue pas encore la distance de l'un à l'autre, et qui est la simple ouverture de la perception à un fantôme de **chose** à peine qualifié.¹⁶⁵³ »

Aussi, la couleur dispense-t-elle l'énergie qui va lier les éléments, elle ne se dispose pas tant en tâches, en amas, en aplats, qu'elle ne participe à l'irradiation générale¹⁶⁵⁴ Sans qu'elle entretienne un rapport mimétique avec le réel, elle innerve tous les plans qui se répondent grâce à elle, comme elle accueille dans son halo celui qui la regarde ou s'en empreigne. Car, comme le disait Paul Klee, « la couleur est l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent¹⁶⁵⁵ ». Et le rayonnement, dont la plus ou moins grande chaleur provoque l'incandescence des corps, se diffracte dans l'espace.

¹⁶⁵² « C'est cette réaction, cet allumage de l'objet sous le choc solaire que nous appelons « couleur » : Jean Whal, *Défense et illustration de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*, « Les cours de Sorbonne », Centre de documentation Universitaire, Paris, 1966, p 290.

¹⁶⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, pp 320-21, cité par Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, op cit, p 80.

¹⁶⁵⁴ Henri Maldiney rappelle « la célèbre formule de Cézanne : « quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ». La richesse d'une couleur ne se mesure pas à son intensité mais à l'acuité avec laquelle, en elle, résonne l'espace. » Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », dans le Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 279.

¹⁶⁵⁵ W. Grohmann, *Paul Klee*, Paris, Flinker, 1954, p 141, cité par Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, Paris, 1996, p 169.

« rouge...

rouge — comme le feu aux joues — demeure,
sans qu'on le voie... »¹⁶⁵⁶

Le rayonnement participe de cette transparence qui conjoint et supporte les éléments. « C'est la couleur qui nous introduit à la fluidité des choses, écrit Henri Maldiney, N'est-ce pas ainsi que l'ont compris tous les grands coloristes ? Que l'on regarde un rocher, une forêt ou un nu de Cézanne, une infante de Vélasquez, une esquisse de Rubens ou un fond de Brueghel, on y verra que la couleur s'y fait transparente afin de n'y pas stagner sur elle-même et de devenir transition, passage, activité.¹⁶⁵⁷ »

9.Ce que l'on omet : la transparence.

« ciel entier dans la main qui sans chercher à saisir se sera
portée en avant, sinon la main — la main avide — obstrue,
alors qu'il ne s'agit, une fois posée le bloc, et main comprise,
que de la transparence des blocs. »¹⁶⁵⁸

Lors d'un entretien de 1994 avec Elke de Rijke, André du Bouchet indique que l'écriture fait retour à un point inconnu, qui est « de l'ordre de l'élémentaire » mais il ajoute que c'est « un élémentaire tellement perdu de vue, qui ne va plus de soi, qu'on peut l'appeler sublime si l'on

¹⁶⁵⁶ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1979, np ; repris dans *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁶⁵⁷ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 15 et p 28 : « L'activité de la couleur exige sa transparence. En dépit de la parole de Gauguin, l'intensité d'une couleur est inversement proportionnelle à son poids. C'est l'équivalent pictural de l'esprit de légèreté. Une couleur empâtée, à moins qu'elle ne ruisselle à la surface d'elle-même, comme chez Van Gogh, est nécessairement locale. Elle vibre sur elle-même en profondeur. La lecture du tableau consiste alors en une série de piétinements sur place. L'œil ouvre et referme successivement une série de tiroirs, jouissant tour à tour du contenu de chacun d'eux. (...) Pour que la couleur soit vivante, il faut qu'elle renonce à sa viscosité personnelle pour recevoir de toutes les autres une agilité multipliée. Si elle veut être fidèle à sa nature picturale, la couleur doit se lire selon les lois de distribution de la surface. Sans ce mouvement, elle reste étrangère aux formes et au rythme et elle perd sa fonction d'énergie. »

¹⁶⁵⁸ André du Bouchet, « Sur un rouge de Nicolas de Staël qui peut également être dit blanc », cité dans Catalogue *André du Bouchet, Espace du poème, espace de la peinture*, Hôtel des Arts, 9 novembre 2002 au 12 janvier 2003, Toulon, 2003, p 90.

veut, tellement il est hors de notre portée.¹⁶⁵⁹» Ces considérations semblent faire écho à ce que Pierre Reverdy, cité par André du Bouchet, écrit à propos de la complexité de la saisie du monde :

« Réalité du miroir – qui est réalité en tant que miroir. Voilà l'homme. Mais si l'homme disparaît, il reste la terre, les objets inanimés, les pierres sans chemin. Si la terre disparaît, il reste tout ce qui n'est pas la terre. Et si tout ce qui n'est pas la terre disparaît, il reste ce qui ne peut pas disparaître – on se demande d'ailleurs pourquoi – parce qu'on ne peut même pas le penser et c'est, en fin de compte, ça la réalité – si loin de l'esprit et du miroir de l'homme qu'il ne peut même pas le penser.¹⁶⁶⁰ »

9.1.L'air :

Cet impensable et irréprésentable qui demeure au terme de toute défection n'est-il pas l'équivalent de ce souffle qui, quoique invisible, est l'indispensable moteur de toute l'existence.

« Je veux dire qu'un arbre, chez Ottaviano, tient au ciel comme nous tenons à la vie, et comme nous sommes enracinés à notre souffle, - que ce soit par un fil tant que nous vivons, et sans racines visibles. Sans effort visible. Il n'a pas d'effort à faire pour être ce qu'il est, mais il est incisé dans le ciel, même bleu. Il a la couleur de l'air. Et ce n'est pas l'air. La différence l'emporte - d'un cheveu - sur ce avec quoi il pourrait se confondre : mais ce fil se distingue, et nomme l'immensité.¹⁶⁶¹»

Ce qui soutient la pensée d'André du Bouchet, tant dans ses réflexions sur la peinture que sur la sculpture, c'est l'idée du côtoiement d'une masse d'air avec laquelle l'entrée en contact s'avère rude mais conforte valeur d'existence, ainsi que l'exprime Claudel dans son *Art Poétique* :

¹⁶⁵⁹ Elke de Rijcke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, op cit, p 130.

¹⁶⁶⁰ Pierre Reverdy, *En vrac*, Flammarion, 1989, p 10, cité par André du Bouchet, « interstice élargi jusqu'au dehors toujours l'interstice », *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 14.

¹⁶⁶¹ André du Bouchet, « Grément de la réalité », revue *Europe*, n°986-987, op cit, pp 118-122.

« Comme tu te bandes tout entier
à son aspiration dans une feuille immense, forme de Feu.
La terre inépuisable dans l'étreinte de toutes
Les racines de ton être.
Et le ciel infini avec le soleil, avec les
Astres dans le mouvement de l'année,
Le saisissant de tout
Cela en toi qui respire,
La terre et le ciel tout entiers, il les faut
Pour que tu te tiennes droit. ¹⁶⁶²»

Cette pensée, sous sa forme injonctive, pourrait conférer valeur de certitude, elle donnerait cette assurance que l'idée d'une mutuelle dépendance pourrait octroyer, à la façon de Vauvenargues écrivant : « Où tout est dépendant, il y a un maître : l'air appartient à l'homme et l'homme à l'air, et rien n'est à soi ni à part¹⁶⁶³ », si elle n'entraînait, chez André du Bouchet, une interrogation toujours persistante et renouvelée sur ce qu'il en est de l'air comme support de la vie : « Le corps passe à l'air. L'air va au corps...sur le signe de l'enjambée...le pas est le corps qui tombe, rattrapé, achoppant sur le bleu... ce point d'adhérence (vivre) : peut-on dire qu'on touche l'air ? ¹⁶⁶⁴».

9.2.Les pommettes :

La perception tactile arrime le corps à l'espace peut-être plus sûrement que la vision, ou du moins la vision s'organise aussi depuis une appréhension globale du corps :

« Comme par les pommettes, je me souviens d'avoir entrevu un jour une peinture de Turner. Se souvenir de l'oubli : (comme dessaisi) Je me souviens d'être avoir été celui qui voyait : non pas de ce que je voyais : cela revient à se trouver sur l'instant aveugle, quand cet instant indifférencié (la couleur sans nom de couleur, la couleur dans son tuf, l'air en l'occurrence¹⁶⁶⁵) se saisit de toi dans sa véhémence et sa chaleur...¹⁶⁶⁶ »

¹⁶⁶² Paul Claudel, *Art Poétique*, cité Jean Whal, *Défense et illustration de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*, « Les cours de Sorbonne », Centre de documentation Universitaire, Paris, 1966, p 31.

¹⁶⁶³ Vauvenargues, cité dans *L'Ire des vents*, n°6-8, op cit, p 14.

¹⁶⁶⁴ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁶⁵ De même qu'il peut écrire indifféremment : « Toute couleur entrevue dans son tuf – couleur sans volubilité – est couleur terre. terre où elle s'incorpore, comme à jour. » André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Clivages, Paris, 1979, np ; repris dans *L'incobérence*, Hachette, Paris, 1979, np.

¹⁶⁶⁶ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

Ce ne sont pas tant les yeux qui voient, puisque l'élément transparent ou lumineux se soustrait à la vision, que, selon le lexique d'André du Bouchet, les « pommettes », lesquelles seraient comme une partie de la face qui supplée à la vision, sur laquelle la vision fait retour sous forme tactile, par la température ou la pression de l'air sur la peau.

« La terre :

comme me serait rendu le visage tel que jamais je ne le vois, mais peux, à des sauts de températures, le percevoir...rendu par les yeux tel que jamais je ne le vois....(non le miroir, il n'y peut rien) ¹⁶⁶⁷»

Les pommettes sont ainsi comme les yeux saillants et aveugles de la joue : « cercles où je situe ma joue ». ¹⁶⁶⁸ De l'œil aux pommettes, s'instaure le trajet perceptif d'une saisie visuelle qui revient en boucle vers un visage qu'elle affecte par le rayonnement de son énergie et dont la vision s'élargit au point de concerner l'intégralité physique :

« le regard élargi jusqu'à ne plus suivre passe à la joue, à la paume (à toutes surfaces adoucies – comme le limon des pluies – avant que l'eau disparaisse complètement – ou raboteuses de l'aveugle)

Comme le regard élargi se trouve lui-même débordé – et la surface la face prend la place...au plus loin touche au point où l'acuité se dissipe... ¹⁶⁶⁹»

La qualité intensive de la couleur absorbe alors celui qui regarde, la « voluminosité » de l'air englobe celui qui perd l'objet de son regard mais est touché à travers ses perceptions corporelles. Le tableau de Turner sur lequel vient, dans un premier temps, buter le regard, immerge sensiblement celui qui « oublie » le contenu de sa vision.

« Mais ce rugueux du butoir, je sais (vois) sur un temps d'arrêt qu'il se dilue à l'infini que là même où je ne vois pas il se dilue à l'infini...et que ce mouvement de dilution, je l'assimile dans sa fraîcheur, là même où j'aurai fermé les yeux (cercles où je situe ma joue), ou que la nuit m'en retire l'usage, sur un point de fraîcheur, à toutes les possibilités de voir... ¹⁶⁷⁰»

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁶⁹ *Ibid.*

¹⁶⁷⁰ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

La vision n'est donc pas réductible à la faculté visuelle, elle intègre une perméabilité aux éléments où sont rendues indistincts tous les capteurs sensoriels qui participent à l'assimilation du monde et qui accommodent le corps au monde qui l'environne. On pourrait ainsi dire que « la vision excède le visage, va jusqu'à le détruire, et occupe le corps tout entier. Ce sont des corps tout entiers *regard* ; l'œil est exorbité au corps tout entier, le regard est répandu par tout le corps, le regard est la posture du corps. »¹⁶⁷¹ Ce que le peintre et le poète expérimentent se situe hors de toute intellection et relève d'une infusion du corps dans le milieu qui l'absorbe : « Pour voir, il faut perdre conscience de soi. Et pour avoir conscience de sa vision, il faut cesser en quelque sorte de voir », écrit Plotin, ce que recopie André du Bouchet dans ses carnets¹⁶⁷².

Toutes les sensations kinesthésiques, avant d'être ressaisies par une cohérence logique qui introduit une assignation ordonnée et causale entre les éléments et les faits, se mêlent ; sons, mouvements et couleurs s'entrecroisent en des impressions fugaces qui fondent, sur l'instant, la réalité de celui qui les enregistre :

« ce chien, la terre
la terre vertigineuse qui court et aboie ». « chien, parcelle de
d'un morceau de lumière. bondissant, aboyant, autour
dans le colza ou le couchant.¹⁶⁷³ » le bref aboi de la couleur : un chien

9.3.Le vertige.

La difficulté de lecture des textes d'André du Bouchet est ainsi liée au rendu de cette saisie polymorphe de la réalité où les perceptions empiètent les unes sur les autres, où s'inversent les coordonnées spatiales et temporelles, où n'ont plus court les rapports causals. Les données

¹⁶⁷¹Nous reprenons ce qu'écrit, à propos de Caspar David Friedrich, Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, op cit, p 84.

¹⁶⁷² André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 129. Cette citation apparaît également dans Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, op cit, p 73.

¹⁶⁷³ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 28. De même, on peut lire cette expression : « des couleurs, jamais entrevues, aboient » : Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, traduction d'André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1984, p 69.

hylétiques¹⁶⁷⁴ donnent lieu à un monde où tout est agissant et « vertigineux » : « là – disons, vertige – l'esprit est en défaut. Cela tient à un défaut de l'esprit. Mais cela tient.¹⁶⁷⁵ »

Le vertige, qui désigne « l'impression par laquelle une personne croit que les objets environnants et elle-même sont animés d'un mouvement circulaire ou d'oscillations¹⁶⁷⁶ », correspond à cette saisie qui « s'étend en cercles concentriques excédant l'œil¹⁶⁷⁷ » et qui fait basculer les déterminations spatio-temporelles et corrodent les significations usuelles. La vision « excède l'œil jusqu'à l'épaisseur audible à / la main de l'aveugle. excède l'œil - foré - jusqu'à ce dehors qui devient compact. feu aux pommettes.¹⁶⁷⁸ » La chaleur qui embrase les joues n'est pas la manifestation d'une affection mais l'indice d'un contact renouvelé et « augmenté¹⁶⁷⁹ » avec le monde. Si l'œil est « foré », c'est-à-dire percé, il ne conserve pas et laisse échapper à sa prise l'objet de son regard, lequel est absorbé par d'autres récepteurs qui relaient la vision pour constituer une appréhension globale du monde. André du Bouchet traduit Faulkner, *Le Gambit du cavalier*¹⁶⁸⁰, en 1952. Quoique le choix de cet ouvrage du romancier américain paraisse assez éloigné des préoccupations liées à l'écriture d'André du Bouchet, on peut faire l'hypothèse que c'est, au-delà de cette publication, l'ensemble de l'œuvre de Faulkner qui retient l'attention du poète, et le style propre au courant de conscience qu'il admirera également chez Joyce.¹⁶⁸¹ Dans *Le Bruit et la fureur*¹⁶⁸², le premier chapitre, consacré au monologue de Benji, transcrit les impressions d'une conscience autiste heurtée par ce qui survient du dehors. Le monde se déploie ainsi en effractions sonores et colorées, en fragments d'objets ou de corps, sans lien, dans la

¹⁶⁷⁴ « Les données hylétiques au sens que leur confère Husserl (par exemple le rouge comme qualité sentie, différent du rouge comme propriété objective du drapeau qui flotte au loin) » : Claude Romano, *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, Folio essais, Gallimard, 2010, p 95.

¹⁶⁷⁵ André du Bouchet, *Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 37.

¹⁶⁷⁶ « Vertige » vient du latin « vertigo », mouvement tournant, de « vertere », tourner. Dictionnaire *Le Petit Robert*, Paris, 1983, p 2083.

¹⁶⁷⁷ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁷⁸ *Ibid.*

¹⁶⁷⁹ Ce terme qu'on trouve dans « un jour de plus augmenté d'un jour » pallie à l'expression hyperbolique de l'intensif tout en introduisant l'idée d'une masse croissante c'est-à-dire en majorant l'extensif sur l'intensif qui serait trop subjectif.

¹⁶⁸⁰ William Faulkner, *Le Gambit du cavalier*, traduction André du Bouchet, Gallimard, Paris, 1952.

¹⁶⁸¹ « Chez Joyce – il est complètement enferré dans cette intention folle de tout saisir – de bout en bout - c'est la matière de l'esprit, et le reflet de la matière. » : André du Bouchet, « Carnet 5 daté du 1 juin 1952 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 140. James Joyce, *Finnegans Wake*, fragments adaptés par André du Bouchet, introduction de Michel Butor, suivis d' *Anna Livia Plurabelle*, Gallimard, NRF, Paris, 1962.

¹⁶⁸² William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, traduction Maurice Edgard Coindreau, Gallimard, Paris, 1972, p 53 : « Les os débordaient du fossé où les plantes noires se trouvent, dans le fossé noir, et entraient dans le clair de lune comme si quelques-unes des formes s'étaient arrêtées. Et puis, elles se sont toutes arrêtées, et tout était noir, et, quand je me suis arrêté pour recommencer, j'ai pu entendre maman et des pieds qui marchaient vite, et il y avait quelque chose que je pouvais sentir. Et puis la chambre est arrivée, mais mes yeux se sont fermés. Je ne me suis pas arrêté. Je pouvais sentir. »

violence de leur déploiement et suscitent une confusion entre le corps propre et le monde.¹⁶⁸³
L'inscription du corps dans l'espace, telle qu'elle se manifeste dans l'écriture d'André du Bouchet, enregistre de même la discontinuité des impressions sensorielles :

« (martelé à froid, lorsque toute la masse consécutive / de la dent des montagnes aura, elle, sur le glissement d'une seule coulée, / comprimé le froid métal, y laissant trois, quatre encoches noires, comme / oxydées...la sécheresse de la détonation étant venue – jusqu'à / l'éteindre – tempérer un grincement...¹⁶⁸⁴ »

Sont enregistrés leur éclipse ou empiètement mutuel, l'indiscernement des mouvements¹⁶⁸⁵, dans l'épreuve néanmoins continue d'une appartenance indivise.

« Sans interruption, sur la rupture toujours fraîche, respiré et irrespiré, l'air strié, comme les doigts de la main – main fluctuante, doué d'aussi peu de préhension que l'œil, qui fait valoir le monde soustrait, part plus large de cette réalité posée dans l'innommé comme un mot, et dont le progrès se poursuit, impossiblement, hors de notre coupe.¹⁶⁸⁶ »

Dans *Le Feu des signes*, un long développement est consacré à préciser comment la captation d'indices qui échappe à la pure vision, se fonde sur des qualités intensives et sollicite une forme d'intuition¹⁶⁸⁷ des choses, laquelle se déprend de toute présence effective :

« La vision est un office de notre corps entier plongé dans un milieu, - nébuleuse de lueurs coupantes ou sourdes dont il a lui-même indistinctement conscience. Où sont les côtés, l'arrière et l'avant, dans cette étendue une et indivisible ? S'il nous faut en extraire un objet d'usage ou d'étude, nous ne pouvons nullement prétendre de ce fait, que le monde commence et finit avec lui. Si l'on a enlevé un objet de la chambre où il se trouve, pendant notre absence, nous nous apercevons en rentrant, avant même de nous être rendus compte de sa disparition, que quelque chose manque. La lacune dont nous avons le vague pressentiment ne répond-elle pas à celle d'un creux, le creux que faisait cette

¹⁶⁸³ Claude Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*, Gallimard, NRF Essais, Paris, 2005.

¹⁶⁸⁴ André du Bouchet, « sur un coin éclaté », *L'incohérence*, Hachette, 1979, np.

¹⁶⁸⁵ « comme si la montagne / venait s'asseoir sur mes yeux » : André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 49.

¹⁶⁸⁶ André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de joug*, Paris, Françoise Simecek éditeur, 1978, dernière annotation.

¹⁶⁸⁷ « Cet élargissement de la brèche, la « dilatation de la vision des choses » que décrit Bergson est le passage de cette vision « normale » étreignante, de cette vision de forêt, à la vision qui consent à perdre pour *tout* posséder, cette vision détruite par Diane où l'on ne voit plus rien. C'est le passage à la vision imaginaire, ce que Bergson appelle l'intuition. » André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 174.

petite boîte bleue ou blanche, par exemple, dans une atmosphère troublée, ébranlée, maintenant qu'elle n'est plus là, au cœur des masses qui gravitent autour de nous, et dont le poids spécifique vient d'être altéré ? Cette vacance dont les choses autour de nous font également partie est aussi bien palpitation, entrelueurs de mouvements amorcés ou réprimés, impondérable crédit accordé au changement. Un objet, dans l'air, en se prolongeant, demeure environné d'un halo d'indices qui tiennent à son origine et à sa destinée, et de ce léger frisson prémonitoire qui, réalisé par l'artiste, constitue le signe contagieux de son intervention dans notre milieu ambiant, - inapparent au regard possessif. Aussi, pour peu qu'un regard désintéressé en ait tenu compte, partout le développement de l'espace réel supplée-t-il à ce qui viendrait rompre à nos yeux la cohérence de l'objet peint et sculpté. L'essentiel n'est-il pas alors ce fluide irréductible au spectacle.¹⁶⁸⁸ »

9.4. Le presque rien :

L'expression « Je ne vois presque rien ¹⁶⁸⁹ » ne fait donc pas le constat d'une difficulté ou d'une insuffisance mais indique, d'une part, que la vision, toujours lacunaire ou aveugle, s'appuie sur la contiguïté de diverses perceptions pour envisager le monde, d'autre part, que « c'est le visible qui voit l'invisible ¹⁶⁹⁰ », que l'amenuisement de la vision ne préjuge en rien de la subtilité de son approche qui capte ce qui n'est pas visible ¹⁶⁹¹, lequel n'est pas pour autant inexistant.

« *Je ne vois presque rien – presque*, ressort qui en se détendant
éblouit, et, d'un bond
alors rien que je ne voie ¹⁶⁹² »

Il est probable, comme nous l'avons déjà noté, qu'André du Bouchet, dans la conception qu'il se forge de l'univers et du contact que l'homme peut en entretenir, ait lu attentivement le *De natura*

¹⁶⁸⁸ André du Bouchet, *Le Feu des signes*, Skira, 1962, p 91.

¹⁶⁸⁹ « Je ne vois presque rien » est le dernier texte et la dernière annotation de de *Sans Couverture*, GLM, 1953 ; repris Fissile, Montpellier, 2014, np.

¹⁶⁹⁰ André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 171.

¹⁶⁹¹ « L'expression « visibilité de l'invisible » est propre à Merleau-Ponty. Elle apparaît dans le dernier résumé achevé par lui au terme de son cours au Collège de France de 1959-1960 intitulé « Nature et logos : le corps humain » : Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p 67.

¹⁶⁹² André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 34.

rerum de Lucrèce, notamment les considérations sur les éléments qui existent « tout en étant invisibles » :

« Entends maintenant citer dans la nature des corps dont tu dois toi-même confesser à la fois l'existence et l'invisibilité. En premier lieu, la force déchainée des vents fouette l'océan (...) Les vents sont donc évidemment des forces invisibles qui balaient et la mer et les terres, et les nuages, et qu'ils chassent et emportent soudain dans leur tourbillon. (...) Ainsi, je le répète encore, les vents sont des corps invisibles, puisqu'ils se révèlent et par leurs actes et par leurs caractères les rivaux des grands fleuves, qui, sont, eux, d'une substance visible. De même, nous sentons les diverses odeurs que répandent les corps, et jamais pourtant nous ne les voyons venir à nos narines ; et nous ne pouvons ni voir les émanations de chaleur, ni saisir du regard le froid, ni apercevoir le son, toutes choses qui nécessairement sont de nature matérielle, puisqu'elles peuvent ébranler nos sens : car toucher et être touché ne peut être que le fait d'un corps.

Enfin, les étoffes suspendues sur le rivage où se brisent les flots se chargent d'humidité, de même qu'étalées au soleil elles sèchent. Et pourtant la façon dont l'eau s'est déposée reste invisible, comme sa disparition sous l'effet de la chaleur. C'est que l'eau se divise en particules que les yeux ne peuvent voir d'aucune manière. (...)

Enfin, tout ce que les jours et la nature ajoutent peu à peu aux corps pour leur assurer une croissance régulière, nul regard, si tendu soit-il, ne saurait l'apercevoir, non plus qu'on ne peut distinguer ce que perdent à chaque instant les corps que l'âge dessèche et flétrit, ou les roches qui baignent dans la mer, et que ronge le flot salé. C'est donc au moyen de corps invisibles que la nature fait sa besogne. ¹⁶⁹³»

9.5.L'œil du monde.

Ce débord de la vision entraîne André du Bouchet à conférer à divers éléments l'appellation d' « œil », comme si, dans cet échange continu et réversible, l'œil devenait, selon une acception proche de la notion de « Chair ¹⁶⁹⁴ » de Merleau-Ponty, l'organe désignant la captation sensorielle la plus étendue :

¹⁶⁹³Lucrèce, *De la nature*, « Les éléments des corps peuvent exister tout en étant invisibles. Exemples à l'appui. », Livre premier, Tel Gallimard, Paris, 1985, pp 31-32.

¹⁶⁹⁴ « Tout tient (...) à ce que nos regards ne sont pas des actes de conscience, dont chacun revendiquerait une indéclinable priorité, mais ouverture de notre chair aussitôt remplie par la chair universelle du monde. », Maurice Merleau-Ponty, « Préface à Signes », *Œuvres*, op cit, p 1563.

« Le plissement d'une mare, d'une flaque (...) est un œil foré l'œil réfléchi ou non du ciel

(réfléchi en soi de toute façon : son gris ou son bleu) qui traverse -- comme sans voir je traverse... (enveloppent ce ciel)

L'extrême attention : tu es dans la mire (immergé) de cet œil dans l'instant même de ta totale inattention... dans la visée de ce ciel

est le court-circuit,
le point le plus proche -- où le ciel que tu ne vois pas brûle mais
là il brûle.... le point où la terre réfléchie se traverse, le

point

où la terre qui réfléchit est traversée.... (terre elle-même véhicule

de

cette face d'eau.... réfléchissant ce qui l'enveloppe : l'eau s'assèche

, l'air

est de l'autre côté de la masse de la terre qui soutient l'eau....

voilà

à l'œil, au globe visuel, à l'œil toujours humide tant qu'il voit, ce qui

se lit --- se brouillonne, se déchiffre et se brouille, face à moi, l'autre côté de ma face....

l'œil qui t'observe, c'est la terre traversée là où elle réfléchit....¹⁶⁹⁵»

Le ciel est un œil dispersé dans tous les éléments réfringents qui lui donnent consistance. Parce que l'eau, le feu, l'air et la terre sont des miroirs naturels du ciel, ils en transmettent les vibrations colorées ou thermiques, ils façonnent la géologie, donnent l'humide ou le solide, et véhiculent les tracés de la lumière. La transparence du ciel est à l'égal de la limpidité du cristallin. Le globe de l'œil qui est logé dans la cavité oculaire est comme une enclave d'où bombe une demi-sphère, l'autre restant invisible, tel le « compartiment » qui ne reçoit pas le soleil. L'œil de la terre qui reflète le ciel est analogue à l'œil humain qui répercute le monde. Le « globe visuel » est analogue au globe de la « terre traversée là où elle réfléchit. » Dans le carnet du 29 juillet 1952, André du Bouchet écrit : « Je suis étendu sur une table de bois / dans l'œil de la terre / couvert par sa pupille bleue / immensément dilatée / dont je ne vois pas les bords/ sans paupières / les pupilles du ciel plein de fils blancs¹⁶⁹⁶»

¹⁶⁹⁵ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁹⁶ André du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 146.

La formulation d'André du Bouchet, « tu es dans la mire (immergé) de cet œil », « dans la visée de ce ciel » fait ainsi songer aux « chambres à voir » que construit James Turrell¹⁶⁹⁷ qui sont des cavernes à ciel ouvert, des « chambres en lesquelles l'expérience de voir se donne à elle-même comme sa propre opération révélatrice¹⁶⁹⁸ ». La réverbération est garante de l'agencement inédit et infini des phénomènes, elle maintient et sauvegarde le principe même de la vie sans quoi tout se consume : « mourir serait réverbération pure¹⁶⁹⁹ ».

L'œil est le réceptacle actif du monde : « Ainsi, de la vision surgit un monde médiateur et fluide, un univers « visionné », tout en mouvement d'expansion et de raréfaction, dont chaque élément n'existant qu'en vertu du regard qui s'y attache, devient à son tour doué de vue, se charge de fluide visuel, et voit.¹⁷⁰⁰ »

¹⁶⁹⁷ « En ce sens, peut-on parler chez Turrell d'un désir de déconstruire les espaces triviaux – c'est-à-dire ceux où il y a quelque chose de visible à discerner, à reconnaître et à nommer – pour en extraire la pure et simple *puissance visuelle d'espace lumineux*. » Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, op cit, p 42.

¹⁶⁹⁸ *Ibid*, p 54. James Turrell achète, en 1977, le Roden Crater, un cratère de volcan dans le désert en Arizona, où il réalise un réseau de galeries souterraines permettant d'accéder à des chambres creusées en des points déterminés du cratère qui donnent à voir le ciel.

¹⁶⁹⁹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 23.

¹⁷⁰⁰ André du Bouchet, « Vision et connaissance », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 166.

*« Je vais dans le regard du monde
Les grandes orbes du regard...*

*Homme pareil à son ombre
Qui va au bout des champs
Et comme porté sur l'eau et dans le ciel
Echelle mouvante dressée sur l'arête de la courbure. »¹⁷⁰¹*

*« ... je te dis
 au moyen de ce langage blanc
dans ce remous qui de moi est en train de faire
mi-terre, mi-mots -- et le partage égal
...au point où la terre bouillonne légèrement où
le ciel l'effleure
Je te dis,
 en ce moment
où la terre s'égalise
tendrement
 où ses lèvres se referment
un moment

 que nous sommes aveugles dans une vague
de vent¹⁷⁰² »*

¹⁷⁰¹Pierre Tal Coat, *Traverse d'un plateau*, Maeght, Paris, 1963 ; cité par Jean Leymarie, *Tal Coat*, op cit, p 100.

¹⁷⁰² André du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 25.

POESIE : DIAMANT DE LA RESPIRATION.

1. La Poésie.

Le feuillet qui débute par cette expression, « Poésie, / diamant de la respiration ¹⁷⁰³ », écrit dans les années cinquante, invite à entendre ce qu'André du Bouchet considère comme étant de la nature même de la poésie. Si aucune des formulations qu'il écrit ou exprime, au cours des années, n'est susceptible ou n'a pour objectif de décliner ce qu'est définitivement ¹⁷⁰⁴ ou de définir précisément ¹⁷⁰⁵ un tel geste, il est toutefois loisible de spécifier ce qu'enjoint le poète à cette pratique. Il semble, en effet, manifester que, la différenciant de plus en plus des écritures dites poétiques, du champ et des problématiques littéraires afférentes, André du Bouchet élabore une conception du monde qui la déporte vers des considérations philosophiques ¹⁷⁰⁶, lesquelles semblent redevables en partie du champ de la phénoménologie telle que Merleau-Ponty la développe dans ces mêmes années où il réinterroge la vision en parallèle avec la peinture, notamment dans son dernier écrit qu'est *L'œil et l'esprit*, publié après sa mort survenue en 1961. Cependant, s'il est manifeste que la phénoménologie, telle qu'elle évolue dans le sillage de la pensée de Merleau-Ponty et de Maldiney, permet de lire avec une acuité particulière les textes d'André du Bouchet, ses développements, qui témoignent d'un foyer de sensibilité qui réunit penseurs, peintres et poètes, sont par trop contemporains du moment où le poète trouve son écriture, pour suffire à rendre compte de la conception du monde et du support qu'il se forge,

¹⁷⁰³ André du Bouchet, « poésie, diamant de la respiration », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 131.

¹⁷⁰⁴ « Reverdy tentera de dire ce que peut être en effet la poésie. Presque sans images : du ton exalté et rigoureux dont serait rendu le compte d'une découverte. Comme s'il cherchait à isoler une substance jamais circonscrite depuis le temps que dure la poésie et qu'une fois pour toutes et la première fois, poésie disparue ; il allait parvenir à l'énoncer. » : André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 45. André du Bouchet semble ainsi indiquer le paradoxe du projet de son aîné, car comme il aura pu dire que « la peinture n'a jamais existé » (*Peinture*, Fata Morgana, Montpellier, 1983, p 50), il en va de même de la poésie qui n'a pas davantage de sens à être dissociée de toute inscription du vivant dans l'espace.

¹⁷⁰⁵ « J'appelle poème tout fragment ou paysage de langue porté à un degré / d'intensité ou de précision où il vous met dans un rapport vivant avec vous-même. » Entretien d'André du Bouchet avec Alain Veinstein, « Surpris par la nuit », rediffusion du 24 janvier 1995, France Culture.

¹⁷⁰⁶ Reprenant son propos sur Delacroix, nous dirons, qu' « il a l'audace d'exiger un effort qui porte sur tous les plans de l'intelligence et de la sensibilité. » André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

conception qui semble se rattacher avant tout à ses lectures philosophiques, en particulier à ses méditations des présocratiques ainsi qu'à la philosophie matérialiste de Lucrèce.¹⁷⁰⁷ Ces réflexions conjuguées, entre autres, à la lecture du philosophe et helléniste italien Giorgio Colli,¹⁷⁰⁸ lui permettent d'opérer une symbiose qui, en lien avec son observation attentive et réfléchie du geste pictural, l'amène à concevoir un monde organisé autour d'une notion éminemment centrale qu'est celle d'énergie.

1.1.L'Énergie.

Cette dernière notion, qui est venue innover tout notre propos critique, est conçue comme mouvant continuellement les corps et ne les laissant jamais en état d'inertie, malgré des états stationnaires apparents. L'énergie active incessamment toutes choses quoique son mouvement puisse paraître se résorber dans l'immobilité ou le silence. La « réalité intarissable » de Pierre Reverdy est aussi celle d'André du Bouchet, réalité qui ne cesse pas et dont l'action est aussi bien souterraine ou latente que visible et tangible.

«
blancheur des intervalles dont la
jonction réitérée se constitue en la face d'un support – lui-même
citant le gouffre – par lequel s'alignerait – et, entre les lignes, et
en sous-œuvre encore, se calquant par instants sans rigueur sur cet ali-
gnement qui entérine une phrase achevée – l'intarissable...¹⁷⁰⁹»

L'énergie apparaît ainsi comme la force propulsive qui entraîne les corps, qui les rattache aux forces élémentaires de la nature et dont les variations d'intensité génèrent des modifications de résistance par lesquelles ils peuvent acquérir des propriétés qu'ils ne semblaient pas détenir, par lesquelles l'élément liquide peut se muer en son contraire, ou par exemple, la pierre perdre sa

¹⁷⁰⁷ Lucrèce, *De la nature*, Livre II, Tel Gallimard, Paris, 1985, pp 61-104. Ce rapprochement est opéré également par Franc Ducros dans *Le Poétique, le Réel*, Klincksieck, Paris, 1987. Cet auteur qui était proche d'André du Bouchet a publié un recueil intitulé *Les yeux la terre*, éd. Main-d'œuvre, 1992.

¹⁷⁰⁸ André du Bouchet possède, dans sa bibliothèque de Vanves, plusieurs ouvrages de ce philosophe et helléniste italien (1917-1979) : *La raison errante*, Tome I *Philosophie de la distance*, tome II *Philosophie du contact*, tome III *Nietzsche. Et Nature aime à se cacher* qui concerne les Présocratiques : Parménide, Héraclite, Empédocle.

¹⁷⁰⁹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 134.

dureté et devenir matière souple et aérienne. Ainsi, si l'énergie qui circule entre les corps actualise provisoirement certains de leurs attributs potentiels, elle ne les fige pas en un état et reconduit continuellement le mouvement d'une défection, d'une dissolution qui les renvoie à une condition à nouveau déjà instable. Le principe premier de ce mouvement illimité est producteur incessamment de formes puisque chaque chose procède de toutes choses comme a pu l'écrire Diogène d'Apollonie :

« En somme, toutes choses qui existent sont des modifications de la même chose. C'est évident ; car si les choses qui existent aujourd'hui dans l'univers – terre, eau, air, feu et tous les autres choses qui sont visibles dans l'univers – si l'une d'entre elles était différente d'une autre, c'est-à-dire différente dans sa nature même, et non la même chose changée et transformée de multiples façons, elles ne pourraient se mélanger les unes aux autres, que ce soit en bien ou en mal. Et les plantes ne pourraient pousser de la terre ni aucun animal ou quoi que ce soit d'autre, ni venir à l'existence, s'ils n'étaient pas faits de façon à être la même chose. Mais en fait toutes ces choses sont des variations de la même chose : elles deviennent différentes à différents moments pour redevenir ensuite la même chose.¹⁷¹⁰ »

Le mouvement illimité occasionne les créations et transformations à partir des éléments. Si les présocratiques privilégient parfois, dans leur cosmologie, l'eau comme principe de toutes choses, c'est souvent le feu qui détient la réalité du mouvement. Cependant, chez Anaximène, l'Air est le fluide nécessaire, par les processus de condensation et de raréfaction, des changements qualitatifs. L'Air raréfié devient le Feu, et condensé, devient le vent, les nuages et l'Eau. Ce dernier élément condensé produit la Terre et les rocs les plus lourds et durs. A ces changements correspondent des qualités de froid ou de chaleur, d'humide ou de sec dont les combinaisons et variations procèdent de phénomènes d'évaporation ou d'assèchement. Ainsi, l'Air froid peut donner aussi bien le solide, le liquide que la vapeur. L'Air invisible devient de ce fait visible tout comme, à l'inverse, le glacier, une fois échauffé, devient de l'Air invisible. Par ailleurs, l'Air est conçu chez Anaximène, comme le support de la terre par sa qualité d'emportement. Lucrèce qui renoue avec cette dynamique des fluides¹⁷¹¹ des présocratiques, introduit comme « constituant fondamental de la *phusis*, l'écoulement laminaire, continu, répétitif, universel, éternel : un chaos en perpétuel

¹⁷¹⁰ André Lacks, *Diogène d'Apollonie : la dernière cosmologie présocratique*, Edition et traduction et commentaires des fragments, Préface de Jean Bollack, Presses Universitaires de Lille, 1983.

¹⁷¹¹ « L'eau chez Thalès, les tourbillons où se différencie l'indifférencié, pour Anaximandre, l'air qui se comprime, avec Anaximène » : Catherine et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature*, Champs Essais, Flammarion, Paris, 2009, p 52.

mouvement. Il faut que, au hasard, se forme l'écart du clinamen (et il se forme, d'expérience, dans les flux) pour qu'apparaissent les tourbillons, naissances locales, singulières, corps tangibles.¹⁷¹²»

Dans la conception du monde fortement nourrie par ces auteurs que les textes d'André du Bouchet laissent transparaître, l'Air tient une place centrale, il est le « moteur blanc » de toutes choses.

1.2.Le Feu.

Cependant, dans ce texte intitulé « poésie : diamant de la respiration », le poète qui, d'une certaine manière, évoque sa conception de l'acte poétique, introduit les quatre éléments en majorant l'idée du Feu qui les consume et les transforme en produisant de la chaleur et de la lumière.

« idée ventre,
idée lumière
prenant feu d'homme en homme
et s'amalgamant en nappe de flamme
qui tremble chaque fois qu'un homme ou qu'une femme respire,

idée de ciel prenant feu
idée de terre prenant feu,
idée d'eau prenant feu »

L'énergie ainsi dégagée par le feu n'est pas indépendante des autres éléments mais se déploie et s'active sous l'action de l'air qui l'attise et fait circuler son ardeur :

« (Le poète) ne peut voir, tolérer sa poésie que par l'entremise d'un autre, que par les autres où elle cesse d'être poésie, et devient chaleur. On ne pense plus à ce charbon glacé, pas plus qu'on ne pense au charbon quand il commence à faire plus chaud.¹⁷¹³»

L'aspect formel¹⁷¹⁴ importe peu, indique, ce faisant, André du Bouchet, au regard de ce que la poésie délivre en termes d'énergie, irradie comme force quand elle touche son interlocuteur, de la

¹⁷¹² *Ibid*, p 53.

¹⁷¹³ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 142.

¹⁷¹⁴ Ce qu'indique la citation d'Artaud écrite au dos du numéro 4 de *L'Ephémère*, Maeght, Paris, 1967 : « Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. »

même manière qu'il n'y a « pas de formes non plus chez Tal Coat. Un geste. Un geste qui se rend sensible par les variations d'une substance colorée où la teinte a moins d'importance que le jeu vibratoire des chauds et des froids, dont les dilatations et contractions sont le frisson même de l'énergie radiante qui transmet le geste.¹⁷¹⁵ » La poésie, telle qu'entendue par André du Bouchet dans ses parentés avec la peinture, engage le corps de celui qui s'y adonne comme de celui qui la reçoit. C'est une pratique qui a trait à la matière, celle des corps, des supports, des éléments et des substances et, parce qu'ils sont mouvants, qui délivre de la volonté de maîtrise de l'esprit, car « ce que la poésie en voie de réalisation incessante peut dans son inachèvement placer sous les yeux, c'est comme par surcroît le point momentané où l'esprit a cessé d'avoir prise. »¹⁷¹⁶

Aussi, la poésie est-elle ce qui est atteinte et nourriture du corps : « idée ventre ». Elle est ce qui fait vivre¹⁷¹⁷, ce qui libère le souffle vital quand il en vient à s'éprouver dans la plénitude avec le dehors, ainsi que le concevait Rilke : « Respirer, ah ! poème invisible. Pur échange perpétuel contre mon être propre de tout l'espace du monde.¹⁷¹⁸ » La poésie entretient ainsi une accointance dynamique avec le monde parce qu'elle participe de ses « impondérables : air, circulation, respiration, etc.¹⁷¹⁹ » La surface irradiante de la page insuffle une vibration propre à bouleverser le rapport entendu avec le monde, propre à intensifier les perceptions : « poésie : comme dans cette récente découverte physiologique où l'on profite du violent sursaut d'énergie vitale accumulée au moment d'un danger extrême.¹⁷²⁰ » Le feu est donc cette potentialisation des énergies, destructrice et salutaire, parce qu'il vient embraser les formes figées dont la cendre, tirant sur le bleu, prendra dès lors, à nouveau, son envol¹⁷²¹.

Cette intensité qui résonne physiquement ne se transmet pas, pour autant, sous la forme d'une injonction. La parole poétique échappe totalement à l'autorité de l'assertion, elle qui est « - parole faite : pour ne pas parler, et qui chaque fois elle-même résiste / à la parole¹⁷²² ». Traversée par l'air, la poésie ouvre sur un vide, sur un blanc qui est sans assignation, où elle renonce à proférer,

¹⁷¹⁵ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 36.

¹⁷¹⁶ André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992, p 26.

¹⁷¹⁷ « La poésie reste toujours aussi fraîche – elle peut être revécue à tout moment – partition de vie » : André du Bouchet, « Cahier noir, février 1952 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 113.

¹⁷¹⁸ Rainer Maria Rilke, « Altmen », *Sonnets à Orphée*, dans *Œuvres 2*, Poésie, Edition établie et présentée par Paul de Man, Seuil, Paris, 1972, p 194.

¹⁷¹⁹ André du Bouchet, « Cahier, novembre 1949 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 46.

¹⁷²⁰ André du Bouchet, « Carnet, octobre 1951 », *Ibid*, p 125.

¹⁷²¹ André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, suivi d'*Envol*, Clivages, Paris, 1991.

¹⁷²² André du Bouchet, *Carnet*, (août 1952), Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 35.

à axiomatiser¹⁷²³ ou prophétiser : « Ainsi la poésie n'affirme rien : elle fait l'épreuve de notre vie et nous gagne une évidence incontestable pour un instant dans la mesure où elle est aussi la plus contestable.¹⁷²⁴ » L'humilité de la parole poétique tient pour André du Bouchet au fait qu'elle n'octroie jamais d'assurance mais qu'elle réserve des instants fragiles et fugaces où elle transcrit la voix des éléments, l'homme inclus¹⁷²⁵ ; où elle fait voir, et vivre, à l'égal de la peinture, une sensation d'air et de lumière.

1.3. La peinture : la lumière.

Dans son *Traité de la peinture*, Léonard de Vinci définit « les deux vocations fondamentales de la peinture (qui) sont de célébrer la beauté de l'espace qualifiée par la lumière, et les manifestations expressives de la vie : les formes considérées comme des accidents de l'étendue concrète et comme des symptômes de l'énergie vitale.¹⁷²⁶ » A telles aspirations pourrait se rattacher l'ambition de l'écriture d'André du Bouchet. Ses constantes préoccupations esthétiques, ses recherches théoriques, ses réflexions d'ordre philosophique, sont orientées vers la manifestation active sur la page de cette congruence du monde et de l'homme, par laquelle il peut concevoir le mode de son appartenance. N'est-il pas restitué à la vue, et donc à la vie, par le regard du peintre, ou du poète quand il se veut peintre, qui lui apporte le rayonnement des éléments, comme le caillou déposé sur le chemin dont parle Tal Coat :

« Regardez, me disait-il, un caillou dans la rivière. Il fait partie du même monde que l'eau. La même lumière qui traverse l'eau le traverse. Retirez-le du courant, il perd la vie. Il devient un objet fermé, contraint, taciturne comme un mort. Mais jetez-le sur le sentier, aussitôt il reprend vie, parce qu'il participe, en la redistribuant, à la lumière du sentier.¹⁷²⁷ »

¹⁷²³ Même si André du Bouchet peut écrire : « axiome de la poésie : que cela soit indémontrable et jamais gratuit » : *Carnet*, (juillet 1952), Fata Morgana, Montpellier, 1994, p 33.

¹⁷²⁴ André du Bouchet, « Banalité », *Avenglante ou Banale*, op cit, p 140.

¹⁷²⁵ « le coffre bleu / coiffé par le chêne du matin / la pierre allumée / le ciel parle / l'air éraflé par cette herse / n'a plus de bouche / par où crier / il passe / par ma bouche / desséchée / ces êtres raboteux / j'obéis à leurs énormes paroles / je reconnais ma voix. » : André du Bouchet, « Qui parle », *Air* suivi de *Défets (1950-1953)*, Fata Morgana, Montpellier, 1988, p 55

¹⁷²⁶ Léonard de Vinci *Traité de la peinture*, op cit, p 148.

¹⁷²⁷ Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, op cit, p 27.

Dans *L'Œil et l'Esprit*, Merleau-Ponty a insisté sur cette nitescence essentielle à caractériser la peinture : « L'art (...) C'est vraiment le « cri inarticulé » dont parle Hermès Trismégiste, « qui semblait la voix de la lumière¹⁷²⁸ ». Et une fois là, il réveille dans la vision ordinaire des puissances dormantes un secret de préexistence. (...) C'est cette animation interne, ce rayonnement du visible que le peintre cherche sous les noms de profondeur, d'espace, de couleur.¹⁷²⁹ » L'art décèle le lien qui attache au monde et par lequel le corps participe du mouvement de l'univers : « logés, enfin, au cœur de cette étendue, comme elle loge en lui – que nous voyons – plus avant.¹⁷³⁰ » La poésie d'André du Bouchet fait entrevoir la substance dont nous procédons, qui échappe à notre entendement¹⁷³¹, et que seul le corps expose, mêlant son rythme biologique et ses capacités sensorielles à la régulation naturelle du monde. Ainsi, des toiles de Tal Coat qui se soumettent à :

« cette indissoluble cohésion naturelle qui se (révèle) dans l'altération. C'est la tâche de l'aube élargie jusqu'à toute la toile, l'aube élargie jusqu'au jour / – et c'est au cœur de cette clarté que se pratique l'altération – que la clarté / travaille. Chaque corps – n'étant qu'une nuit relative, un jour qui n'est pas prêt. Toute la partie se joue de front et comme verticalement, sans *s'échelonner* / à l'intérieur de cette transparence la lumière se dresse / dressée / comme un volet et ce laci, ce volet.¹⁷³² »

La toile ouvre au jour comme les volets à la lumière. La toile ouvre à l'avènement du jour comme l'aube, avec laquelle elle se confond, annonce la lumière. Sur un plan « vertical », par le

¹⁷²⁸ Cette expression est tirée d'un passage d'Hermès Trismégiste extrait d'un article du peintre Robert Delaunay, « la lumière », dans *Du Cubisme à l'art abstrait. Cahiers inédits de Robert Delaunay*, documents inédits publiés par Francastel, « Bibliothèque générale de l'École Pratique des Hautes Etudes », Paris, S.E.V.E.N., 1957, p 150. « L'article de Delaunay intitulé de manière significative « La Lumière », aboutit à la conclusion que « la peinture est proprement un langage lumineux » et cela juste après avoir cité cette phrase hermétique du Pimandre : « Bientôt descendirent des ténèbres...et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière. » : Mauro Carbone, *La chair des images, images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, Vrin, 2011, p 133.

¹⁷²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, dans *Œuvres*, op cit, p 1616.

¹⁷³⁰ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972, p 16.

¹⁷³¹ Les notes des derniers cours de Merleau-Ponty portent sur « la possibilité de la philosophie aujourd'hui ». Elles s'appliquent à refuser la tendance de la philosophie à considérer « le langage comme un écran entre elle-même et l'être. » Merleau-Ponty oppose à cette tendance le fait que la parole, et même la parole philosophique, se trouve préfigurée dans notre expérience sensible par l'auto-organisation d'un « sens tacite », à savoir par ce qu'il définissait déjà dans *la Phénoménologie de la perception*, - avec Husserl – comme « logos du monde esthétique ». () C'est ce qu'il assimile à ce que Hermès Trismégiste appelait « le cri de la lumière » : Mauro Carbone, *La chair des images, images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, op cit, p 138.

¹⁷³² André du Bouchet, Notes préparatoires pour « Ecart non déchirement » (paru dans *Derrière le miroir*, n°64, Maeght, Paris, avril 1954), *Catalogue d'exposition André du Bouchet et Pierre Tal Coat*, 23 juin – 15 septembre 1979, Château de Râtilly, Treigny, np.

mouvement des volets analogues au déplacement de la toile face au motif¹⁷³³, s'opère sans transition le franchissement de l'obscurité « relative » aux réseaux de fils entrecroisés de la lumière, qui fonde l'appartenance au jour.

2. Un matérialisme panthéiste.

Ne pourrait-on ainsi considérer que cette poésie s'inscrit dans une sorte de matérialisme panthéiste ? Le terme de panthéisme fait partie du vocabulaire dont use André du Bouchet à propos de l'univers de Delacroix, en une lecture critique qui pose d'emblée la question, induite par le traitement pictural de la violence humaine et tellurique, de la conception du monde que transcrit cette peinture. Répandue chez les romantiques, cette sorte de naturalisme de la divinité de la Nature est théorisée par Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et comme représentation* qui date de 1819, qui, bien qu'insistant sur le fait que la contemplation, l'absorption dans la nature nous révèle notre commune substance, maintient l'idée d'un « pur sujet connaissant » capable de saisir « l'Idée éternelle¹⁷³⁴ ». Selon une conception absolument renouvelée qui se défait de la conception romantique de la prévalence du sujet, ce terme participe néanmoins des réflexions qu'André du Bouchet ne cesse de poursuivre en élaborant sa propre écriture poétique, et s'il n'apparaît pas comme tel, on peut penser qu'il se dissémine dans une écriture qui interroge la substance et le ressort du réel, en retournant aux physiciens matérialistes dont la pensée de Lucrèce se nourrit.

En passant par la peinture : « je serai passé de parole à peinture, et - sur un interstice, de peinture à parole, peinture étant tout ce que je n'ai pas dit¹⁷³⁵ », la trace poétique intègre la compréhension d'un vide en tant que support de tout phénomène, et par là entend la leçon de Lucrèce :

¹⁷³³ Et l'on songera à Pierre Tal Coat courant un carnet en main ou, plus tard traquant le paysage depuis un véhicule que conduit Françoise Simecek, traquant le mouvement depuis le sien propre, dans un des films qui lui a été consacré et qu'on peut voir au domaine de Kerguéhennec où a pu être constitué, grâce à la volonté de Jean-Pascal Léger, le fonds Tal Coat.

¹⁷³⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Puf, Paris, 1966, p 231 : « Lorsqu'on remplit toute sa conscience de la contemplation paisible d'un objet naturel actuellement présent, paysage, arbre, rocher, édifice ou tout autre, du moment qu'on s'abîme dans cet objet, que l'on s'y perde, (...) de telle façon que tout se passe comme si l'objet existait seul, sans personne qui le perçoive, qu'il soit impossible de distinguer le sujet de l'intuition elle-même (...), alors, ce qui est ainsi connu, ce n'est plus la chose particulière, en tant que particulière, c'est l'Idée, la forme éternelle »

¹⁷³⁵ André du Bouchet, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

« Ainsi, donc, il existe un espace intangible et immatériel, le vide. Sans lui, les objets ne pourraient aucunement se mouvoir ; car l'office propre de la matière, qui est de faire obstacle et d'offrir de la résistance, se rencontrerait partout et toujours ; rien ne pourrait donc se mettre en marche, puisqu'aucun objet ne prendrait l'initiative du déplacement. ¹⁷³⁶»

Quant à la nature de ce vide, il est possible de multiplier les interprétations¹⁷³⁷ et de considérer que :

« Ce qui apparaît, c'est l'impossible source, Franc Ducros dit aussi, commentant Lucrèce, un « fond » qui, se déchirant, se donne du même coup à (perce)voir comme sans-fond », l'amorphe vers lequel fait signe la forme, quand à la fois elle se déploie et se dérobe, *l'Urgrund*, dit Schelling : ce qui est avant toute nomination, avant toute pensée, l'originnaire. Mais pourquoi ne pas dire la Nature ? plusieurs mots dans ce livre pointent vers ce thème : le mot énergie, qui dit peut-être ce que veut dire *physis*, le mot substance, « l'Un sans figure dont toute figure se constitue », dont une figure est la terre ou mieux la pierre – l'assise du temple selon Heidegger ou le marbre dont émerge la statue inachevée – déjà du nature sans doute, mais qui tient en filigrane le naturant, la Terre-Mère : « terre – parlant avec la première énergie », dit du Bouchet. ¹⁷³⁸»

Quelle qu'en soit la dénomination, et la pensée philosophique dont procède tel concept, il faut reconnaître qu'aucune vision d'un tableau comme d'une page ne nécessite cette armature intellectuelle, et que c'est bien plutôt la force de son rayonnement qui atteint et qui fait vaciller les certitudes que l'on peut avoir de sa propre inscription dans l'espace et le temps. Et l'appréhension d'une page d'André du Bouchet se départit, ainsi qu'il l'écrivait à propos de Delacroix, de toute recherche d'intelligibilité¹⁷³⁹ :

¹⁷³⁶ Lucrèce, *De la nature*, « du vide : preuve de son existence. », Livre I, Tel Gallimard, Paris, 1985, pp 32-33.

¹⁷³⁷ Voir la riche étude de Michel Collot, « André du Bouchet et le pouvoir du fond », *L'Îre des vents*, n°6-8, Espaces pour André du Bouchet, 1983, pp 219-258 : « L'horizon vacant et la surface vierge sur laquelle se profilent textes et figures ne renvoient-ils pas l'un et l'autre à ce *Grund* qui fonde toute manifestation, mais échappe lui-même, puisqu'il est aussi *Abgrund*, à notre saisie ? « Fond de l'être » qui n'est pas un étant parmi d'autres, mais le non-étant, Né-ant ou Etre. »

¹⁷³⁸ Mikel Dufrenne, « Préface », à Franc Ducros, *Le poétique, le réel*, Méridiens Klincksiek, Paris, 1987, p IV.

¹⁷³⁹ André du Bouchet, « Liberté et fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

« Dans l'enchevêtrement de cet univers, cette impossibilité d'un commencement et d'une fin, ce soleil qui brûle sans se consumer, cette nécessité de ce qui semble le mal, tout cela doit prouver à l'homme que bien qu'il soit fier de son intelligence et qu'il s'en serve continuellement pour demander raison de tout, il ne peut avec son aide percer le mystère universel. »

De ce fait, si la « 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 comme une explication.¹⁷⁴⁰ », il y a, ici, bien davantage une force de frappe à recevoir qu'un message à déchiffrer. Ce qui distingue plus sûrement les *Pommes rouges* de Sainte-Pélagie en comparaison des *Casseurs de pierre* de Courbet, tableau qui s'inscrit trop explicitement dans les intentions d'une esthétique réaliste :

« *Les Casseurs de pierre* de Courbet, bon, mais à côté ! Ces *Pommes rouges* de Sainte-Pélagie, nourissantes, substantielles, sustentatrices – la toile la plus révolutionnaire de Courbet. Plus révolutionnaire ! Car laquelle m'a le plus changé, le plus renouvelé, retrempé, renouvellera, retrempera les autres / autant que j'en puisse en juger / ce regain de fraîcheur.¹⁷⁴¹ »

Ainsi en est-il du peintre, écrit Anne de Staël, dont la vraisemblance ne limite pas le geste et ne justifie pas l'intention :

« Que ce soit Morandi, Giacometti, Bram Van Velde, Tal Coat, leurs *natures mortes* sont d'une telle morsure dans un espace qui les rapproche d'elles-mêmes, qu'elles sont hors de portée de la main, la seule main qui les saisisse, celle de la peinture qui les transporte, leur fait rejoindre une si vaste dimension que nos yeux n'auraient jamais saisie sans que le peintre nous la donne.¹⁷⁴² »

¹⁷⁴⁰ « Pour ainsi dire », émission de Michel Camus, Jean Daive, André Velter. Jean Daive s'entretient avec André du Bouchet, France Culture, 1986. Transcription Victor Martinez. Cité par Thomas Augais, *Trait pour trait, Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, op cit, p 535.

¹⁷⁴¹ André du Bouchet, « Cahier coloré, mars 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 71.

¹⁷⁴² Anne de Staël, « Dans le soleil de « la lanterne », *L'Ire des vents*, n°13-14, 1986, p 186.

Ainsi en est-il du peintre qui subit, comme un heurt qu'il répercute, le contact avec un réel qui le déconcerte et l'invite à maintenir une profonde attention¹⁷⁴³ et une réflexion soutenue : « on ne peint jamais ce qu'on voit ou ce qu'on croit voir, écrit Nicolas de Staël, on peint à mille vibrations le coup reçu, à recevoir », dont deux choses importent : l'intensité de la frappe et celle de la méditation.¹⁷⁴⁴ » La profondeur de la pensée à atteindre n'est d'ailleurs pas sans lien avec celle à laquelle invite Merleau-Ponty quand il écrit : « la méditation doit nous réapprendre un mode d'être dont il (i.e. l'homme copernicien) a perdu l'idée, l'être du « sol » (Boden) et d'abord celui de la Terre.¹⁷⁴⁵ »

3. Une approche mystique ?

L'intensité du bouleversement, de la déflagration qu'accomplit la toile comme la page en fait cette qualité éminemment précieuse que connote le mot « diamant » dans l'expression « poésie : diamant de la respiration ». Ce terme se retrouve dans un texte consacré au poème « Fête de paix » de Hölderlin dans lequel André du Bouchet écrit que « l'image ne prend sensiblement corps que dans ce concours de forme, d'étendue, de volume, de poids, de couleur, qui, isolément, demeurent de purs intelligibles ; et que parfois « nous nous sentons posés sur la parole comme sur un pont de diamant, au-dessus de l'abîme de notre néant.¹⁷⁴⁶ » La source de cet emprunt, qui nous renseigne sur les lectures d'André du Bouchet dans les années cinquante¹⁷⁴⁷, en lien avec son projet de thèse, invite à interroger la dimension spirituelle de sa pensée. Autrement dit, pour reprendre les termes d'un critique qui pressentait déjà la pertinence de la question :

¹⁷⁴³ « L'attention est une prière naturelle, que l'esprit me fait comme à la raison universelle, afin qu'il reçoive de moi la lumière et l'intelligence. » Malebranche, *Méditations chrétiennes*, dans *Œuvres*, Tome II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1992.

¹⁷⁴⁴ Anne de Staël, « Lettre de Nicolas de Staël à Pierre Lecuire, 3 décembre 1949 », dans *Staël, Du trait à la couleur*, Editions Imprimerie Nationale, Paris, 2001, p 136.

¹⁷⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, pp 168-169.

¹⁷⁴⁶ André du Bouchet, « Hölderlin, Friedensfeier », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 320. Clément Layet signale que « la source d'André du Bouchet est sans doute l'ouvrage de Vladimir Lossky, qui avait paru en 1844, *Essai sur la théologie mystique de l'église d'Orient*, où Lossky cite le théologien orthodoxe du XIX^e siècle Philarète de Moscou : « Les créatures sont posées sur la parole créatrice de Dieu comme sur un pont de diamant, sous l'abîme de l'infinité divine, au-dessus de l'abîme de leur propre néant. », Notes, pp 356-357.

¹⁷⁴⁷ Dans le texte intitulé « banalité », Clément Layet identifie des citations de St Jean de la Croix, *La nuit obscure*, II, 1, Seuil, 1984, p 96 et de Jacques Bertot, lettre 64, *Directeur mystique*, Ed du Carmel, 2005 : André du Bouchet, *Aveuglante et banale*, op cit, Notes, p 340.

« André du Bouchet est-il un mystique ? La question doit désormais être posée. Son vocabulaire, la préférence accordée dans certains textes aux figures de l'antithèse et de l'oxymore – « vide marquant le faite », « lacune qui illumine » - nous rappellent le langage des grands auteurs du genre. Et André Masson écrit dans un texte dédié à Tal Coat, « qu'une méditation sur l'espace franchit inéluctablement les bornes d'une esthétique ou d'une morale. Se situer au-delà du monde désirable conduit inéluctablement celui qui s'y engage au cœur d'un problème : celui de l'être, - ou, si l'on préfère, aux approches d'une mystique. ¹⁷⁴⁸ »

Si l'on accrédite telle hypothèse, il est à remarquer que la partie consacrée à Hercule Seghers dans *L'Incohérence*, recueil de 1979, est précédée d'une épigraphe de la religieuse brabantine du XIII^e siècle, sœur Hadewijch : « on peut trouver assez de paroles en flamand, mais pour ce que je veux dire, il n'y a ni flamand, ni paroles ». Et l'emploi d'un certain lexique, quand il s'applique à commenter Delacroix, pourrait laisser accroire à de telles orientations ou spéculations :

« Le geste qui fulgure dans le temps et qui exige, pour être reproduit avec tant soit peu de fidélité, « les moyens de traduction les plus rapides », se déploie aussi avec le calme et la solennité qui furent autrefois l'apanage des religions et qui ne peuvent se situer que sur un plan éternel ; cette dualité, qui est l'essence de l'art de Delacroix, explique les émotions en apparence contradictoires qui s'en dégagent. En retournant ses propres armes contre lui, il accule le temps jusqu'au seuil de l'éternité où il continue à se tordre en un chiffre étrange. « Ces figures, ces objets qui semblent être la chose même à une certaine partie de notre être intelligent, semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe ; indépendamment de l'idée, le signe visible devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance... ». Ce dernier besoin est l'attrait pur des fastes de la liturgie, l'élégance des tourbillons : considérez les deux femmes enlacées au premier plan des Croisés. Quant à la sensation mystérieuse et profonde que produisent ces lignes sinueuses, il l'énonce, comme Baudelaire, sans équivoque possible : « Le beau nous rappelle une existence *immortelle* et divine dont le souvenir et le respect vivent à la fois dans nos cœurs... c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre sait donner une forme et une vie ¹⁷⁴⁹ ».

Il est probable qu'André du Bouchet cherche dans toute son œuvre à voir et fonder « les indices (qui participent) d'une intelligence universelle, lueurs qui s'échappent du « temple indivisible où

¹⁷⁴⁸ André Masson, « Divagations sur l'espace », *Les Temps modernes*, juin 1949, p 967, cité par Aron Kibédi-Varga, « Ecrire et voir », *Autour d'André du Bouchet* », op cit, p 117.

¹⁷⁴⁹ André du Bouchet, « Liberté et Fatalité de Delacroix », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. Il est également celui qui écrit : « Il est devenu un lieu commun de remarquer que le seul peintre religieux des temps modernes ne croyait pas en Dieu. »

s'enferme la nature ¹⁷⁵⁰», et que cette recherche pourrait s'apparenter, selon une formulation empruntée à Merleau-Ponty, à « un Idéalisme puisque l'homme peut trouver en lui toute la Nature ; et à un mysticisme puisqu'il faut devenir Nature pour penser la Nature. ¹⁷⁵¹ » C'est ce que laisserait à penser l'extrait d'une correspondance avec Jean-Michel Reynard où André du Bouchet indique comment le réel ricoche sur la conscience échauffée de l'artiste ¹⁷⁵² et produit une « exaspération » où le corps se meut comme hypnotisé, guidé par des forces attractives qui le dépassent et l'entraînent :

« Avec l'art seul, qui n'est que de la conscience avivée et avivée au point où par excès elle en devient par intermittence aveugle à son tour – on peut rejoindre, un instant pourra se donner non pas comme l'avenir qu'on a voulu mais en tant que celui qui vous veut dans la direction inverse du dévidement, et cela qui aura passé par une exaspération de la conscience qui vous met proprement en dehors, n'est pas au juste de l'ordre du somnambulisme parce que, même sans y voir, on y va les yeux ouverts. ¹⁷⁵³ »

Ne pourrait-on pas considérer que cette exacerbation qui donne au corps son autonomie, qui outrepassa la conscience, s'apparente à une forme d'extase ¹⁷⁵⁴, même si le terme fait soigneusement défaut. N'est-ce pas en ces termes que peut être pensée l'approche du monde par le peintre, laquelle procède de cette extase et produit un transport hors de soi. Henri Maldiney fait ainsi remarquer que :

¹⁷⁵⁰ *Ibid.*

¹⁷⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, établi et annoté par Dominique Ségler, Seuil, Paris, 1995, p 77. Il s'agit de la critique de Lukàcs à l'encontre de la philosophie de Schelling. Cela n'empêche pas Maurice Merleau-Ponty d'écrire : « L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair. » : *Le visible et l'invisible*, Tel Gallimard, Paris, 1964, p 176.

¹⁷⁵² André du Bouchet recopie cette citation : « Stifter, observe Rilke, a vu sa vocation intérieure devenir inéluctable dans l'instant où il tentait, au cours d'une inoubliable journée, de rapprocher à l'aide d'une longue-vue un coin de paysage fort éloigné et où brusquement, dans un bouleversement total de sa vision, il ressentit une fuite d'espaces, de nuages, d'objets et un effroi si fécond qu'à cette minute même son âme béante de surprise accueillit l'univers, telle Danaé l'épanchement de Zeus », et il rajoute « Œuvre à l'origine de son élaboration – ou cosmogonie, si ce mot n'était pas trop pesant. (...) mais – Ramon, Stifter, Dante – il s'agit bien de Cosmogonies. » : André du Bouchet, « Notes de lecture », revue *L'Etrangère* 14-15, op cit, pp 117-118.

¹⁷⁵³ Jean-Michel Reynard, *une parole ensauvagée*, « Lettre d'André du Bouchet, 20 août 1984 », Coll. Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2009, p 82.

¹⁷⁵⁴ Alice Godfroy parle justement d'un point extatique où l'immobile et le vélocé, dans un même temps, viennent se confondre. (...) Le rythme se fond dans une équivalence de ses termes, dans un équilibre dynamique d'ordre supérieur, un niveau de transparence qui rejoint à bien des égards cette sensation de parfaite immobilité que peut goûter, à l'occasion de certaines trances, le corps dansant. » : Alice Godfroy, *Ecrire, danser : prendre corps et langue, Etude pour une « dansité » de l'écriture poétique* Thèse sous la direction de Michèle Finck, Strasbourg, 2013, p 576.

« dire, sur la foi d'une comparaison photographique, que Sainte-Victoire occupe dans l'espace de ses tableaux une place incomparablement plus grande que celle que la montagne occupe en réalité dans le paysage, c'est passer outre à ce que l'œuvre de Cézanne nous révèle être la réalité. Certes, dans ses tableaux, le regard se concentre sur Sainte-Victoire et lui assujettit l'espace. Mais cet espace n'est pas un espace environnant : il s'espacé à même l'extase de la montagne. ¹⁷⁵⁵ »

Ainsi, l'extase éprouvée par le peintre, qui peut s'appeler ravissement, qui provoque l'intensification des perceptions alliée à un sentiment d'anéantissement ou de dilution de soi, tel qu'il est décrit par Rousseau dans la seconde promenade des *Réveries du Promeneur solitaire*¹⁷⁵⁶, produit une montagne extatique, qui déborde ses propres coordonnées ou repérages, et qui atteint la démesure. Dès lors, s'inscrit une sortie du temps que la toile réfléchit, dont elle est le point d'incidence :

« Chaque touche, chaque point est un centre d'éclatement et d'ouverture dont l'énergie spatialisante se retrouve intégrale en chacun de ses éclats. Chaque point d'impact est en puissance de nombreux trajets et tous participent co-originaires d'un rythme unique qui implique son propre temps. Durée et simultanéité ne font qu'un. La genèse perpétuelle de l'espace et l'instantanéité de son ouverture coïncident dans l'extase articulée de l'instant. ¹⁷⁵⁷ »

La peinture génère ce débord de la conscience quand elle est à l'égal de la nature entendue comme cette puissance qui réalise « le surgissement du monde « partout et à chaque instant simultanément ¹⁷⁵⁸ » ¹⁷⁵⁹ Aussi, n'y a-t-il pas de tensions vers un infini ou au-delà, comme en attestent certaines mentions du nom de « dieu » qui témoignent des préoccupations du poète concernant ce rapport au divin qu'il n'éluide pas mais qu'il reconduit à un dehors, à un vide toujours insaisi.

¹⁷⁵⁵ Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 280

¹⁷⁵⁶ Ou tel Senancour qui parle de cet « être fragile, un homme (qui) contient dans sa tête inconnue de lui-même, des notions d'équité, quelques certitudes, des dimensions des corps et l'idée de mille soleils étincelants ou refroidis ! Mais le désir, linconcevable désir ! le pressentiment de quelque chose de perpétuel, ce besoin dans moi qui vais disparaître ! Il y a là une communication souverainement mystérieuse. » ; cité dans *L'Ire des vents*, n°6-8, op cit, p 13.

¹⁷⁵⁷ Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, op cit, p 279.

¹⁷⁵⁸ Jean-Luc Nancy, *Des lieux divins*, Mauvezin, Tarns Europ Repress, 1997, p 106.

¹⁷⁵⁹ Alain Chareyre-Méjan, « Le sentiment du oui », *Ce que Cézanne donne à penser*, op cit, p 79.

« comme à un hors à l'infini dit dieu.	c'est là que sans cesse je
serai entré.	entrer dehors
autrement dit dieu le vide.	Je n'y atteins pas.

par anticipation un mot à reconstituer pour peu qu j'y sois.

Je n'y atteins pas - mais la marque de l'en-route.¹⁷⁶⁰ »

Quant à l'acception même du terme de « mystique », le texte consacré à Hölderlin aide à revenir à des considérations où s'affirme la prééminence du geste sur toute croyance qui viendrait l'éclairer. C'est, au contraire, la pratique même du poète, ou du peintre, qui confère la lumière : « Proche du mystique, en ceci qu'il recherche l'union de l'âme et du monde, c'est à travers la « formule » seule pourtant qu'il fait briller le lieu.¹⁷⁶¹ » Et André du Bouchet précise : « Lorsque l'intervalle à travers lequel s'établit le circuit devient, par la grâce d'une image, apparent, au même instant, fugitivement, la contradiction qui règne entre le monde et l'être intime, entre l'étendue et notre durée, se dénoue : nous occupons tout l'espace qui nous en sépare.¹⁷⁶² » Aussi, l'écriture poétique n'est-elle pas l'expression d'un site, le site de notre séjour selon une formulation heideggerienne, mais exposition à l'espace, à l'air et à la lumière qui sont les conditions de ce séjour. Comme pour d'autres artistes peintres ou plasticiens, « la lumière devient le lieu, et le lieu une substance que notre corps traverse pour en éprouver l'enveloppante caresse ou brise. L'objet du voir, habituellement devant nous, devient un lieu du voir, où nous sommes dedans. Et celui-ci ne se présente que comme une pure et mystérieuse qualité tactile de la lumière.¹⁷⁶³ »

La poésie d'André du Bouchet ne renvoie donc pas à une altérité transcendante, pas davantage que la peinture, celle d'Ottaviano, par exemple, dont le poète consigne quelques notations dans son carnet daté de 1954 : « O : que la peinture n'est pas une fin mais un moyen qui doit s'évanouir dans l'ampleur de ce qu'elle parvient à susciter, dans ce sens, elle est l'expression d'un sentiment religieux – sans idoles, sans fétiches, et sans théologies.¹⁷⁶⁴ »

¹⁷⁶⁰ André du Bouchet, « mais je veux entièrement sombrer avec ma langue », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris ; publié aux Editions VVV, Amsterdam/New York, 2013.

¹⁷⁶¹ André du Bouchet, « Hölderlin, Friedensfeier », *Avenglante ou banale*, op cit, p 320.

¹⁷⁶² *Ibid*, p 320.

¹⁷⁶³ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, op cit, p 57.

¹⁷⁶⁴ André du Bouchet, « Carnet daté du 4 février 1954 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 224.

La lumière n'est ainsi « nullement le symbole du savoir primordial et éternel qui est incorporé dans la nature.¹⁷⁶⁵ » La lumière exprime la vérité de la poésie, qui ne se dit qu'en se faisant, pour faire écho à l'expression de Cézanne.¹⁷⁶⁶ Ainsi, « la poésie se sépare de la révélation, paraît distincte de la révélation mystique, c'est cette vérité, - l'absolu de la vérité sans exaltation, et même sous le couvert d'un sens restrictif¹⁷⁶⁷ » Elle est une vérité, ce que Georges Piroué, en 1961, formulait ainsi :

« Et voici que je suis en train de me demander si parmi tous nos littérateurs, essayistes, romanciers et autres, le poète, un certain type de poète, n'est pas le seul, dans la solitude et l'inapparente inefficacité, à mesurer soigneusement les vraies dimensions de l'univers et de l'homme, à définir le vrai rôle du spectacle et du spectateur, le vrai partage, ou plutôt la vraie confluence, de la vérité entre eux, nous installant face au prodigieux reflux sur nous d'un cosmos redécouvert, loin de l'effroi et de la surprise de pacotille, dans une manière de sagesse où l'homme est aussi petit, aussi autonome qu'un paysan dans un paysage d'estampe japonaise et aussi indispensable à la connaissance exacte de ce paysage. »¹⁷⁶⁸

Ainsi, la poésie, qui est une vérité en acte¹⁷⁶⁹, manifeste, comme la peinture, que :

« cela reste une question d'homme, de l'homme – de Chardin, de Courbet, de Van Gogh – de son adhésion, de la façon dont naturellement, décidément, il adhère au monde, à la vie.

Et qui, elle, se restaurera à toutes ces œuvres chargées de la communiquer, cette volonté, cette adhésion à la vie à laquelle nous avons tous droit, la couleur, la matière vivante, la main frémissante, femme nue, nature morte, ou *Liberté sur les Barricades*. Il s'agit toujours d'une barricade renversée.¹⁷⁷⁰ »

¹⁷⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, établi et annoté par Dominique Ségard, Seuil, Paris, 1995, p 66.

¹⁷⁶⁶ Cézanne, « Lettre à Emile Bernard du 23 octobre 1905 », *Conversations avec Cézanne*, op cit, p 94 : « Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai. »

¹⁷⁶⁷ André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou banale*, op cit, p 137.

¹⁷⁶⁸ Entretien d'André du Bouchet avec Georges Piroué, *Mercure de France*, n°343, Paris, 1961, pp 551-554 ; repris dans la revue *L'Etrangère*, n° 14-15, op cit, p 233.

¹⁷⁶⁹ « élargir la notion de poésie, en la ramenant au sens originel du mot de poésie : faire... se faisant... avoir lieu étant dit... » : André du Bouchet, « Notes de lecture », revue *L'Etrangère* 14-15, op cit, pp 115-119.

¹⁷⁷⁰ André du Bouchet, « Carnet, mars 1951 », *Une lampe dans la lumière aride*, op cit, p 71.

autre espace inventé où il
a cessé d'être l'axe
déterminant. Il n'est qu'un
objet perdu et retrouvé – un
souvenir. chargé de plus de
souvenirs que ce bocal
voisin.

Une sculpture est []
Seule – et nue –
C'est l'espace qu'elle ouvre
qui l'enrobe.

Or, il y a
ouverture – et une étreinte
passionnée (comme celle de Rodin)
tout est à recommencer.
ce recommencement, la sculpture
peinte nous en donne une idée.
mais si le peintre a atteint son but, il ne l'a pas [], il ne s'en est pas saisi

4 – (petites feuilles à petits carreaux, écriture en vert.)

nue, toujours nue,
et seule – au départ (c'est
l'espace qu'elle doit ouvrir
qui l'habille – une statue
vêtue est un non-sens : pour
.... pour des habits enveloppants
comme l'enveloppe de l' []
la [] nue que la
sculpture doit susciter –
elle doit à elle seule []
] que la sculpture laisse un tableau

5- (p 33. Trois petits cartons verts.)

Sculpture primauté de l'être
plongé dans l'air même que nous
respirons – de façon plus évidente que le tableau
qui semble avoir sa profondeur
à lui – à soi.
cet « à soi », Matisse ne
cesse de le mettre en cause.
espace tournant de Velasquez

Une frontalité qu'il essaye
De tourner –
Soluble.

6 –

C'est la plongée de la
lumière sur le corps qui
donne les facettes du
corps – ouvre
l'espace dont la figure n'est
que le cœur – n'est que le
corps. A le saisir – cette
saisie – de la *main pensée* –
[] – surgit ce nouveau
[] majoré en sens inverse
- qui s'élargit – à []

cette pierre immobile dans le jour
- l'impossible essor.

7- (grandes feuilles, écriture verte.)

P 45 « inventer des signes qui soient des
équivalents entre l'artiste et le spectateur. »
peinte, la statuette est cette
médiatrice.

Nous la reconnaissons comme statue, mais
elle nous est imposée comme œuvre.
elle se présente à nous comme tout objet sur
lequel se pose la lumière. La cruche, la
chaise ou le vase, [], dans la peinture
avoisinants.

Mais cette cruche, cette chaise ou ce vase
ne sont-ils pas [] ce avec quoi la sculpture
voisine en vérité – et que nous oublions, sous
le coup de questions et de l'autorité de l'« œuvre » ?
Les deux leçons sont complémentaires.

8 – (autre feuillet p 47.)

p 44 « sortir de l'imitation, même celle de la lumière... jeter la vieille guenille. »

Que la forme vienne et surgisse, comme Si elle sourdait de l'intérieur. Telle est le noyau – non pas reflet de ce qui est ailleurs, mais ce qu'est – et s'impose comme tel sans que la notion même de ressemblance ait à jouer, comme pour les êtres véritables recours comme tels. Et ce ce n'est pas le monde absurde, c'est le notre, celui de l'être délié qui de plus en plus signe dans l'œuvre de Matisse, - et informe cet espace.

- C'est que, cette fenêtre, ce paysage jusqu'alors vacant – qui l' [] - nous semble allégorie.

(en marge à gauche)

P 44 « devenir conscient de la qualité de nos désirs. » (sculpture est mainmise : la volonté de mainmise est cette conscience, cette appréhension du [] -de renverser les fruits de ce désir qui en soi s'assouvit et se résoud – pour le faire, *éternellement*, surgir.)

9- (Feuilles p 47.)

Rapport avec Maillol Dich p 34.

« Il acquiert à sa fréquentation une indéniable propension à arrondir ses volumes, à leur donner plus de plénitude et de souplesse, à préférer les poses sans affectation .. » 1906 à Collioure. Représentation de ces sculptures dans les deux « natures mortes » de 1906.

C'est le moment où il [] dans son œuvre à un nouveau palier – la symbiose/synthèse de pro[] et de l'éclat pour aboutir à une masse et à une densité.

Le fil à plomb p35. Le métal est cette preuve qu'il recherche

et sa sculpture ne connaît pas
de *fluctuation*.

p 52 et p 53 reproduction de sculptures « nu couché » 1928 et « nu couché » 1907, et deux autres :
3 feuilles.

Il libère la figure de ce socle
imaginaire qui serait en sculpture
l'équivalent de l'espace illusoire.
Il la pose dans l'air, il la fait grandir
à partir du sol, son essor
et son envergure lui sont communiqués à
partir de ces lignes de force.
Le chemin, c'est que entre temps de cette
terrasse dénonçant le caractère []
d'objet de l'œuvre, il a pu faire la ligne du tableau
- Il l'a posé, il l'a fait *devant* entrer

dans la [] de sa peinture, il l'a imaginé dans l'espace inventé, non – fictif
qui ne connaît pas de terrasse.

(repris en haut de la feuille)
Ainsi le chemin de sa peinture infléchit à son tour la
sculpture qui lui servait de « preuve », et *détruit*
une nouvelle évidence.

10- (feuille p 93.)

« dessiner avec des ciseaux. Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des
sculpteurs.¹⁷⁷¹ »

11- (feuille écriture noire, p 51 des tableaux)

Sculpture dans le tableau
Comme si ce qui était sorti – nommément – de
La main de l'homme devait être à l'aise dans
Le monde familier, inconnu.
Ayant trouvé le juste rapport - , le personnage
L'accord

¹⁷⁷¹ André du Bouchet recopie cette citation de Matisse parue dans la Préface de son album *Jaꝛꝛꝛ* Paris, Tériade, p 73.

vif pourra entrer _ ou ne pas entrer. La toile
de toute façon aura grandi (comme dans le bocal de Moscou), cet élargissement
Se confond pour nous avec celui du monde où nous
vivons.

Le bocal devenu immense
de 1911. Le fauteuil immense ; un bras suffit
car nous sommes là. Nous savons que
cet air est le nôtre sans avoir à y être représentés. Nous
nous y trouvons aussi bien que ces poissons dans l'eau de ce bocal.
Cette toile dit : celui qu'on ne voit pas dans cette chambre s'y
trouve aussi souvent que ces poissons indubitables
dans l'eau de leur bocal.

12- (Feuille écrite en vert.)

Le personnage réel ayant été jusqu' alors comme un sculpteur dans le monde – un objet statique.
La sculpture incorporée dans la toile – cette
présence d'abord objectivée est rendue à la
liberté de la touche, de la toile,
Le personnage – affranchi de cette
« objectivité » astreignante – surgira
[] à sa [] dans la toile comme le
fait la statue.
(comparer le petit nu assis – objet cerné –
Pl 40 – et la statue rose Pl 51
C'est la même chose. ou les premières
académies. L'être *l'interloque* :
Il faut qu'il soit plongé dans son milieu.

13- (Petite fiche au crayon vert :)

l'incorporation de la
statuette dans la surface
de la norme monde, signifie
l'égalité des éléments
-sans cesse [] d'échelle
due à la présence (de ses plus grandes toiles)
d'un personnage véritable. Mais
on peut avancer que c'est pour []
résolution – en [], si
l'on peut dire – que le personnage
véritable démesuré pourra être
à son tour in[] dans
l'espace inventé.

14- (Grande feuille, écriture verte p 83.)

Je vois dans sa sculpture la marque
privilegiée cette irrésistible [] ité, ce []
impératif, despotique – qui fait le ressort de l'élan
de Matisse – mais qui s' [] sur ce qu'il y a
de plus courbe, de plus fluide, pareil au monde : la
femme, la lumière. – de plus insaisissable
aussi.

Tout est tamisé : vue par reflet, par plusieurs []
Mais quelle violence pour incarner ce demi-jour. Rien n'est assez délicat :
Mais il découpe la lumière. Il se rue sur ce reflet.
Cette violence, cette pure violence chez Matisse
qui prendra quand il le faut les apparences de la fraîcheur
a pour objet le souffle et le divers : il s'engorge, il s'avance avec d'autant plus de décision
que son [] est celui de l'impondérable. Une
véritable délicatesse veut cet héroïsme – car
l'impalpable ne s'exprime que par l'impalpable. Palpable,
au suprême degré, cette sculpture où se vérifie tous les
aspects sculptueux de l'œuvre de Matisse. Mais nous *révons* dans
le champ ouvert de l'imaginaire. Elle nous reconduit, sans
vaciller, à l'impalpable. (Il ne corrige pas son
émotion, il la traduit ce qui est bien différent !)

- au dos :

Le dessin, écrit-il, c'est l'expression
de la possession des objets. Il en va de
même pour ce modelé
de la définition du volume sculptural
car il s'agit d'une possession qui doit
être aussi [] *perdue* : l'essor.

SCULPTURE

Cet impérieux []
Quelle est cette mainmise, cette saisie
[] - le coup d'œil enveloppant l'aigle dont parle
P [] - qui n'est pas appropriation, ni [], ni close : être au mode
Les mains de l'être infini mobile et []
Découper la couleur. Il sculpte la lumière
-comme plus haut il découpe la lumière : au lieu
d'un trait, ce coup de ciseau. Au lieu de la toile, l'air.
Ainsi la fugitive assise, la formidable assise nous est *donné*
Là son essor.

(rajouté)

L'être, ici,
Aussi dur,
apparaît, que le
sol sur lequel
Il se trouve :
d'un []
ou de la pierre.

15- (Feuille pl 110.)

Il se saisit du reflet, il
se désaisit de l'être. Toute sa sculpture
est saisi de l'être, comme intact, dont il se désaisit.

16- (Planche 138 : petit carton en vert.)

Diehl p 17.

« Un petit tableau de Baigneuses (de Cézanne)
où tout était si bien hiérarchisé, où
les arbres, les mains – comptaient autant que
le ciel. »

C'est-à-dire que par rapport au ciel
-étude de la grande mesure –
Les arbres et la main sont identiques :
Ce qui les sépare est aboli. En tant
Que séparation : ce qui les sépare
apparaît comme un ciel.

ici naît la
sculpture. Ce plein saisi. Cette
distance convertie en plénitude. *Et naît*
Comme cent phrases de Matisse. Que *celui* [
] - soudain rempli l'espace de l' []
et la route. Cette plénitude
répond à sa part aveugle.
L'aveugle – le myope – qui
saisit.

la part imaginaire.
la certitude à laquelle notre
vue faillible – *dé* []
-aspire

où nous nous aidons de
cette main.

Cette plénitude []
[] essor (de la femme
accroupie) – ou baiser

(de la femme étendue) : elle
nait, ainsi qu'elle le fit pour lui,
Sous nos yeux

17- (p139 petit carton en vert.)

C'est par le sens
de l'impondérable qu'il
[] à cette présence successive – ou miraculeuse
Essor de Vélasquez. L'impossible essor
Ici le monde *nous est* ouvert
Cette tête *sensée* est minime au []
Le corps qui a traversé les
espaces – les pieds
appuyés sur le sol ; où
le corps pesant de tout son poids sur le sol. cette tête
[] qui va au devant de la lumière.

18- (p 149 une feuille blanche pliée en deux.)

C'est l'air
de la sculpture qui remplace
papiers, fauteuil, chambre, figures

A même le monde
air qui la p[] plus grande
Cette forme née – existence –
ré-utilisée- mais ré-utilisée

19-

Elle s'éloigne – elle []
car il n'est plus de point fixe pour la
voir. Matisse

Au dos :

Comme les figures peintes
enveloppées, grandissent dans
leur milieu fleuri ; tension et
calme.
La figure sculptée
respire et se *dénoue*... dans l'air
vérifie que nous respirons-

que la lumière dont les facettes
du coup de pouce reprend en
d [] de sur []tique
source.
Nous sommes ici.

Mais y a-t-il des sculptures
que Matisse aurait représentées dans
ses toiles, parmi des objets,
et qui n'auraient jamais existé en tant
que sculptures ? peindre exactement
des formes sculptées qui n'auraient jamais existé
En [] le primat
de l'imagination reste entier.
V. p38.
Et fut-elle sculptée le primat de l'imagination
demeure entier.

21- (Seconde feuille cartonnée.)

Le ciel nous est rendu par
la floraison de la sculpture
de Matisse – comme le
coup de pouce de la lumière,
et des lieux.

Ainsi, les poissons dans le
bocal qui paraissent nager *heureux*
hors de tout bocal.
Nous ne sommes pas plus prisonniers de
la chambre où nous séjournons.
Ainsi une statue de Matisse
se meut librement dans l'espace
où nous la retrouvons. Le ciel – l'au-delà
nous est traduit par elle – jusqu'à nous.

Au dos :

C'est l'air que nous respirons.
L'instant de la sculpture
qui remplace l'encorbellement
du fauteuil, l'abri du
plafond ou du dos qu'
enveloppe la figure *privée*.
autour de la sculpture, nous
sommes []age pour []
rendus à notre confortable liberté,

sans responsabilité. De là, ce
désarroi. qui la rend plus
lointaine. Alors que la décision est plus pressante. Plus au cœur.

22- (Deux feuilles, dernière page : écriture noire.)

La supériorité la position supérieure de
cette sculpture dans l'ensemble de son œuvre, c'est
qu'il n'est rien de ce calme auquel parfois il
arrive qu'on soit marqué – profondément,
en profondeur – qu'on porte l'empreinte violente et
parfois déconcertante – de cette *gestation*. Non pas
à la façon d'une cicatrice, ou de quelque []
[] lant - mais de l'ornière d'un parcours,
comme ce ravin d'ombre que devient la tresse
Initiale de la femme debout de dos.

qui ne soit exempt de cette marque, non
plus cicatrice, mais chemin.

23 – (Feuilles, écriture verte. Repérages.)

p 12 « de Matisse.

p 23 l'académie le matin. Copie au Louvre l'après-midi.

Ex...la sculpture après l'hiver...

p 25 sculpture.

Violence : maîtrisée pour
Aboutir à la forme.

Sa première sculpture. Voir le tigre de Bourges, 1899.

p 34 sculpture à Collioure 1906 (les oignons roses)

p 51 l'odalisque (voir phrase sur l'accord. (statue rose sur commode rouge 1910)

« Un ton seul : une couleur

Deux tons : l'accent, la vie » propos rapportés par Pierre Dubreuil, note 167, Lettre du 23 Juin 1952.

p 42 l'arabesque (sculpture et vase persan bleu.1908)

« signes qui aient des équivalents entre l'artiste et le spectateur ».

1. p 83 sculptures 1927-1930. (référence dans le texte à Grosse tête 1927, Grand bas-relief nu de dos, 1929 ; Vénus à la coquille 1930 ; Nu couché 1928-29, 1931 et 1932 ; La Tiare, 1933 : photographies p 53 du texte)

Bibliographie :

I. Œuvres d'André du Bouchet.

1. Œuvres :

André du Bouchet, *Air*, Aubier, Paris, 1946 et 1951.

André du Bouchet, *Sans couvercle*, Guy Levis Mano, Paris, 1953 ; repris chez Fissile, Montpellier, 2014.

André du Bouchet, *Cette surface*, Pierre Benoit, Alès, 1956. Frontispice de Tal-Coat.

André du Bouchet, *Le moteur blanc*, Guy Levis Mano, Paris, 1956.

André du Bouchet, *Au deuxième étage*, Editions du Dragon, Paris, 1956. Cinq lithographies en noir de Jean Hélion.

André du Bouchet, *Sol de la montagne*, Jean Hugues, Paris, 1956. Quatre eaux-fortes de Dora Maar.

André du Bouchet, *Sur le pas*, Maeght, Paris, 1959, 15 aquatintes originales dont 7 en couleurs de Tal Coat.

André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Pierre André Benoît, Alès, 1959. Illustrations de Jean Hélion.

André du Bouchet, *Ajournement*, Le degré quarante-et-un, Paris, 1960, orné de gravures à l'eau-forte par Jacques Villon.

André du Bouchet, *Dans la Chaleur vacante*, Mercure de France, Paris, 1961, Portrait de l'auteur gravé à l'eau-forte et signé par Alberto Giacometti ; rééd. Mercure de France, Paris, 1978.

André du Bouchet, *La lumière de la lame*, Maeght, Paris, 1962. 7 eaux-fortes de Joan Miro dont 5 en couleurs. Présentés sous emboitage avec deux autres livres : *Anti Platon* d'Yves Bonnefoy et *Saccades* de Jacques Dupin.

André du Bouchet, *L'avril*, Jeannine Hao, Paris, 1963. 2 eaux-fortes de Gaston-Louis Roux.

André du Bouchet, *L'inhabité*, Le Point Cardinal, Juin-Juillet 1964. Peintures et dessins de Claude Georges.

André du Bouchet, *L'inhabité*, Jean Hugues, Paris, 1965. Gravures sur cuivre d'Alberto Giacometti.

André du Bouchet, *Ou le soleil*, Mercure de France, Paris, 1968.

André du Bouchet, *Alberto Giacometti. Dessins 1914-1965*, Maeght, Paris, 1969.

André du Bouchet, *Air*, Maeght, Paris, 1971. Illustrations d'Antoni Tapiés.

André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Mercure de France, Paris, 1972.

André du Bouchet, *Laiesses*, Françoise Simecek, Lausanne, 1975. Illustrations de Pierre Tal Coat.

André du Bouchet, *La couleur*, Le Collet de Buffle, Paris, 1975.

André du Bouchet, *Hölderlin aujourd'hui*, le Collet de Buffle, Paris, 1976.

André du Bouchet, *Avant le matin*, Aux dépens de l'artiste, Paris, 1976. 5 eaux-fortes de Jean-Luc Herman.

André du Bouchet, *Air 1950-53*, Clivages, Paris, 1977.

André du Bouchet, *Un jour de plus augmenté d'un jour*, Le Collet de Buffle, Paris, 1977.

André du Bouchet, *Le révolu*, Orange Export Ltd, Malakoff, 1977.

André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de Joug*, François Simecek éditeur, Lausanne, 1978. Aquatintes et bois gravé de Tal Coat.

André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de Joug*, Clivages, Paris, 1978.

André du Bouchet, *Là, aux lèvres*, Clivages, Paris, 1978. Illustrations de Louis Cordesse.

André du Bouchet, *Laiesses*, Hachette, POL, 1979 ; réed Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *L'incobérence*, Hachette, POL, Paris, 1979 ; réed Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *Rapides*, Hachette, POL, 1980 ; réed Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *Dans leur voix les eaux*, Maeght, Paris, 1980. Illustrations de Bram Van Velde.

André du Bouchet, *Défets*, Clivages, Paris, 1981.

André du Bouchet, *Fraîchir*, Clivages, Paris, 1981. Illustrations de Gilles du Bouchet.

André du Bouchet, *Ici en deux*, Quentin, Genève, 1982. Illustrations de Geneviève Asse.

André du Bouchet, *Peinture*, Fata morgana, Montpellier, 1983.

André du Bouchet, *L'avril*, précédé de *Fraîchir*, Thierry Bouchard, Paris, 1983.

André du Bouchet, *Sous le linteau en forme de Joug*, Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *Aujourd'hui c'est*, Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *L'incobérence*, Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *Laisées*, Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *Rapides*, Fata Morgana, Montpellier, 1984.

André du Bouchet, *Dérapiage sur une place de verglas, déchet de neige*, La Répétition, Paris, 1985.

André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, suivi d'*Envol*, Clivages, Paris, 1986.

André du Bouchet, *Ici en deux*, Mercure de France, Paris, 1986.

André du Bouchet, *Air* suivi de *Défets*, Fata Morgana, Montpellier, 1986.

André du Bouchet, *Une tache*, Fata Morgana, Montpellier, 1988.

André du Bouchet, *Le Surcroît*, Fourbis, Paris, 1989.

André du Bouchet, *Des Hauts-de-Buhl*, Fourbis, Paris, 1989.

André du Bouchet, *... désaccordée par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Mercure de France, Paris, 1989.

André du Bouchet, *Verses*, Editions Unes, Périgueux, 1990.

André du Bouchet, *Retiré à un futur*, Fata Morgana, Montpellier, 1990.

André du Bouchet, *Carnets, 1952-1956*, Plon, Paris, 1990.

André du Bouchet, *De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture*, Editions Unes, 1990.

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

André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*, Poésie Gallimard, Paris, 1991.

André du Bouchet, *Deux traces vertes*, Françoise Simecek, Lausanne, 1991.

André du Bouchet, *Cendre tirant sur le bleu*, suivi d'*Envol*, Clivages, Paris, 1991.

André du Bouchet, *Alberto Giacometti : dessin*, Maeght, Paris, 1991.

André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Fata Morgana, Montpellier, 1992.

André du Bouchet, *La chimie des glaciers*, Le Chemin des pierres, 1992.

André du Bouchet, *Axiales*, Mercure de France, Paris, 1992.

André du Bouchet, *Orion* suivi de *Deux traces vertes*, Deyrolle, Paris, 1993.

André du Bouchet, *Baudelaire irrémédiable*, Deyrolle, Paris, 1993.

André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, Paris, 1994.

André du Bouchet, *Carnet*, Fata morgana, Montpellier, 1994.

André du Bouchet, *Aujourd'hui c'est*, Fata Morgana, Montpellier, 1994.

André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Fourbis, Paris, 1994.

André du Bouchet, *Poèmes et proses*, Mercure de France, Paris, 1995.

André du Bouchet, *Pourquoi si calmes*, Fata Morgana, Montpellier, 1996.

André du Bouchet, *Andains*, A.Die, 1996.

André du Bouchet, *D'un trait qui figure et qui défigure*, Fata morgana, Montpellier, 1997.

André du Bouchet, *L'Ajour*, Folio Gallimard, Paris, 1998.

André du Bouchet, *Carnet 2*, Fata Morgana, Montpellier, 1998.

André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées*, (Carnet 3), Fata Morgana, Montpellier, 2000.

André du Bouchet, *L'emportement du muet*, Mercure de France, Paris, 2000.

André du Bouchet, *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, suivi de *L'infini et l'inachevé*, Seghers, Paris, 2001.

André du Bouchet, *Tumulte*, Fata morgana, Montpellier, 2001.

2. Textes :

2.1. publiés dans des revues et généralement repris dans des recueils :

André du Bouchet, « Alphabet-incendie », *Les Temps modernes*, n°40, février 1949, pp 279-286.

André du Bouchet, « Poésies », *Botteghe Oscure*, quaderno V, Roma, maggio 1950, pp 244-246.

André du Bouchet, « Deux poèmes », *Transition*, n°6, octobre 1950, p 108.

André du Bouchet, « Poèmes », *Les Cahiers du Sud*, n°307, Marseille, mai-juin 1951, pp 430-432.

André du Bouchet, « versant », *Poésie partagée*, *Le Temps de la poésie*, n°6, mars 1952, p 51.

- André du Bouchet, « Poèmes », *Botteghe Oscure*, quaderno X, Roma, octobre 1952, pp 105-107.
- André du Bouchet, « Poèmes », *Les Lettres Nouvelles*, n°7, Paris, septembre 1953, pp 787-790.
- André du Bouchet, « Poèmes », *Botteghe Oscure*, quaderno XII, Roma, novembre 1953, pp 52-54.
- André du Bouchet, « Le moteur blanc », *Les Temps modernes*, n°98, Paris, janvier 1954, pp 1222-1226.
- André du Bouchet, « Ce que la lampe a brûlé », *Cahiers GLM*, été 1954, pp 19-23.
- André du Bouchet, « Ecart non déchirement », *Derrière le miroir*, n°64, 1954, pp 10-14.
- André du Bouchet, « Emplois de feu », *Botteghe Oscure*, quaderno XIII, Roma, avril 1954, pp 39-42.
- André du Bouchet, « Image à terme », *Cahiers GLM*, n°2, automne 1954, pp 51-55.
- André du Bouchet, « Poèmes », *Botteghe Oscure*, quaderno XV, Roma, mars 1955, pp 15-19.
- André du Bouchet, « Poèmes », *I 4 Soli*, n°3, Torino, maggio-giugno 1955, pp 11-12.
- André du Bouchet, « Poèmes », *Botteghe oscure*, quaderno XVI, Roma, septembre 1955, pp 41-45.
- André du Bouchet, « Rudiments », *Les Lettres Nouvelles*, n°31, Paris, octobre 1955, pp 367-369.
- André du Bouchet, « Le voyage », *Botteghe Oscure*, quaderno XVIII, Roma, septembre 1956, pp 30-33 ; repris dans la revue *Europe*, n°986-987, juin-juillet 2011, pp 80-83.
- André du Bouchet, « A qui sinon à toi ? », écrit en collaboration avec Jacques Dupin, *Cahiers GLM*, n°4, Paris, automne 1956, pp 16-17.
- André du Bouchet, « L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent », Guy Levis Mano, 1956 ; repris Seghers, Paris, 2001.
- André du Bouchet, « Du bord de la Faux », *Cahier GLM*, n°4, automne 1956, pp 27-29.
- André du Bouchet, « Le moteur blanc », *Livres GLM 1926-1957*, Guy Levis Mano, Paris, 1957, p 15.
- André du Bouchet, « La lumière de la lame », *Les Cahiers du Sud*, 339, Marseille, février 1957, pp 227-230.
- André du Bouchet, « Poèmes », *Botteghe Oscure*, quaderno XIX, Roma, printemps 1957, pp 16-18.
- André du Bouchet, « Près du souffle. Poèmes », *Mercure de France*, n°1127, juillet 1957, pp 436-439.
- André du Bouchet, « Face de la chaleur », *Les Lettres Nouvelles*, 6^e année, n°62, Paris, juillet-août 1958, pp 45-47.

- André du Bouchet, « Sur le pas », *Derrière le miroir*, n° 117, 1959.
- André du Bouchet, « Résolution de la poésie », revue *Arguments*, n°19, 1960.
- André du Bouchet, « Contemporains des derniers hymnes... », *Preuves*, n°119, janvier 1961, p 50.
- André du Bouchet, « Un jour de dégel et de vent », Pierre Reverdy (1889-1960), *Mercur de France*, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 141-142.
- André du Bouchet, « Dregs of the storm... », *Mercur de France*, tome 351, n°1207, mai 1964, pp 164-167 ; repris dans Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1979, pp 92-96.
- André du Bouchet, « Sur le foyer des dessins d'Alberto Giacometti », *Tel Quel*, n° 24, hiver 1966, pp 14-23.
- André du Bouchet, « Percussion », *Derrière le miroir*, n°160, Riopelle, juin 1966, pp 1-3.
- André du Bouchet, « Plus loin que le regard une figure », *L'Ephémère*, n°1, hiver 1966, pp 93-110.
- André du Bouchet, « Notes devant Segers », *L'Ephémère*, n°2, printemps 1967, pp 78-88.
- André du Bouchet, « Fragment de montagne », *L'Ephémère*, n°4, automne 1967, pp 15-27.
- André du Bouchet, « Ou le soleil », *L'Ephémère*, n°4, 1967, pp 99-109.
- André du Bouchet, « Qui n'est pas tourné vers nous », *Catalogue d'exposition Dessins de Giacometti*, Galerie Claude Bernard, Paris, 1968.
- André du Bouchet, « ...qui n'est pas tourné vers nous », *L'Ephémère*, n°8, hiver 1968, pp 70-115.
- André du Bouchet, « Sous les pavés la plage », *L'Ephémère*, n°6, été 1968, Maeght, Paris, pp 5-11.
- André du Bouchet, « Vanité », *Catalogue Jean Hélion*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1969, p 15.
- André du Bouchet, « Figure.. », *L'Ephémère*, n°11, automne 1969, pp 358-377.
- André du Bouchet, « Air », *L'Ephémère*, n°12, hiver 1969, np.
- André du Bouchet, « Tournant au plus vite le dos au fatras de l'art », *L'Ephémère*, n°12, hiver 1969, pp 538-550.
- André du Bouchet, « Hölderlin aujourd'hui », *L'Ephémère*, n°14, été 1970, pp 158-170.
- André du Bouchet, « Sur un coin éclaté », *L'Ephémère*, n°19-20, hiver 1972- printemps 1973, pp 428-449.
- André du Bouchet, « La couleur », *Catalogue de la Fondation Maeght*, Saint-Paul-de-Vence, 1973-1974.

André du Bouchet, « Dans un livre que je n'ai pas sous la main... », *Bulletin du Bibliophile*, Hommage à Iliaszd, n°2, 1974, pp 151-155.

André du Bouchet, « Transcrit d'un calepin », *Revue des Belles Lettres*, 99^e année, n°3-4, 1975, pp 63-69.

André du Bouchet, « Un jour de plus », Préface du Catalogue *Tal Coat*, Grand Palais, Paris, 4 février-5 avril 1976, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1976, pp. 25-42.

André du Bouchet, « ...Ici, à toutes jambes... », (Bulletin de :) *Poésie ininterrompue* (André du Bouchet), n°76, novembre 1976.

André du Bouchet, « Là, aux lèvres », *Argile*, n°13-14, printemps-été 1977, pp 177-183.

André du Bouchet, « Porteur d'un livre dans la montagne », *Bulletin du Bibliophile*, n°3-4, 1977, pp 253-254.

André du Bouchet, « Poèmes », *L'Ire des vents*, n°1, 1978, pp 10-22.

André du Bouchet, « Langue, déplacement, jour », *Clivages*, n° 5-6, Paris, 1978, np.

André du Bouchet, « L'écrit à haute voix », dans Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Seghers, Coll « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1979, pp 90-91.

André du Bouchet, « Glose sur un frontispice de Tal Coat à l'eau-forte », *Catalogue de l'exposition André du Bouchet – Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Trigny (Yvonne), 23 juin- 15 septembre 1979.

André du Bouchet, « Dans leur voix les eaux », *Argile*, XXI, hiver 1979-1980, Maeght, Paris, pp 5-13.

André du Bouchet, « Les Hauts de Bühl », *L'Ire des vents*, n°3-4, 1981, pp 35-53.

André du Bouchet, « Matière de Papier », *GLM*, Fata morgana, 1982, pp 91-97.

André du Bouchet, « Peinture », *L'Ire des vents*, n° 6-8, Espaces pour André du Bouchet, 1983, pp 159-181.

André du Bouchet, « ici en deux », *L'Ire des vents*, n°6-8, Spécial André du Bouchet, 1983, pp 24-53.

André du Bouchet, « Axiomes », *L'Ire des vents*, n°6-8, Spécial André du Bouchet, 1983, pp 311-327.

André du Bouchet, « sur un gérondif », *L'Ire des vents*, n°6-8, Spécial André du Bouchet, 1983, pp 413-428.

André du Bouchet, « Interstice configurant un dessin », *Prévue*, n°23, Université Paul Valéry, Montpellier III, mai 1983, pp 1-16.

André du Bouchet, « Peinture », *L'Ire des vents*, n°9-10, 1983, pp 62-82.

André du Bouchet, « Dérapage sur une plaque de verglas, déchet de neige », *Action Poétique*, n°96-97, 1985.

André du Bouchet, « Poèmes », « Sur un gérondif », « Peinture », *L'Ire des vents*, n°11-12, 1985, pp 214-220 et 221-222.

André du Bouchet, « Cendre tirant sur le bleu », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°18, hiver 1985, pp 3-11.

André du Bouchet, « De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture », *Catalogue de l'exposition Miklos Bokor*, Galerie Ditsheim, Neuchâtel, 1986.

André du Bouchet, « Poèmes », A Jacques Dupin, présentation de Florian Rodari, Illustrations de Eduardo Chilida, Chu Ta, Alberto Giacometti, Joan Miro, Antoni Tàpies, Wang Hui, *La revue des Belles Lettres*, Genève, 109^e année, n°3-4, 1986.

André du Bouchet, « Matière de l'interlocuteur », *La Part de L'œil*, Art Plastiques : questions au langage, n°3, Bruxelles, 1987, pp 66-89.

André du Bouchet, « Un jour de dégel et de vent », « Cendre tirant sur le bleu », « D'un livre en préparation » et « Notes sur la traduction », *Catalogue d'exposition André du Bouchet*, Bibliothèque municipale d'Avignon, 9 juillet -5 août 1988, CNL, 1988, np.

André du Bouchet, « aligné où je suis », *Catalogue de l'exposition rétrospective Geneviève Asse*, 9 juin- 18 septembre 1988, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1988.

André du Bouchet, « Il me reste à trouver un dessin », *Catalogue d'exposition Rétrospective des dessins et œuvres sur papier de Pierre Tal Coat*, Musée des Beaux-Arts, Rennes, 1988.

André du Bouchet, « interstice élargi jusqu'au dehors toujours l'interstice », Pour Reverdy, Textes réunis et présentés par François Chapon et Yves Peyré, *Le Temps qu'il fait*, Cognac, 1990, pp 169-188.

André du Bouchet, « L'ordinaire », revue *Nioques*, n° 4, Crest, 1992, pp 7-16

André du Bouchet, « Interstice élargi jusqu'au dehors toujours l'interstice », *Pour Reverdy*, *Le temps qu'il fait*, 1989, pp 169-188.

André du Bouchet, « retiré à un futur », *Clivages*, n°8, Paris, 1990, np.

André du Bouchet, « Quelque chose de pur », *L'injonction silencieuse*, *Cahier Jacques Dupin*, La Table ronde, 1995, pp 35-41.

André du Bouchet, « où je suis quand je vois », Préface du Catalogue de l'exposition *Réserves – les suspens du dessin*, Musée du Louvre, 1995, pp 11-15.

André du Bouchet, « autour du mot la neige est réunie », *Ralentir Travaux*, n°5, printemps-été 1996, np.

André du Bouchet, « varappe » et « dehors sur le vif », *Ralentir Travaux*, n°8, Cahier André du Bouchet, Printemps-été 1997, p 3 et 9.

André du Bouchet, « Carnet » et « à l'arrêt », *La Rivière échappée*, n°8-9, La Lettre volée, hiver 1997, np.

André du Bouchet, « Sur une gravure de Laisses », *Portrait(s) de Pierre Tal Coat*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999, np ; repris dans *Tal Coat, Peintures et dessins 1946-1985*, Somogy, Rebus, 2011, p 94.

André du Bouchet « Une excavation », dans Henri Maldiney, *Existence, crise et création*, présentation par Jean Pierre Charcosset, encre marine, fougères, 2001, pp 57-71.

2.2. Manuscrits restés inédits du vivant du poète :

André du Bouchet, « totalité de la tête », revue *L'Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 7-9.

André du Bouchet, « Notes de lecture », revue *L'Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 115-119.

André du Bouchet, « Banalité », *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 136-145.

3. Articles :

3.1. Publiés :

André du Bouchet, « Sur les poèmes de Georges Duthuit », illustrations d'André Masson, dans *Le Serpent dans la galerie*, NY, Curt Valentin, 1945.

André du Bouchet, « La violence de Géricault », article paru dans le second numéro de la revue *Foreground*, université de Harvard, printemps-été 1946 ; repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 423-431.

André du Bouchet, « Joan Miro », revue *Transition* 49, 1949, paru en anglais et repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 441-445.

André du Bouchet, « André Masson », revue *Transition* 49, 1949, paru en anglais et repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 433-436.

André du Bouchet, « Tal Coat », revue *Transition* 49, 1949, paru en anglais et repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 437-440.

André du Bouchet « Félix Fénéon ou le critique muet », revue *Transition* 49, n°5, décembre 1949, p79, repris dans La revue *L'Etrangère*, n°14-15, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 71-78.

André du Bouchet, « Le Chant des morts », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 29-34.

André du Bouchet, « Fureur et mystère par René Char », *Les Temps modernes*, n°42, avril 1949, pp 745-748 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 35-42.

André du Bouchet, « Francis Ponge, Le verre d'eau », *Critique*, n°45, 1951, pp 181-183 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 43-46.

André du Bouchet, « Envergure de Reverdy », *Critique* n°47, avril 1951, pp 308-320 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 47-63.

André du Bouchet, « L'Infini et l'Inachevé », *Critique* n°54, novembre 1951, repris dans *Aveuglante ou banale*, Le Bruit du temps, Paris, 2011, pp 71-72.

André du Bouchet, « Sur un tableau de Poussin », *Preuves*, n°1, mars 1951, pp 44-46.

André du Bouchet, « Image à terme », *Cabier GLM*, automne 1954 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 86-88.

André du Bouchet, « Baudelaire irrémédiable », *Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques*, n° 9, Bruxelles, mai 1956, pp 3-18 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 65-81.

André du Bouchet, « Visage altéré de la peinture de Hélion », *Cahiers d'art*, 31-32° année, 1956-1957, pp 371-378.

André du Bouchet, « Lire Finnegans Wake ? », Avant-propos à la traduction de fragments de l'œuvre de Joyce, *La Nouvelle Revue Française*, n° 60, décembre 1957, pp 1054-1055 ; rééd Fata Morgana, Montpellier, 2003 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 116-117.

André du Bouchet, « La peinture de Jean Hélion », *Mercure de France*, n°1138, Paris, juillet 1958, pp 240-243.

André du Bouchet, « Le second silence de Boris Pasternak », *Critique*, n° 141, Paris, février 1959 ; rééd. *Le second silence de Boris Pasternak*, préface de Victor Martinez, La rivière échappée, La Lettre volée, Bruxelles, 2009 ; puis dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 118-127.

André du Bouchet, « Résolution de la poésie », *Arguments*, n°9, 1960, pp 42-43.

André du Bouchet, « Face des apparences refusées », *Catalogue Jean Hélion*, Galerie du Dragon, Paris, 1966.

André du Bouchet, « La peinture de Jean Hélion », *Catalogue Jean Hélion*, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 1970, pp 64-65.

André du Bouchet, « Prosopopée du *Lecteur* », *Bulletin d'Orange Export Ltd*, n°7, décembre 1976, pp 27-28.

André du Bouchet, « Notes sur la traduction », *L'Autre journal*, n°1, décembre 1984, pp 96-98.

André du Bouchet, « Notes sur la traduction », *L'Ire des vents*, n° 13-14, 1986, pp 81-117.

André du Bouchet, « A côté de quelques mots relevés chez Francis Ponge », *Cahiers de L'Herne Francis Ponge*, sous la direction de Jean-Marie Gleize, 1986, Paris, pp 54-66.

André du Bouchet, « Sur un rouge de Staël qui peut également être dit blanc », *Catalogue de l'exposition de Staël* à la fondation Magnani Rocca, Parme, 1994 ; repris dans *Catalogue d'exposition André du Bouchet, espace du poème, espace de la peinture*, Hôtel des Arts, Toulon, 2003, puis en partie dans le *Catalogue de l'exposition Nicolas de Staël*, fondation Pierre Gianada, Martigny, 2010.

André du Bouchet, « Pour Louis-René des Forêts », *Poésie*, n° 96, Paris, Belin, 2001, p. 5.

3.2. Manuscrits non publiés du vivant de l'auteur ou restés inédits :

André du Bouchet, « Liberté et Fatalité de Delacroix », *inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Rimbaud et la possession du monde », article rédigé en anglais, 1946-47, repris dans *La revue L'Etrangère*, n°14-15, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 79-84.

André du Bouchet, « Notes sur Matisse », à partir de l'ouvrage de Gaston Dieghl, *H. Matisse*, éditions Pierre Tisné, Paris, 1954, *Inédit*, Prêt Anne de Staël.

André du Bouchet, « Connaissance critique et connaissance poétique », *L'Etrangère*, n°14-15, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 103-106.

André du Bouchet, « En bleu adorable... ce qu'on a réellement peur de décrire », *revue L'Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 107- 110.

André du Bouchet, « Sur Paul Celan », *revue L'Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, p 114.

André du Bouchet, « Poésie, diamant de la respiration », *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, p 131.

André du Bouchet, « Vue et vision chez Victor Hugo », *Aveuglante et Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 148-159.

André du Bouchet, « Vision et Connaissance », *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 160-168

André du Bouchet, « Ebauches autour de la vision », *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 169-179.

André du Bouchet, « Les dizains contrastés », *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 180- 230.

André du Bouchet, « manuscrits et tapuscrits préparatoires à un texte envisageant ensemble Staël et Seghers », probablement de l'époque de *L'Éphémère* et lié au projet de livre de Nicolas de Staël « Tombeau d'Hercules Seghers », avec Pierre Lecuire, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Ebauches pour un texte intitulé « Fabrique de Cuir Fort », suivi de 10 dessins de Jongkind », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Dossier Giacometti », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Poésie – Peinture », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Edouard Vuillard », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Les Maisons inondées », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Conférence prononcée par André du Bouchet à l'invitation de Dieter Schwartz à l'occasion de l'exposition *Tal Coat devant l'image* », Kunstmuseum, Winterthur, février-mai 1998, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.

André du Bouchet, « Tal Coat, les coupes d'horizon », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, publié dans *Europe*, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, n°986-987, juin-juillet 2011, pp 124-132.

André du Bouchet, « Grément de la réalité », 1953, *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, publié dans *Europe*, n°986-987, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 118-122.

André du Bouchet, « Je suis sur les traces d'un autre », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, publié dans *Europe*, n°986-987, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 61-79.

André du Bouchet, « Un mot : ce n'est pas le sens... » et « mais je veux entièrement sombré avec ma langue », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris, publié aux Editions VVV, Amsterdam/New York, 2013.

4. Traductions :

4.1. volumes :

William Faulkner, *Le Gambit du cavalier : Nouvelles*, Gallimard, Paris, 1951.

Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, Jean Hugues, Paris, 1961 ; Eaux fortes de Max Ernst.

William Shakespeare, *Périclès, Henry VIII, Les plaintes d'une amante, Le Phénix et la Colombe*, dans *Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, Paris, 1961.

James Joyce, *Finnegans wake*, suivi d'*Anna Livia Plurabelle*, fragments adaptés par André du Bouchet, introduction de Michel Butor, Gallimard, Paris, 1962.

William Shakespeare, *La Tempête*, Mercure de France, Paris, 1963 ; rééd Le Bruit du temps, Paris, 2011.

Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, Mercure de France, Paris, 1963.

William Shakespeare, *La Tempête*, Aux dépens d'un amateur, Paris, 1965. Illustrations de Léonor Fini.

Friedrich Hölderlin, *Conciliateur, Fête de paix, L'Ister, En bleu adorable*, dans *Œuvres*, publiées sous la direction de Philippe Jaccottet, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1967.

Paul Celan, *Strette*, (*Poèmes*, suivis du *Méridien* et *Entretien dans la montagne*), traduit par J.E. Jackson, J.P. Burgart, J. Daive et André du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1971.

William Shakespeare, *La Tempête*, dans *Le songe d'une nuit d'été* suivi de *Cymbeline* et de *La tempête*, Le Livre de poche, Paris, 1971.

Iliad, Pirozmanachvili 1974, traduction avec Andrée Robel, Le degré quarante et un, Paris, 1972. Pointe sèche de Pablo Picasso.

Hölderlin, *L'Unique*, Maeght, Paris, 1973. Illustrations de Bram Van Velde.

James Joyce, *Giacomo Joyce*, Gallimard, Coll. Du monde entier, Paris, 1973.

Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, traduction avec Gilles du Bouchet, Mercure de France, Paris, 1973.

Paul Celan, *Poèmes*, Clivages, Paris, 1978.

Boucouchiev André, *Lit de neige*, pour soprano et dix-neuf instrumentistes, texte de Paul Celan, Ed. Salabert, Paris, 1984.

Ossip Mandelstam, *Voyage en Arménie*, Mercure de France, Paris, 1984.

Friedrich Hölderlin, *Poèmes*, Edition bilingue, Mercure de France, Paris, 1986.

Paul Celan, *Poèmes*, Mercure de France, Paris, 1986.

Ossip Mandelstam, *Physiologie de la lecture*, Fourbis, Paris, 1989.

Paul Celan, *Le Méridien*, Fata morgana, Montpellier, 1995. Illustrations de Jean Capdeville.

Paul Celan, *Entretien dans la montagne*, Fata Morgana, Montpellier, 1996.

4.2. Textes :

André du Bouchet, « Haute maladie (Boris Pasternak) », *Cahier G.L.M.*, automne 1954, pp 5-9 ; repris dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 82-85.

André du Bouchet, « Mutt et Jute », *Les Lettres Nouvelles*, n° 29, 1955, pp 1-7.

André du Bouchet, « En bleu adorable... », *Cahier G.L.M.*, automne 1956 ; puis dans *Aveuglante ou Banale*, Le Bruit du Temps, Paris, 2011, pp 111-115.

André du Bouchet, « Fête de paix », *Botteghe Oscure*, quaderno XX, Roma, automne 1957, pp 16-21.

André du Bouchet, « Poèmes de Hölderlin », *Preuves*, n°119, janvier 1961, pp 50-54.

Paul Celan, « Le Méridien », *L'Ephémère* n°1, Maeght éditeur, 1962, pp 3-20.

John Donne « Lettres à plusieurs amis », *L'Ephémère*, n°9, printemps 1969, pp 134-150.

James Joyce, « Giacomo Joyce », *L'Ephémère*, n°10, été 1969, pp 265-280.

Laura Riding, « Poème : mot d'imposture », traduction avec Anne de Staël, *L'Ephémère*, n°11, automne 1969, pp 378-403.

Friedrich Hölderlin, « L'Unique », *L'Ephémère*, n°14, été 1970, pp 114-135.

Marina Tsaetaïeva, « Lettre à Rainer Maria Rilke pour le nouvel an », traduction avec Véronique Lossky, *L'Ephémère*, n° 17, printemps-été 1971, pp 134-145.

Iliassa Sequin, « Love Quintet », *L'Ephémère*, n°18, Paris, automne 1971, pp 210-214.

Ossip Mandelstam, « Voyage en Arménie », traduction avec Gilles du Bouchet, *L'Ephémère*, n°19-20, hiver-printemps 1972-73, pp 329-367.

Ossip Mandelstam, « Le Bruit du Temps », traduction avec Gilles du Bouchet, *L'Ephémère*, n°19-20, hiver-printemps 1972-73, pp 460-469.

Iliassa Sequin, « Words on poetry », *L'Ire des vents*, n°6-8, Spécial André du Bouchet, 1983, pp 262-264.

Friedrich Hölderlin, « Colomb », *L'Ire des vents*, n°13-14, 1986, pp 61-72.

Ossip Mandelstam, « La Physiologie de la lecture est encore à étudier », *L'Ire des vents*, n° 13-14, 1986, pp 188-193.

Hans Faverey, « Quatre poèmes », *La Rivière échappée*, n°8-9, 1997.

Comte de Villamediana, « Senora », *Inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris ; publié dans la revue *Europe*, n° 986-987, Spécial André du Bouchet, juin-juillet 2011, coordonné par Victor Martinez, pp 187-188.

« Lettre d'Emily Dickinson à Thomas W. Higginson », *inédit*, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris ; publié aux Editions VVV, 2013, pp 51-62.

5. Correspondances :

André du Bouchet, « Lettre à Pierre Tal Coat, 1950 », cité par Florian Rodari, 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 205.

André du Bouchet, « Lettre à Paul Celan, Juillet 1967, Le Bouchard par Pressignac, Dordogne », extraite de la Correspondance d'André du Bouchet et de Paul Celan, Archives de La Littérature allemande (Deutsches Literaturarchiv) de Marbach-sur-le-Neckar (D 90.1.1376-1378)¹⁷⁷².

André du Bouchet, « Lettres à Paul Celan », revue *L'Etrangère* 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 7-14.

André du Bouchet, « Lettre à Jean-Baptiste de Seyne », revue *L'Etrangère*, spécial André du Bouchet, n° 16-17-18, bruxelles, 2007, p 364.

Jean-Michel Reynard, *une parole ensauvagée*, « Lettre d'André du Bouchet, 14 avril 1983 », La Lettre volée, Coll. Essais, Bruxelles, 2009, p 77.

Jean-Michel Reynard, *une parole ensauvagée*, « Lettre d'André du Bouchet, 20 août 1984 », La Lettre volée, Coll. Essais, Bruxelles, 2009, p 82.

¹⁷⁷² « Leur échange épistolaire compte 78 lettres (lettres, billets et cartes postales) : 56 de la main d'André du Bouchet, qui sont conservés aujourd'hui dans la succession littéraire de Paul Celan aux Archives de La Littérature allemande (Deutsches Literaturarchiv) de Marbach-sur-le-Neckar (D 90.1.1376-1378), et 22 lettres de Celan adressées à André du Bouchet au fond de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris. » : Alain Badiou, « ...vivant et redevable à la poésie », revue *Europe*, n°986-987, Spécial André du Bouchet, juin- juillet 2011, p 209.

6. Livres illustrés :

1. Avec Alberto Giacometti :

Le Moteur blanc, GLM, Paris, 1956 ; 50 exemplaires avec une eau-forte de Giacometti.

Dans la chaleur vacante, Mercure de France, Paris, 1961 ; 70 exemplaires avec le portrait de l'auteur gravé à l'eau-forte et signé par Alberto Giacometti.

L'Inhabité, Jean Hugues, 1967 ; 6 gravures sur cuivre d'Alberto Giacometti.

Air (1950-1953), Clivages, Paris, 1977 ; 70 exemplaires avec un portrait de l'auteur, gravure à l'eau-forte par Alberto Giacometti.

2. Avec Pierre Tal Coat :

Cette surface, Pierre Alain Benoist, Alès, 1956. un dessin reproduit au cliché-trait en frontispice.

Sur le pas, Tal Coat, Maeght, Paris, 1959. 7 aquatintes en couleurs et 8 en noir.

Laissez, Françoise Simecek, Lausanne, 1975. 13 bois gravés, 13 aquatintes et 1 couverture.

Sous le linteau en forme de joug, Françoise Simecek, Lausanne, 1978. 5 aquatintes en couleurs.

Cendre tirant sur le bleu, Clivages, Paris, 1986. un lavis.

Une tache, Fata morgana, Montpellier, 1988. une eau-forte.

Deux traces vertes, Françoise Simecek, Lausanne, 1991. une pointe sèche.

Retiré à un futur, Clivages, Paris, 1990. 8 crayons gras.

Deux traces vertes, Françoise Simecek, Lausanne, 1991. une pointe sèche.

3. Avec Bram Van Velde :

La couleur, Le Collet de Buffle, Paris, 1975. Frontispice : lithographie.

L'incobérence, Hachette, Paris, 1979. Soixante exemplaires accompagnés d'une lithographie.

Dans leur voix les eaux, Maeght, Paris, 1980. 5 lithographies.

L'Unique, de Hölderlin, traduction d'André du Bouchet, Maeght, Paris, 1973. 6 lithographies en couleurs.

4. Avec Jean Hélion :

Air, Aubier, Paris, 1951. 300 exemplaires dont 25 avec un portrait du poète lithographié.

Au deuxième étage, Editions du dragon, Paris, 1956. 5 lithographies en noir.

Dans la chaleur vacante, Pierre André Benoît, Alès, 1959. 2 eaux-fortes

5. Avec Jacques Villon :

Ajournement, Iliazd, Paris, 1960. Gravures à l'eau-forte.

6. Avec Joan Miro :

La lumière de la lame, Editions Maeght, Paris, 1962. 7 eaux-fortes dont 5 en couleurs.

7. Avec Gaston-Louis Roux :

L'Avril, Jeanine Hai, Paris, 1963. 2 eaux-fortes.

8. Avec Claude Georges :

L'inhabité, Le point cardinal, Paris, 1964. Illustration.

9. Avec Antoni Tapiès :

Air, Maeght, Paris, 1971. 14 eaux-fortes et lithographies.

« Sur un gérondif », *L'Ire des Vents*, n°11-12, 1985. En frontispice une eau-forte en couleurs.

10. Avec Jean-Luc Herman :

Avant le matin, Aux dépens de l'artiste, Paris, 1976. 5 eaux-fortes.

11. Avec Louis Cordesse :

Là, aux lèvres, Clivages, Paris, 1978. 4 pointes sèches.

12. Avec Gilles du Bouchet :

Fraichir, Clivages, Paris, 1981. 3 cuivres et 16 exemplaires accompagnés de 4 gravures.

Peinture, Fata morgana, Montpellier, 1986. 50 exemplaires avec en frontispice une eau-forte de Gilles du Bouchet.

13. Avec Geneviève Asse :

Ici en deux, Quentin éditeur, Genève, 1982. 2 aquatintes, 4 pointes sèches, 4 empreintes de cuivre.

14. Avec Ràfols-Casamada :

Le Surcroît, Clivages, Paris, 1989. 8 eaux-fortes et une suite de trois épreuves d'essai.

15. Avec Miklos Bokor :

De plusieurs déchirements dans les parages de la peinture, Editions Unes, 1990. 50 exemplaires avec 3 aquatintes.

Verses, Editions Unes, 1990. 50 exemplaires avec une eau-forte.

16. Avec Jean Capdeville :

Retiré à un futur, Fata morgana, Montpellier, 1990. Peintures tirées à 35 exemplaires.

17. Avec Michel Haas :

La chimie des glaciers, 1992. 3 lithographies.

18. Avec Francis Helgorsky :

Andains, A. Die, 1996. Unique recueil à comporter des photographies.

II. Ouvrages consacrés à André du Bouchet.

1. Ouvrages entièrement consacrés à André du Bouchet.

1.1. Monographies :

Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amstredam-New York, 2003.

Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », Paris, 1979.

Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Champ Vallon, Paris, 1988.

Antoine Emaz, *André du Bouchet, « debout sur le vent »*, Jean-Michel Place, Paris, 2003.

Philippe Jaccottet, *Truinas, le 21 avril 2001*, La Dogana, Paris, 2004.

Clément Layet, *André du Bouchet*, présentation et anthologie, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui, » Paris, 2002.

Victor Martinez *Aux sources du dehors : poésie, pensée, perception dans l'œuvre d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot, Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2008 ; repris dans *André du Bouchet : Poésie, langue, événement*, Editions Rodopi, Amsterdam / New York, 2013.

Yves Peyré, *A hauteur d'oubli*, Galilée, Coll. « Incises », Paris, 1999.

Jean-Michel Reynard, *L'interdit de langue – solitudes d'André du Bouchet*, Fourbis, Paris, 1994.

Elke de Rijke *L'expérience littéraire dans l'œuvre d'André du Bouchet. Matérialité, matière et immédiatisation du langage*, Katholieke Universiteit Leuven, 2002 ; repris dans *L'expérience poétique dans l'œuvre d'André du Bouchet*, Coll. « Essais », La Lettre volée, Bruxelles, 2013.

1.2. Collectifs :

Autour d'André du Bouchet, Actes du Colloque des 8,9, 10 décembre 1983, textes réunis et présentés par Michel Collot, Presses de l'ENS, Paris, 1986.

André du Bouchet, Catalogue d'exposition de la Bibliothèque municipale d'Avignon, 9 juillet-5 août 1988, CNL, 1988.

Saluer André du Bouchet, William Blake & Co, Paris, 2004.

Présences d'André du Bouchet, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012.

1.3. Numéros spéciaux ou dossiers parus en Revues :

Bulletin du Bibliophile, Approches d'André du Bouchet, n° III-IV, Paris, 1977.

L'Ire des vents, n°6-8, Espaces pour André du Bouchet, Maeght, Paris, 1983.

L'Ire des vents, n°11-12, Maeght, Paris, 1985.

L'Ire des vents, n°13-14, Maeght, Paris, 1986.

Prévue, n°3, Paris, 1993.

Sources, revue de la maison de la poésie de Namur, n°16, février 1996, dossier André du Bouchet, Actes du Colloque « Poésie et oralité », Namur 8-12 mars 1995.

Ralentir Travaux, n°8, Cahier André du Bouchet, Paris, Printemps-été 1997, pp 20-21.

Prétexte, n°13, dossier André du Bouchet, printemps, Paris, 1997.

La Rivière échappée, n°8-9, Rennes, 1997.

Compar(a)ison An international Journal of Comparative Literature, n°2, Peter Lang, Amsterdam, 1999.

Po&sie, n°96, Belin, Paris, 2011.

Ecritures contemporaines, n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Minard, Paris, 2003.

L'Etrangère, 14-15 et 16-17-18, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007.

Europe, n°986 -987, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011.

2.Ouvrages partiellement consacrés à André du Bouchet :

Thomas Augais, Thomas Augais, *Alberto Giacometti et les écrivains par voltes et faces d'ateliers*, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Lyon2-Lumière, 2009, pp 527-627.

Pierre Chappuis, *Tracés d'incertitude*, Corti, Paris, 2003, pp 97-106, 197-214.

Michel Collot, *L'horizon fabuleux*, Tome II, Corti, Paris, 1988, pp 179-211.

Michel Collot, *La Matière émotion*, Puf écriture, Paris, 1997.

Michel Collot, *Le corps cosmos*, La Lettre volée, Bruxelles, 2008.

Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Actes Sud / ENSP, Arles, 2011, pp 222-231

Martine Creac'h, *Poussin pour mémoire : Bonnefoy, André du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2004,

Des peintres et des livres, Hommage à Jacques Dupin et André du Bouchet, 18 mars – 20 avril 1986, Chapelle de la Tour d'Auvergne, Quimper, 1986.

Franc Ducros, *Le Poétique, le Réel*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, pp 137-190.

Michel Favriaud, *La ponctuation : la phrase dans la poésie contemporaine : André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Jude Stefan*, sous la direction de Gérard Dessons, Paris 8, 2000.

Yasmine Getz, *André du Bouchet, Paul Celan, Ossip Mandelstam : la revue L'Ephémère (1966-1973)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Guillermin, Lille III, 1998.

Alice Godfroy, *Ecrire, danser : prendre corps et langue, Etude pour une « dansité » de l'écriture poétique* (à partir des œuvres d'Henri Michaux, Paul Celan, André du Bouchet et Bernard Noël), Thèse sous la direction de Michèle Finck, Strasbourg, 2013 ; repris dans *Danse et poésie : Le pli du mouvement dans l'écriture*, Champion, Paris, 2015.

Robert W. Greene, *Six french poets of our time*, Princeton University Press, New Jersey, 1970.

Daniel Guillaume, *Les figures de la voix. Une étude du rythme chez André du Bouchet et Jacques Reda*, sous la direction de Jean-Claude Mathieu, Paris 8, 1998.

Philippe Jaccottet, *L'Entretien des muses*, Gallimard, Paris, 1968, pp 261-272.

Clément Layet, *André du Bouchet et Martin Heidegger*, mémoire de maîtrise en Philosophie, sous la direction de Didier Franck, Paris, Université Paris X Nanterre, 1999.

Seiji Marukawa, *La saisie de la matière dans la poésie d'André du Bouchet, Jacques Dupin et Philippe Jaccottet*, Septentrion, Presses Universitaires, 1999.

Alain Mascarou, *Les Cahiers de « L'Ephémère », 1967-1972, tracés interrompus*, Préface de Jean-Michel Maulpoix, collection Critiques littéraires, L'Harmattan, Paris, 1998.

Jean-Michel Maulpoix, *Le poète perplexe*, Corti, Coll « En lisant, en écrivant », Paris, 2002, pp 332-337.

Philippe Met, *Formules de la poésie, Etudes sur Ponge, Leiris, Char et du Bouchet*, Puf écriture, Paris, 1999, pp 213-265.

Jean Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Seuil, Paris, 1964, pp 286-314.

Muriel Tenne, *Poésie et silence chez quelques poètes contemporains : André du Bouchet, René Char, Lorand Gaspar, Eugène Guillevic*, sous la direction de Claude Debon, Paris 3, 1994.

Veronique Vassiliou, *Le vers dans quelques-uns de ses états : André du Bouchet, Bernard Vargaftig, Jean Tortel*, sous la direction de Raymond Jean, Aix-Marseille 1, 1989.

Jean-Pierre Zubiate, *Du verbe aux voix : quête du sens dans la poésie moderne : Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jaccottet*, sous la direction de Lucienne Cantaloube-Ferrieu, Toulouse-Le Mirail, 2001.

3. Articles parus dans des revues ou des ouvrages collectifs :

Thomas Augais, « Océan, barques de plâtre », revue *L'Etrangère* 16-17-18, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 203-224.

Thomas Augais, « Dans l'air insensé », revue *Europe*, n°986-987, spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 103-117.

Thomas Augais, « L'impératif solaire : André du Bouchet, Tal Coat, Georges Duthuit », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2011, pp 295 – 311.

Thomas Augais, « Trois expériences éprises avant tout de la Réalité : Henri Maldiney, Pierre Tal Coat, André du Bouchet », Colloque de Cerisy *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, sous la direction d'Olivier Frerot et Chris Younès, Cerisy, juillet-août 2014. A paraître.

Bertrand Badiou, « ...vivant et redevable à la poésie », revue *Europe*, n°986-987, coordonné par Victor Martinez, spécial André du Bouchet, juin-juillet 2011, pp 208-231.

Stéphane Baquet, « Le sens du dehors », revue *Europe* N°986-987, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 84-93.

Corinne Bayle, « Quelques pas sur la neige », *Ralentir Travaux*, n° 8, Cahiers André du Bouchet, printemps-été 1997, pp 76-77.

Michaël Bishop, « André du Bouchet et l'autre de l'esthétique » : Seghers, Poussin, Tal Coat », *Écritures contemporaines*, n°6, « André du Bouchet et ses autres », textes réunis et présentés par Philippe Met, Minard, Paris, 2003, pp 109-128.

Michael Bishop, « Le point monde », dans *André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas le sens.. »*, Editions VVV, 2013, pp 93-99.

Lucie Bourassa, « De l'espace au temps, du voir à la voix », *Poétique*, septembre 1992, pp 345-362.

François Chapon, « Cheminement d'André du Bouchet et de Pierre Tal Coat », *Catalogue d'exposition André du Bouchet – Pierre Tal Coat*, Château de Ratilly, Treigny (Yvonne), 1979 ; repris dans *L'Ire des Vents*, n°6-8, Espaces offerts à André du Bouchet, 1983, pp 151-158.

Pierre Chappuis, « la parole en avant d'elle-même », *Critique*, n°307, décembre 1972, p 1074.

Pierre Chappuis, « L'instant irréductible », *L'Ire des vents*, n°6-8, Espaces pour André du Bouchet, 1983, pp 303-310.

Pierre Chappuis, « La réitération dynamique », *Autour d'André du Bouchet*, Actes du Colloque des 8,9,10 décembre 1983, textes réunis et présentés par Michel Collot, Presses de l'ENS, Paris, 1986, pp 139-144.

Jean-Pierre Charcosset, « parole et poésie : Merleau-Ponty entre Ponge et André du Bouchet », *Merleau-Ponty, Approches phénoménologiques*, Hachette, Paris, 1981, pp 58-62.

Michel Collot, « André du Bouchet et le pouvoir du fond », *L'ire des vents*, Espaces pour André du Bouchet, n° 6-8, 1983, pp 219-258 ; repris dans *L'Horizon fabuleux*, Corti, Paris, 1988, pp 178-211.

Michel Collot, « Rapides, ou la rapacité de la fraîcheur », *Autour d'André du Bouchet*, Actes du Colloque des 8, 9, 10 décembre 1983, textes réunis et présentés par Michel Collot, Presses de l'ENS, Paris, 1986, pp 147-158.

- Michel Collot, « Les carnets d'André du Bouchet : une écriture en marche », *Carnets d'écrivains*, Ed du CNRS, Coll. « Textes et manuscrits », 1990, pp 177-199.
- Michel Collot, « Postface » aux *Carnets 1952-1956*, Plon, Paris, 1990, pp 99-121.
- Michel Collot, « Poésie et traduction chez André du Bouchet », *Littérales*, n° 15, Nanterre, Presses Universitaires de Paris X, 1994, pp 49-66.
- Michel Collot, « Ici en deux. Du Bouchet poète et traducteur », *Génétique et traduction*, Actes du Colloque d'Arles, textes réunis et présentés par S. Bourjea, Cahiers de critique génétique, L'Harmattan, Paris, 1995, pp 147-159.
- Michel Collot, « La langue peinture : du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy », *Esprit*, n° 23, juillet 1995, pp 138-141.
- Michel Collot, « De la dé-figuration du paysage dans la poésie », *Ritm* 15, Horizons de la poésie moderne, Paris X, 1997.
- Michel Collot, article « Bouchet, André du », du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, publié sous la direction de Michel Jarrety, Puf, Paris, 2001, p 87.
- Michel Collot, « D'un trait qui figure et qui défigure », revue des Lettres Modernes, *écritures contemporaines*, n°6, Minard, Paris, 2003, pp 95-107.
- Michel Collot, « Peinture », revue *L'Etrangère*, n°19, Bruxelles, 2008, pp 19- 29.
- Michel Collot, « Un paysage objectif », revue *L'Etrangère*, n° 25, Bruxelles, 2010, pp 19-32.
- Michel Collot, « Dans l'entre-deux des langues et du monde », revue *Europe*, n°986-987, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 182-186.
- Michel Collot, « La relation compacte appelée monde », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, 2012, pp 196-211.
- Jacques Depreux, « André du Bouchet ou l'approche du dehors », *Critique*, n°524-525, janvier-février, 1991, p 73.
- Sylvie Decorniquet, *Une voix clandestine*, Etude génétique et linguistique de *Dans la chaleur vacante*, Mémoire de DEA, sous la direction de Michel Collot, Université Paris X-Nanterre, 1995, repris sous forme d'un article très condensé, revue *Prétexte*, n° 13, Printemps 1997, p 44-53.
- Sylvie Decorniquet, « Vicinité précaire », revue *L'Etrangère*, n° 16-17-18, Spécial André du Bouchet, 2007, pp 93-110.
- Sylvie Decorniquet, « L'énergie de l'espace », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, 2012, pp 145-162.
- Gilles du Bouchet, « Chemins d'André du Bouchet », *Hommages à André du Bouchet*, Dieulefit, avril 2011.

Gilles du Bouchet, « Montagne », Catalogue d'exposition *André du Bouchet, espace du poème, espace de la peinture*, Hôtel des Arts, Toulon, 9 novembre 2002-12 janvier 2003, pp 11-13.

Marie du Bouchet « Une conversation en éveil », *L'Etrangère* n°14-15 Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, p 256.

Franc Ducros, « D'un certain écrire : en devenir, qui s'inachève », *L'Ire des vents*, n°6-8, Spécial André du Bouchet, 1983, pp 265-296.

Franc Ducros, « Parole en expansion infinie », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012, pp 99- 110.

Antoine Emaz, « matière à route puisée dans les carnets », *Europe* n°986-987, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 51-59.

Dominique Fisher, « Garache, Bonnefoy, Tal Coat, du Bouchet : de la tâche à l'espace de la mouvance », *Dalhousie french studies*, n° 21, Fall-Winter, 1991, pp 71-81.

Marie Frisson, « la poésie ni en vers ni en prose d'André du Bouchet », *La Poésie en prose au XX^e siècle*, Textes réunis par Peter Schnyder, Les Entretiens de la Fondation des Treilles, Les Cahiers de la NRF, Gallimard, Paris, 2012, pp 347- 373.

Yasmine Getz, « Au lieu de L'Ephémère », *L'injonction silencieuse – Cahier Jacques Dupin*, sous la direction de Dominique Viart, La Table ronde, Paris, 1995, pp 184-198.

Yasmine Getz, « L'Ephémère : une poétique de la rencontre », *La revue des revues*, n°22, Paris, 1997, pp 65-82.

Nicolas Goyer, « La double volte d'une écriture », *L'Art français et francophone depuis 1980*, directeurs et éditeurs Michael Bishop et Christopher Elson, Rodopi, Amsterdam/New York, 2005, pp 73-92.

Daniel Guillaume, « Un atelier du temps. Réflexions à partir de *L'AJour* et *Carnet 2* de du Bouchet », *Courrier du Centre internationale d'études poétiques*, n°22-, Bruxelles, avril-juin 2000.

Gaella Hervet, « Fractures et déchirures ou le désir de la représentation chez Georg Baselitz et André du Bouchet », *Peinture et Littérature au XX^e siècle*, Actes du Colloque de Strasbourg des 3-6 Novembre 2004, sous la direction de Pascal Dethurens, Préface de Michel Butor, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp 449-461.

Philippe Jaccottet, « La poésie d'André du Bouchet », la *NNRF*, n°59, novembre 1957, pp 932-939 ; repris dans *L'Entretien des muses*, sous le titre « Approche de du Bouchet », et « Où il n'y a pas d'approche », Gallimard, Paris, 1968, pp 261-272.

Aron Kibedi-Varga, « un métadiscours indirect : le discours poétique sur la peinture », *La Littérature et ses doubles*, textes réunis par Léo.H. Hoeck, Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandaises, C.R.I.N, n° 13, Groningen, 1985, pp 19-34.

Aron Kibedi-Varga, « Ecrire et voir », dans *Autour d'André du Bouchet*, Colloque de l'ENS organisé par Michel Collot, Presses Universitaires de l'Ecole Normale Supérieure, Paris, 1986, pp 109-118.

Clément Layet, « des nerfs (touchés), revue *L'Etrangère* 16-17-18, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 191-201.

Clément Layet, édition établie et préfacée avec Notes d'*Avenglante ou banale*, Essais sur la Poésie, 1949-1959, Le Bruit du Temps, Paris, 2011.

Clément Layet, édition établie et préfacée d' *Une lampe dans la lumière aride*, Carnets 1949 – 1955, Le Bruit du Temps, Paris, 2011.

Jean-Pascal Léger, « Espace du poème, espace de la peinture », *Catalogue d'Exposition André du Bouchet*, Hôtel des Arts, Toulon, 9 novembre 2002-12 janvier 2003, pp 6-9 ; repris dans la revue *L'Etrangère* 16-17-18, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 251-258.

Jean-Pascal Léger, « L'espace du Surcroit », Colloque de Cerisy, *Présences d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012, pp 277-294.

Serge Linarès, « Quant au blanc. Poétique des espacements chez Pierre Reverdy et André du Bouchet », *Poétique*, n°160, Paris, 2009, pp 471-484.

Serge Linarès, « Reverdy et du Bouchet, deux poètes en regard », Colloque de Cerisy, *Présences d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012, pp 41- 57.

Evelyne Lloze, « Les Claviers de l'ailleurs : les cahiers « André du Bouchet », dans Marc Dambre (direc) *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, Paris, 2001, p 35-42.

Henri Maldiney, « Les blancs d'André du Bouchet », *L'Ire des Vents*, n° 6-8, Espaces pour André du Bouchet, Paris, 1983, pp 195-215.

Henri Maldiney, « Naissance de la poésie dans l'œuvre d'André du Bouchet », dans *L'art, L'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, 1993, pp 93-137.

Henri Maldiney, « image et art », dans *L'art, L'éclair de l'être*, Editions Comp'Act, 1993, pp 247-293.

Henri Maldiney, « La poésie d'André du Bouchet ou la genèse spontanée », Entretien avec Michael Jakob, à Vézelin, *Compar(a)ison*, n°2, Peter Lang, Amsterdam, 1995.

Victor Martinez, « Nicolas Poussin aux sources de l'écriture de *Dans la chaleur vacante* d'André du Bouchet », Actes du XXVe congrès de la Société française de littérature générale et comparée, Valenciennes, septembre 2005, sous la direction de Karl Zieger, paru dans *Correspondances : vers une redéfinition des rapports entre la littérature et les arts*, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 109-118.

Victor Martinez, « Les sources de la vitalité », revue *L'Etrangère* 16-17-18, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 143-166.

Victor Martinez, « Traduction et extériorité : Hopkins en du Bouchet », *Traduire le même, l'Autre et le soi*, sous la direction de Francesca Manzari et Fridrun Rinner, Presses universitaires de Provence, 2011, pp. 215-226.

Victor Martinez, « L'événement », revue *Europe*, n°986-987, Spécial André du Bouchet, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 132-143.

Victor Martinez, « La langue biface », dans *André du Bouchet, « un mot : ce n'est pas le sens.. »*, Editions VVV, Amsterdam/New York, 2013, pp 9-17.

Seiji Maruwaka, « La matière insoutenable de du Bouchet », *Dalbousie french Studies*, n°53, 2000, pp 67-84.

Philippe Met, « Figurations des marges dans la poésie d'André du Bouchet », *Romance Notes*, n°39, 1998-1999, pp 73-82.

Philippe Met, « Hors de l'usage et analogue à un lapsus : Francis Ponge et André du Bouchet », *Ecritures contemporaines*, n°6, André du Bouchet et ses autres, textes réunis et présentés par Philippe Met, Minard, Paris, 2003, pp 55-76.

Yves Peyré « Un frémissement partagé : *Sous le linteau en forme de joug* d'André du Bouchet et Pierre Tal Coat », *Bulletin du Bibliophile*, n°4, Paris, 1978, pp 508-512.

Yves Peyré, « André du Bouchet aux prises avec l'impossible parole », *Critique*, n°385, Paris, juin-juillet 1979, pp 523-532.

Yves Peyré, « Annotations. En marge de *Dans la chaleur vacante* », *L'Ire des vents*, n°6-8, Spécial André du Bouchet, Paris, 1983, pp 89-125.

Yves Peyré, « Pierre Tal Coat et le livre », *Revue de La Bibliothèque nationale*, n° 18, Paris, hiver 1985, pp 12-17.

Yves Peyré, « Le tourment de peinture », Catalogue d'exposition *Hommage à Jacques Dupin et André du Bouchet*, 18 mars-20 avril 1986, Chapelle de la Tour d'Auvergne, Quimper, 1986, pp 8-17.

Yves Peyré, « Dans la rectitude d'un emportement », *André du Bouchet*, Bibliothèque municipale d'Avignon-CNL, 1988, np.

Yves Peyré, « L'évidence retardée », *Prévue*, n°3, Paris, 1993, pp 19-46.

Marcelin Pleynet, « Poésie 1961 (jacques Dupin et André du Bouchet) », *Tel Quel*, n°8, Paris, hiver 1962, p 56.

Francis Ponge, « Pour André du Bouchet » (quelques notes), *L'Ire des vents*, Espaces pour André du Bouchet, n°6-8, Paris, février 1983, pp 328-333.

François Rannou, « Le passé fixé par la lumière n'existe que dans le futur », revue *Europe*, n°986-987, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 174 181.

François Rannou, « André du Bouchet, lecteur de Mallarmé », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012, pp 27-39.

Jean-Michel Reynard, « La parole inhumaine : atelier », *L'Ire des vents*, Espaces pour André du Bouchet, n°6-8, Paris, février 1983, pp 363-408.

Jean-Michel Reynard, « Poussière de André du Bouchet, comme de personne », revue *L'Etrangère*, n°7, La Lettre volée, Bruxelles, 2004.

Jean-Pierre Richard, « André du Bouchet et la démesure humaine », *Mercure de France*, n° 1187, Paris, juillet 1962, pp 459-484.

Elke de Rijcke, « Comment la poésie nous apprend à vivre : ouverture d'une parenthèse sur les questions posées et les réponses données dans *Et (la nuit »*, *La Rivière échappée*, n°8-9, Rennes, 1997, np.

Annette Sampon, « André du Bouchet et Tal Coat. De Lascaux à la Chine de Han ou la chasse aux signes », *Dalhousie french studies*, n° 21, Fall-Winter, 1991, pp 83-91.

Annette Sampon, « Du battement de paupières et du balbutiement : *Sous le linteau en forme de joug* d'André du Bouchet », *Romance Notes*, vol 32, n° 1, 1991, pp 35-40.

Pierre Schneider, « La figure et le fond », *Autour d'André du Bouchet*, Actes du Colloque des 8,9,10 décembre 1983, textes réunis et présentés par Michel Collot, Presses de l'ENS, Paris, 1986, pp 101-107.

Jean-Claude Schneider, « loin d'elle dans son espace encore », revue *L'Etrangère* 16-17-18, Spécial André du Bouchet, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp 453-472.

Jean-Claude Schneider, « Une parole de tumulte », Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et de Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012.

Jean-Baptiste de Seynes, « L'Atelier », revue *L'Etrangère*, n°14-15, spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 49-53.

Pierre-Yves Soucy, « Ce qui demeure illisible », revue *Europe*, n°986-987, coordonné par Victor Martinez, juin-juillet 2011, pp 157-167.

Pierre-Yves Soucy, « Appropriation et dépassement. Poésie et peinture à l'œuvre chez André du Bouchet », Colloque de Cerisy, *Présences d'André du Bouchet*, sous la direction de Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012, pp 263-276.

Anne de Staël, « La voix sur son retour », *L'Ire des vents*, n°6-8, Espaces pour André du Bouchet, Paris, 1983, pp 81- 87.

Anne de Staël, « Chronologie d'André du Bouchet », revue *L'Etrangère*, Spécial André du Bouchet, n°14-15, La Lettre volée, Bruxelles, 2010.

Aude Therstappen, « En lisant, en écrivant : André du Bouchet et Friedrich Hölderlin », *Friedrich Hölderlin, présences du poète*, exposition de la Bibliothèque nationale de Strasbourg, 28 janvier – 1 avril 2010, Somogy éditions d'Art, Paris, 2010, pp 138 -145.

Véronique Vassiliou, « C'est », *Ralentir Travaux*, n°8, Cahier André du Bouchet, Paris, Printemps-été 1997, pp 81-88.

3. Entretiens :

George Piroué, Entretien, *Mercur de France*, n°343, Paris, 1961, pp 551-554 ; repris dans *L'Etrangère*, n°14-15, La Lettre volée, Bruxelles, 2007, pp

Pascal Quignard, Entretien, « Poésie ininterrompue » 8-15 novembre 1976, France Culture ; repris dans *Banana Split*, n°11, Aix-en-Provence, août-décembre 1983.

Pascal Quignard, « d'un entretien téléphonique », France Culture, 1976 ; repris dans Pierre Chappuis, *André du Bouchet*, Seghers, Paris, 1979, pp 86-89

Pascal Quignard, Entretien, « Poésie ininterrompue », France Culture, 1 mai 1977.

Monique Pétilon, « Poète de l'abrupt », *Le monde*, 4 mai 1979 ; repris dans *A mi-voix*, Farrago, Tours, 2006 ; et *L'Etrangère*, n°14-15, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 121-127.

Monique Pétilon, « A la croisée des langages », *Le monde*, 20 avril 1990 ; repris dans *L'Etrangère*, n°14-15, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 279-284.

Jean Monod, dans *Promenades ethnologiques en France*, « Chemins de traverse », France Culture, août 1981.

Alain Veinstein, « Remous », Entretien paru dans *L'Autre Journal*, n°1, Paris, décembre 1984, pp 138-139 ; repris dans Colloque de Cerisy, *Présence d'André du Bouchet*, dirigé par Michel Collot et Jean-Pascal Léger, Hermann, Paris, 2012, pp 383-386.

Jean Daive, Entretien, « Pour ainsi dire », émission de Michel Camus, Jean Daive, André Velter, France Culture, 1986.

Alain Veinstein, Entretien, « La radio dans les yeux », France Culture, lundi 28 octobre 1991 ; repris dans André du Bouchet. *Espace du poème, espace de la peinture*, Hôtel des arts, Toulon, 2003, pp 15-19.

Elke de Rijcke, Entretien du 9 octobre 1994, revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 277-298.

Laure Adler, Entretien du 10 janvier 1995, « Le Cercle de minuit », France 2, publié dans la revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 487-491.

Dominique Grandmont, Entretien, *L'Humanité*, Paris, 10 novembre 1995 ; repris dans la revue *L'Etrangère*, n°16-17-18, Spécial André du Bouchet, Bruxelles, 2007, pp 85-90.

Alain Veinstein, Entretien, « Surpris par la nuit », France Culture, novembre 2000 ; repris dans André du Bouchet. *Espace du poème, espace de la peinture*, Hôtel des arts, Toulon, 2003, pp 21-26.

III. Philosophie :

1. Ouvrages :

- Aristote, *Du ciel*, trad. P Moreaux, Les Belles Lettres, Paris, 1965.
- Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, Million, Grenoble, 1991.
- Renaud Barbaras, *Le Tournant de l'expérience, Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*, Vrin, Paris, 1998.
- Renaud Barbaras, *La perception : essai sur le sensible*, Vrin, Paris, 2009.
- Renaud Barbaras, *La vie lacunaire*, Vrin, Paris, 2011.
- Renaud Barbaras, *Dynamique de la manifestation*, Vrin, Paris, 2013.
- Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Puf, « Quadrige », Paris, 1982.
- Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Puf, « Quadrige », Paris, 2003.
- Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Puf, « Quadrige », 2012.
- Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible, Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Olms, 2001.
- Mauro Carbone, *Proust et les idées sensibles*, Vrin, Paris, 2008.
- Mauro Carbone, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, Paris, 2011.
- Serge Champeau, *Ontologie et poésie, trois études sur les limites du langage*, Vrin, Paris, 1995.
- Christiane Chauviré, *Voir le visible : la seconde philosophie de Wittgenstein*, Puf, Paris, 2003.
- Giorgio Colli, *nature aime à se cacher*, Editions de l'éclat, Coll. « Polemos », 1994.
- Françoise Dastur, *Chair et langage, essais sur Merleau-Ponty*, Encre marine, Fougères, 2001.
- Françoise Dastur, *Dire le temps*, Encre marine, Fougères, 2002.
- Françoise Dastur, *La phénoménologie en questions : langage, altérité, temporalité, finitude*, Vrin, Paris, 2004.
- Françoise Dastur, *Philosophie et différence*, Editions de la Transparence, Paris, 2004.
- Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Champs Flammarion, Paris, 1978.
- Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Edition de Minuit, Paris, 1972.
- Jacques Derrida, *De l'esprit*, Gallimard, Paris, 1987.
- Eliane Escoubas, *Imago mundi*, Galilée, Paris, 1986.
- Eliane Escoubas, *L'Espace pictural*, Les Belles Lettres, Collection « Encre vive », 2001 ; rééd. 2011.

- Didier Franck, *Chair et corps, Sur la phénoménologie de Husserl*, Minuit, Paris, 1981.
- Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, Folio essais, Gallimard, Paris, 1997.
- Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Tel Gallimard, Paris, 1976.
- Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Tel Gallimard, Paris, 1958.
- Martin Heidegger, *Approches de Hölderlin*, Tel Gallimard, Paris, 1973.
- Martin Heidegger, *Questions III et IV*, Tel Gallimard, Paris, 1990.
- Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : Monde-finitude-solitude*, Gallimard, Paris, 1992.
- Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, « La parole d'Anaximandre », Tel Gallimard, Paris, 1987.
- Edmund Husserl, *La terre ne se meut pas*, Editions de Minuit, Paris, 1989.
- Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Introduction à la phénoménologie, Vrin, Paris, 1969.
- Edmund Husserl, *Phénoménologie de l'attention*, Traduction, introduction et lexique de Nathalie Depraz, Vrin, Paris, 2009.
- Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Tel Gallimard, Paris, 2003.
- Edmund Husserl, *Expérience et Jugement*, Puf, Paris, 1970.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Bourgois, Paris, 2004.
- Jean Luc Lannoy, *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Ed Million, Grenoble, 2008.
- Catherine et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature*, Champs Essais, Flammarion, Paris, 2009.
- Georg Christoph Lichtenberg, *Le miroir de l'âme. Aphorismes*, Corti, Paris, 2012.
- Lucrèce, *De la nature*, Livre I, Tel Gallimard, Paris, 1985.
- Lucrèce, *De la nature*, Livre II, Tel Gallimard, Paris, 1985.
- Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973 ; repris aux éditions du Cerf, Paris, 2012.
- Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993.
- Henri Maldiney, *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000.
- Henri Maldiney, entouré de ses amis André du Bouchet, Roland Kuhn, Jacques Schotte, *Existence, crise et création*, présentation Jean-Pierre Charcosset, Encre marine, Fougères, 2001.

Henri Maldiney, *Aux déserts que l'histoire accable*, l'art de Tal Coat, Cerf, Paris, 2013.

Jean-Luc Marion, *La Croisée du visible*, Puf, « Quadriges », Paris, 1970.

Stéphanie Ménasé, *Passivité et création. Merleau-Ponty et l'art moderne*, Puf, « Pratiques théoriques », Paris, 2003.

Maurice Merleau-ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression, Cours au Collège de France, Notes, 1953*, Texte établi et annoté par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Metis Press, Genève, 2011.

Maurice Merleau-Ponty, *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968.

Maurice Merleau-Ponty, *La Nature, Notes, Cours du Collège de France*, établi et annoté par Dominique Ségler, Seuil, Paris, 1995.

Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, Préface de Claude Lefort, Gallimard, Paris, 1996.

Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », revue *Fontaine*, volume VIII, numéro 4, décembre 1945, pp 80-100 ; repris dans *Sens et non sens*, Gallimard, Paris, 1996, pp 13-33 ; et *Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris, 2010, pp 1306-1323.

Maurice Merleau-Ponty *Le Visible et l'Invisible*, dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Gallimard, Quarto, Paris, 2010, pp 1639-1786.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, dans *Œuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Gallimard, Quarto, Paris, 2010, pp 1591-1628.

Maurice Merleau-Ponty, *Le Langage indirect et les voix du silence*, dans *Oeuvres*, édition établie et préfacée par Claude Lefort, Quarto Gallimard, Paris, 2010, pp 1474-1512.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, III, L'Être-pour-soi et l'être-au-monde, « La temporalité », édition établie et préfacée par Claude Lefort, Quarto Gallimard, Paris, 2010, pp 1113-1138.

Michel de Montaigne, « De l'Expérience », *Essais*, III, 13, Puf, « Quadrige », Paris, 1992.

Frederich Nietzsche, « Le Gai savoir », dans *Œuvres*, édition dirigée par Jean Lacoste, et Jacques Le Rider, Robert Laffont, Coll. Bouquins, 1993, pp 25-265.

Platon, *Timée*, dans *Œuvres complètes*, tome X, texte établi et traduit par A. Rivaud, Paris, Les Belles-Lettres, 1925.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, éditée par Stéphane Schmitt, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2013.

Plotin, *Ennéades*, Tome VI, IX, 10, Les Belles Lettres, Paris, 2012.

Jean Patocka, *Papiers phénoménologiques*, traduction E. Abrahams, Million, Grenoble, 1995.

Marc Richir, *Phénomènes, Temps et Etres*, éditions Jérôme Millon, Grenoble, 1987.

Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice, problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Vrin, Paris, 2009.

Claude Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*, Gallimard, NRF Essais, Paris, 2005.

Claude Romano, *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, Folio essais, Gallimard, 2010.

Bernard Sichère, *Merleau-Ponty ou le corps de la philosophie*, Grasset, Paris, 1982.

Jean Whal, *Défense et illustration de la philosophie. Le recours aux poètes : Claudel*, « Les cours de Sorbonne », Centre de documentation Universitaire, Paris, 1966.

Jean Whal, *Poésie, pensée, perception*, Calmann-Levy, Paris, 1948.

Ludwig Wittgenstein *De la certitude*, Idées Gallimard, Paris, 1979.

2. Articles :

Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, « Du sensible à l'œuvre. Sur le rapport entre Merleau-Ponty et les arts », *Du sensible à l'œuvre, esthétiques de Merleau-Ponty*, sous la direction d'Emmanuelle Alloa et Adnen Jdey, La Lettre volée, Coll. Essais, Bruxelles, 2012, pp 9-40

Renaud Barbaras, « motricité et phénoménalité chez le dernier Merleau-Ponty », dans *Merleau-Ponty. Phénoménologie et expériences*, textes réunis par Marc Richir et Etienne Tassin, Jérôme Million, Grenoble, 2008.

Jocelyn Benoist, « Voir comme quoi ? », *Lire les recherches philosophiques de Wittgenstein*, direction Sandra Laugier et Christiane Chauviré, Puf, Paris, 2006.

Ronald Bonan, « Prise, reprise, surprise. Eléments pour une approche esthésiologique de l'expérience esthétique. », *Du sensible à l'œuvre, esthétiques de Merleau-Ponty*, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, pp 89- 103.

Sarah Brunel, « De l'an-historicité de l'expérience esthétique à l'aperturalité de l'oeuvre d'art », *Henri Maldiney, Phénoménologie et Sciences humaines*, sous la dir. de Philippe Grosos et Francois Félix, L'Age d'Homme, Lausanne, 2010, pp 115-130.

Mauro Carbone, « Rendre visible » : Merleau-Ponty et Paul Klee », *Du sensible à l'œuvre, esthétiques de Merleau-Ponty*, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, pp 143-159.

Michel Collot, « L'œuvre comme paysage d'une expérience. Merleau-Ponty et la critique thématique », *Merleau-Ponty et le littéraire*, sous la dir. d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997, pp 23-35.

Michel Collot, « Phénoménologie et expérience littéraire », revue *L'Etrangère*, n° 8-9, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, pp 59-72.

Françoise Dastur, « La signification ontologique de l'image », *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007, pp 37-47.

Nathalie Depraz, « Selon quels critères peut-on définir une écriture phénoménologique ? », *Merleau-Ponty et le littéraire*, sous la dir. d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997.

Eliane Escoubas, « La question de l'œuvre d'art : Merleau-Ponty et Heidegger » dans *Merleau-Ponty, Phénoménologie et expériences*, Million, Grenoble, 1992, p 136.

Eliane Escoubas, « Merleau-Ponty : Le corps de l'œuvre et le principe d'utopie », *La Part de l'œil*, n°21-22, Esthétique et Phénoménologie en mutation, Bruxelles, 2006, pp 9-17.

Eliane Escoubas, « Esquisse d'une ontologie de l'image », *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007, pp 49- 56.

Eliane Escoubas, « Tactilité et visualité. Fonction réalisante et fonction imageante dans l'esthétique de Merleau-Ponty », *Du sensible à l'œuvre*, esthétiques de Merleau-Ponty, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, pp 105-114.

Barbara Formis, « Chevaux au galop, la controverse du mouvement entre chronophotographie, peinture et cinéma », *Du sensible à l'œuvre*, esthétiques de Merleau-Ponty, sous la direction d'Emmanuel Alloa et Adnen Jdey, Collection Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2012, pp 185-207.

Jacques Garelli, « Voir ceci et voir selon », dans Marc Richir et E. Tassin, *Merleau-Ponty, phénoménologie et expériences*, Million, Grenoble, 1992, pp 79– 99.

Jacques Garelli, « Quand l'eau se fait Monde », dans *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007, pp 201-210.

Edmund Husserl, « L'arche-originaire Terre ne se meut pas » (1934), trad. française de Didier Franck, *Philosophie*, n°1, janvier 1984, p 14-37.

Claude Imbert, « L'écrivain, le peintre et le philosophe », *Merleau-Ponty et le littéraire*, sous la dir. d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997.

Philippe Lacoue-Labarthe, « *Agonie terminée, agonie interminable* », *Récits critiques*, Colloque Blanchot sous la direction de Christophe Bident et Pierre Vilar, Ed Farrago et Leo Scheer, Paris, 2003, pp 439-450.

Danielle Lories, « philosophie, image, peinture ; Le monde à l'état naissant selon Merleau-Ponty et Jonas », *La Part de l'œil*, « Esthétique et phénoménologie en mutation », n° 21-22, 2006- 2007, pp 71-80.

Henri Maldiney, « Vers quelle phénoménologie de l'art », *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'act, Paris, 1993, pp 295-337.

Henri Maldiney, « Une phénoménologie à l'impossible : la poésie », *L'art, l'éclair de l'être*, Editions Comp'act, Paris, 1993, pp 49-91.

Henri Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », *L'Art au regard de la phénoménologie*, Colloque de l'école des Beaux-Arts de Toulouse 25-26-27 mai 1993, Textes réunis par Eliane Escoubas et Balbino Giner, PU du Mirail, Toulouse, 1994, pp 192 à 250.

Henri Maldiney, « Montagne », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 35-53.

Henri Maldiney, « Le Vide », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 55-68.

Jean-Michel Maulpoix, « L'insécurité des signes », *Merleau-Ponty et le littéraire*, sous la dir. d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997.

Stéphanie Ménasé, « Comment apprendre à voir d'après *Le visible et l'invisible* de Merleau-Ponty », *La Part de l'œil*, « Esthétique et phénoménologie en mutation », n° 21-22, 2006-2007, pp 81-94.

Jean-Yves Pouilloux, « Je ne sais ce que je vois qu'en écrivant », *Merleau-Ponty et le littéraire*, sous la dir. d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997.

Pierre Rodrigo, « Une force lisible dans une forme » Mouvement et expression dans l'esthétique de Merleau-Ponty, *La Part de L'œil*, « Formes et forces », n° 27-28, 2012-2013, pp 89-100.

Pierre Rodrigo, « Où va le tableau de Van Gogh ? », Remarques sur l'apparaître de l'image, *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007, pp 57-68.

Pierre Rodrigo, « l'image, *l'analogon*, les simulacres : la question des « fictions perceptives » chez Husserl », *La Part de l'œil*, « Esthétique et phénoménologie en mutation », n° 21-22, 2006-2007, pp 95-106.

Anne Simon, « Proust et l'architecture du visible », *Merleau-Ponty et le littéraire*, sous la dir. d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997.

Jean Wahl, « Simultanéité, Peinture et Nature », extrait d'un cours professé à la Sorbonne en 1959 « Défense et élargissement de la philosophie », *Cahiers Paul Claudel*, n°1, Paris, Gallimard, 1959, pp 221-249.

3. Collectifs :

Les Présocratiques, Edition de Jean-Paul Dumont avec la collaboration de Daniel Delattre et Jean-Louis Poirier, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1988.

Merleau-Ponty et le littéraire, sous la direction d'Anne Simon et Nicolas Castin, Presses de l'ENS, Paris, 1997.

Maurice Merleau-Ponty *La Nature ou le monde du silence*, Emmanuel de Saint Aubert (sous la dir.de) Hermann, Paris, 2008.

L'Oeil et L'Esprit. Merleau-Ponty entre Art et Philosophie, sous la direction de Lorenzo Vinciguerra et Fabrice Bourlez, Presses Universitaires de Rennes, Epures, 2011.

Maldiney, une singulière présence, Encre marine, Fougères, 2014.

4. Revue :

L'Ouvert, n°3, « art, clinique et rythme », revue Henri Maldiney, 2010.

L'ouvert, n°4, revue Henri Maldiney, 2011.

La Part de L'œil, n°3, « Arts plastiques, questions au langage », 1987.

La Part de l'œil, n° 21-21, « Esthétique et phénoménologie en mutation », 2006 – 2007.

La Part de L'œil, n° 27-28, « Formes et forces », 2012 – 2013.

IV. Ecrits sur l'Art :

1. Ouvrages :

Arikha, *Peinture et regard*, Ecrits sur l'art 1965-2009, Hermann, Paris, 2011.

Charles Baudelaire, *Critique d'art*, Bibliothèque de Cluny, Armand Colin, Paris, 1965.

Charles Baudelaire, *Pour Delacroix*, Editions Complexe, Verviers, 1986.

Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, Minuit, Paris, réed 1989.

Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, Minuit, Paris, 1998.

Jean-François Billeter, *Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Editions Allia, Paris, 2010.

Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre*, Flammarion, Paris, 1991.

Eric Bonnet, *L'Arc-en-Terre, la peinture comme espacement*, Collection Parcours, Presses Universitaires de Valenciennes, 2000.

Eric Bonnet, *Poésie et Peinture, dialogues dans l'espace du livre*, Mélanges offerts à Edmond Nogacki, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010.

Martine Braun-Stanesco, *Emergences-effacements, Errances du regard sur les pierres*, L'Harmattan, Paris, 2006.

Arnaud Buchs, *Diderot et la peinture*, Galilée, Paris, 2015.

Arnaud Buchs, *Ecrire le regard, L'Esthétique de la modernité en question*, Hermann, Collection « Fictions pensantes », Paris, 2010.

Julien Cain, *Ecrivains et artistes*, Edition du CNRS, Paris, 1977.

François Chapon, *Le Peintre et le livre : l'âge d'or du livre illustré en France (1870-1970)*, Flammarion, Paris, 1987.

Paul Claudel, *L'Oeil écoute*, dans *Œuvres Complètes*, Tome XVII, Gallimard, Paris, 1960.

Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Guy Durier éditeur, Neuilly, 1980.

Eugène Delacroix, *Pensées sur les arts et les lettres*, Carré d'art Séguen, Biarritz, 1990.

Eugène Delacroix, *Journal, 1822-1863*, Plon, Paris, 1996.

Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990.

Pascal Dethurens, *Ecrire la peinture, de Diderot à Quignard*, Citadelles & Mazenod, Paris, 2015.

Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Garnier, Paris, 1968.

Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, Salons de 1759, 1761, 1763, Hermann, Paris, 1984.

Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie*, dans *Salon IV, Héros et martyrs*, Else Marie Bukdhal, Annette Laurenceau et Gita May (eds), Hermann, Paris, 1995.

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992.

Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris, 2001.

Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air : Etienne-Jules Marey, photographes des fluides*, Réunion des musées nationaux, Gallimard, Coll. "Arts et artistes", Paris, 2004.

Gaston Diehl, *Matisse*, Editions Pierre Tisné, Paris, 1954.

Michel Dieuzaide, *L'Atelier de Tal Coat*, Paris, Clivages, 1977.

Michel Dieuzaide, *Vers la courbure*, L'atelier de pierre Tal Coat, Clivages, Paris, 1983.

Mikel Dufrenne, *L'Oeil et l'oreille*, Editions Jean-michel Place, Paris, 1991.

Georges Duthuit, *L'image et l'instant*, Corti, Paris, 1961.

Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, Skira, Genève, 1962.

Georges Duthuit, *Représentation et Présence*, premiers écrits et travaux (1923-1952), Ed Yves Bonnefoy, Flammarion, Paris, 1974.

Georges Duthuit, *Ecrits sur Matisse*, texte établi, annoté et présenté par Rémi Labrusse, Ecole Nationale des Beaux-arts, Paris, 1992.

Jacques Dupin, *Alberto Giacometti, texte pour une approche*, Maeght, Paris, 1961.

Jacques Dupin, *Alberto Giacometti*, Farrago, Tours, 1999.

Paul Eluard, *Anthologie des écrits sur l'art*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1972.

Eliane Escoubas, *Imago mundi*, Galilée, Paris, 1986.

Eliane Escoubas, *L'Espace pictural*, Les Belles Lettres, Encre marine, Paris, 2011.

Bernard Dorival, *Les Peintres du vingtième siècle*, P. Tisné, 1957.

Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, Textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Tome I, «La Critique d'Art», Droz, Genève-Paris, 1970.

Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, Textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Tome II, «Les lettres, Les moeurs», Droz, Genève-Paris, 1970.

Joachim Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978.

Gustave Geffroy, *Paul Cézanne et autres textes*, Séguier, Marseille, 1995.

Alberto Giacometti, *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*, Propos recueillis par Yvon Taillandier, L'Echoppe, Paris, 1993.

Alberto Giacometti, *Ecrits*, présentés par Michel Leiris et Jacques Dupin, Hermann, Paris, 1990.

René Gimpel, *Journal d'un collectionneur, marchand de tableaux*, préface Jean Guhenno, Calmann-Levy, Paris, 1963 ; repris chez Hermann, Paris, 2011.

Goethe, *Traité des couleurs*, traduction française d'Henriette Bideau, accompagnée de trois essais théoriques de Goethe, introduction et notes de Rudolf Steiner, Editions Triades, Paris, 1973.

Lawrence Gowing, *Cézanne. La logique des sensations organisées*, Macula, Paris, 2015.

Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Bibliothèque d'esthétique, Flammarion, Paris, 1950 ; réed Albin Michel, Paris, 1966.

Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, Carnets 1929-1962, Maeght éditeur, 1992.

Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, Carnets 1963-1984, Maeght éditeur, 1992.

Jean Hélion, *A perte de vue*, IMEC Editions, Paris, 1996.

Alexandre Hollan, *Je suis ce que je vois*, Notes sur la peinture et le dessin, 1997-2005, Le Temps qu'il fait, Paris, 2006.

Roman Ingarden, *Sur la peinture abstraite*, traduit de l'allemand par Marc Delaunay, Hermann, Paris, 2013.

Charles Juliet, *Rencontre avec Bram Van Velde*, Fata morgana, Montpellier, 1984.

Vassily Kandinski, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Denoël, Coll. « Essais », 1989.

Vassily Kandinski, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Paris, 1991.

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, Paris, 1968.

Roger Laporte, *Bram Van Velde ou cette petite chose qui fascine*, Fata morgana, Montpellier, 1985.

Annie Le Brun, *Les arcs-en-ciel du noir*, Gallimard, Collection « Art et Artistes », Paris, 2012.

Jean Leymarie, *Tal Coat*, Skira, Genève, 1992.

Serge Linarès, *La tentation plastique. Ecrivains artistes (XVIII^e-XXI^e)*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2010.

Hubert Lucot, *Bram ou Seule la peinture*, Maeght, Paris, 1994.

Henri Maldiney, *L'espace du livre*, La Sétérée, Crest, 1990.

Arno Mansar, *Nicolas de Staël, l'Aventure en peinture*, La Renaissance du Livre, Paris, 1998.

Henri Matisse, *Ecrits sur l'art*, Hermann, Paris, 1972.

Henri Michaux, *Paul Klee*, Fata Morgana, Montpellier, 2012.

Octave Mirbeau, *Noirmoutier*, suivi de *Lettres à Monet*, *Loti*, *Hervieu*, et de *La Mer*, Séquences, éditeur-imprimeur, Caen, 2003.

Octave Mirbeau, *Combats esthétiques 1*, Séguier, Paris, 1993.

Françoise Nicol, *Braque et Reverdy*, L'échoppe, Paris, 2006.

Françoise Nicol, *Georges Limbour, l'aventure critique*, Préface de Bernard Vouilloux, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Architecture gothique et pensée scolastique, Minuit, Paris, 1975.

Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, « Essai sur les arts visuels », Gallimard, NRF, Paris, 1969.

Sylvie Patin, *Eugène Boudin : les ciels*, Edition des Falaises, Rouen, 2013.

- Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Gallimard, Paris, 2001.
- Yves Peyré, *Pierre Tal Coat, terres levées en ciels*, Pagine d'Arte, Lugano, 2002.
- Gaetan Picon, *Victor Hugo dessinateur*, Préface de, La Guilde du Livre, Lausanne, 1963.
- Jean-Marie Pontevia, *Tout a peut-être commencé par la beauté*, écrits sur l'art et pensées détachées, Préface de Gérard Granel, II, William Blake & Co, Paris, 1995.
- Jacques Putman (Samuel Beckett, Georges Duthuit), *Bram Van Velde*, le musée de poche, Paris, 1958.
- Jacques Putman et Charles Juliet, *Bram Van Velde*, Maeght, Paris, 1975.
- Florian Rodari, *Notes pour un voyage au centre de la peinture de Bram Van Velde*, Musée National d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris, 1990.
- Meyer Schapiro, *Paul Cézanne*, Nouvelles éditions françaises, Paris, 1956.
- Jean-Marie Schaffer, *L'Art de l'âge moderne, L'Esthétique et la Philosophie de l'Art du XVIII à nos jours*, NRF, Gallimard, Paris, 1992.
- Jean Louis Schefer, *Art et nature, la distance abolie*, Pagine d'Arte, Lugano, 2009.
- Pierre Schneider, *Le voir et le savoir*, essai sur Nicolas Poussin, Mercure de France, Paris, 1964 ; réed 1994.
- Anne de Staël, *Staël, Du trait à la couleur*, Imprimerie Nationale, Paris, 2001.
- Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991.
- Pierre Tal Coat, *L'immobilité battante*, Entretien avec Jean Pascal Léger, Clivages, Paris, 2007.
- Pierre Tal Coat, *Libre regard*, Maeght, Paris, 1991.
- Pierre Tal Coat, *Vers ce qui fut / est / ma raison profonde de vivre*, Françoise Simecek, Lausanne, 1985.
- Léonard de Vinci, *Eloge de l'œil*, suivi du *Peintre et de la peinture*, L'Arche, Paris, 2001.
- Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Ed Berger-Levrault, Paris, 1987.
- Bertrand Vouilloux, *La Peinture dans le texte, XVIII - XX^e siècles*, Ed du CNRS, Paris, 1995.
- Jean Wahl, *La pensée du peintre*, Editions de la transparence, Chatou, 2008.
- John White, *Naissance et Renaissance de l'Espace pictural*, Paris, Ed Adam Biro, Paris, 1992.

2. Articles :

Jean Arrouye, « Naissance de la Sainte-Victoire, mirages et miracle », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, pp 125-132.

Jean Arrouye, « L'eau, miroir de la peinture », *Cézanne et Paris*, Catalogue d'exposition du Musée du Luxembourg, 12 octobre 2011-26 février 2012, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2001, pp 148-160.

Corinne Bayle, « René Char et Nicolas de Staël : le poète et le peintre, « sur le tranchant des nerfs », dans *Peinture et Littérature au XX^e siècle*, Actes du Colloque de Strasbourg des 3-6 Novembre 2004, sous la direction de Pascal Dethurens, Préface de Michel Butor, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp 24-32.

Corinne Bayle, « Sculpture, peinture, écriture, la dynamique de l'échec dans l'œuvre de Giacometti », dans *Esthétique, éthique : quel avenir de la spiritualité ?*, Actes du Colloque de Strasbourg, décembre 1998, textes réunis par Gisèle Seninger, Université de Strasbourg, 2000, pp 221-227.

Samuel Beckett, « Peintre de l'empêchement », *Derrière le miroir*, n°11-12, Paris, 1948, pp 364-367.

Samuel Beckett, « Maille à partir avec Bram Van Velde », *Les Cahiers d'Art*, n°1, Paris, juillet 1952, pp 79-82.

Christian Berner, « se rendre compte de ce qu'on voit : à propos de *La Jambe* de Giacometti », dans *Puissances de l'image*, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007, pp 187- 199.

Michaël Bishop, « Segers : soutien et soustraction, dispersion et constat » », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 33-40

Michaël Bishop, « Poussin : délectation et terre, aveuglement et accord » », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 49-54

Michaël Bishop, « Tal Coat : Ecart et réciprocité, silence et reconnaissance » », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 73-82.

Michaël Bishop, « Hélios : rupture et pathétique, rigueur et altération », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 95-98.

Michaël Bishop, « Giacometti : Exigence et rire, ressassement et invisible, infini et fatras », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 125-138.

Michaël Bishop, « Bram van Velde : compagnie et anxiété, source et liberté », *Altérités d'André du Bouchet*, Collection monographique Rodopi, Amsterdam-New York, 2003, pp 139-146.

Eric Bonnet, « la naissance du lieu et la profondeur du motif », *Ce que Cézanne donne à penser*, actes du Colloque d'Aix-en-Provence, juillet, 2006, Gallimard, 2008, p 183-197.

Eric Bonnet, « Le souffle, la courbure et l'émergence dans la peinture de Tal Coat », *Le Haïku vu d'ici*, Textes réunis par Franck Villain et Yasuaki Kawanabe, Revue des Sciences Humaines, 282, février 2006, pp 187-201.

Alain Chareyre-Méjan, « Le sentiment du oui », *Ce que Cézanne donne à penser*, Actes du Colloque d'Aix-en-Provence, juillet 2006, Gallimard, Paris, 2008, p 74-82.

Michel Collot, « La syntaxe du visible : Reverdy et l'esthétique cubiste », *Reverdy Aujourd'hui*, Actes du Colloque des 22, 23, 24 juin 1989, textes recueillis et présentés par Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1991, pp 67-76.

Michel Collot, « Le paysage de l'abstraction à l'émotion », Catalogue d'exposition *Tal Coat, peintures et dessins 1946-1985*, Sogomy Editions d'art, Paris, 2011, pp 114-119.

Richard Conte, « Les carnets de Jean Hélicon », *Poésie et Peinture, dialogues dans l'espace du Livre*, Mélanges offerts à Edmond Nogacki, textes réunis par Eric Bonnet, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010, pp 171-177.

Jehanne Dautrey, « La leçon de la Sainte-Victoire, ou l'apprentissage de la sensation », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, pp 289-296.

Schwartz Dieter, « Après le signe – Tal Coat dans les années quarante », Catalogue d'exposition *Tal Coat devant l'image*, Genève, Musée d'art et d'histoire, Colmar, Musée d'Uterlinden, Antibes, Musée Picasso, 1997, p 45-62.

Gilles du Bouchet, « Limites du tableau, limites de la peinture. Réflexions à propos de l'ouvert et du circonscrit », *Tal Coat*, Rencontres 14-15 mai 2011, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2012, pp 69-74.

Georges Duthuit, « Bram Van Velde aux colonnes d'Hercule », *Derrière le miroir*, n°43, Paris, 1952, pp 2-4 et 8 ; repris dans *Représentation et présence*, premiers écrits et travaux (1923-1952), Flammarion, Paris, 1974, pp 357-365.

Georges Duthuit, « Le tailleur de lumière », *Verve*, vol IX, n° 35 et 36, 1958, extraits repris dans Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, pp 23-26.

Georges Duthuit, « Matisse et la perception byzantine de l'espace », *Transition*, n°5, 1949, pp 20-37 ; repris dans *Ecrits sur Matisse*, texte établi, annoté et présenté par Rémi Labrusse, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992, pp 73-106.

Renaud Ego, « Le sens de la réserve », *Ce que Cézanne donne à penser*, Actes du Colloque d'Aix en Provence, juillet 2006, Gallimard, Paris, pp 90-134.

Eliane Escoubas, « La peinture, l'ombre et la « chose même », *L'Art au regard de la phénoménologie*, Colloque de l'école des Beaux-Arts de Toulouse 25-26-27 mai 1993, Textes réunis par Eliane Escoubas et Balbino Giner, PU du Mirail, Toulouse, 1994, pp 11-27.

Michèle Finck, « Celan et Giacometti », dans *Peinture et Littérature au XX^e siècle*, Actes du Colloque de Strasbourg des 3-6 Novembre 2004, sous la direction de Pascal Dethurens, Préface de Michel Butor, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp 33-48.

Francis Gaube, « Le motif matiséen : une forme aux prises avec des forces », *La Part de L'œil*, « Formes et forces », n° 27-28, 2012-2013, pp 31-40.

Alberto Giacometti, « notes sur les copies, 4 octobre 1965 », *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1966, p 104.

Alberto Giacometti, « Un aveugle avance la main dans la nuit », *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1952, p 112-113, et dans *XX^e siècle*, janvier 1952, numéro consacré aux « Nouvelles conceptions de l'Espace », pp 71-72 ; repris dans *Ecrits*, Hermann, Paris, 2007.

Alberto Giacometti, « Gris, brun, noir... », *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1966, pp 118-120.

Alberto Giacometti, « Charbon d'herbe », *L'Ephémère*, n°1, Maeght, Paris, 1966, p 110.

Etienne-Alain Hubert, « La « grande réalité », *Reverdy Aujourd'hui*, Actes du Colloque des 22, 23, 24 juin 1989, textes recueillis et présentés par Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1991, pp 53-66.

François Jeune, « La prairie et la paroi, Tal Coat et la préhistoire », *Tal Coat*, Rencontres 14-15 mai 2011, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2012, pp 53- 62.

Charles Juliet, « Bram Van Velde et l'infigurable », *Critique*, n°252, Paris, 1968.

Charles Juliet, « L'homme du manque », *Bram Van Velde*, par Jacques Putman et Charles Juliet, Maeght, Paris, 1975, pp 61-128.

Rémi Labrusse, « Samuel Beckett, Georges Duthuit, Bram Van Velde, la peinture », *Catalogue d'exposition Bram et Geer Van Velde : deux peintres, un nom*, musée des Beaux-Arts de Lyon, 2010, pp 306-319.

Jean Pascal Léger, « La Triade », Colloque de Cerisy *A l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, sous la direction d'Olivier Frerot et Chris Younès, Cerisy, juillet-août 2014. A paraître.

Guy Le Meaux, « Continuité de la peinture », *Catalogue d'exposition Tal Coat, dessins et peintures 1946-1985*, Somogy Editions d'Art, Paris, 2011 ; repris dans *Tal Coat*, Rencontres 14-15 mai 2011, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2012, pp 35-42.

Jean Leymarie, « La mutation », dans *Pierre Tal Coat, les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, pp 9-10.

Henri Maldiney, « Cézanne et Sainte-Victoire, peinture et vérité », dans le Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 273-288.

Henri Maldiney, « Esquisse d'une phénoménologie de l'art », *L'Art au regard de la phénoménologie*, Colloque de l'école des Beaux-Arts de Toulouse 25-26-27 mai 1993, Textes réunis par Eliane Escoubas et Balbino Giner, PU du Mirail, Toulouse, 1994, pp 192-250.

Henri Maldiney, « Tal Coat », *Derrière le miroir*, Maeght, Paris, 1954.

Henri Maldiney, « Le faux dilemme de la peinture : Abstraction ou Réalité », *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, pp 1-20.

Henri Maldiney, « Forme et art informel », *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, pp 102-116.

Henri Maldiney, « Tal Coat 1965 », *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, pp 117-123.

Henri Maldiney, « L'Art et le Pouvoir du Fond », *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, pp 173-207.

Henri Maldiney, « L'équivoque des images dans la peinture », *Regard, Parole, Espace*, L'Age d'homme, Lausanne, 1973, pp 211-253.

Henri Maldiney, « Tal Coat en Provence », *Pierre Tal Coat les années Provence*, Galerie d'art, Espace 13, exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997, p 16.

Henri Maldiney, « Métamorphose d'un art, Tal Coat à Aix », *Portraits de Tal Coat*, Bnf, Paris, 1999.

Henri Maldiney, « Regard Espace Instant dans l'art de Tal-Coat », *L'art, L'éclair de l'être*, Editions Comp Act, 1993, p 339-392.

Henri Maldiney, « la quête de l'ouvert dans l'art de Tal Coat », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 343-371.

Henri Maldiney, « L'espace du paysage dans la peinture chinoise », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 89-110.

Henri Maldiney, « Le vide dans la peinture occidentale », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 111-124.

Henri Maldiney, « L'Espace du paysage en Occident », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 125-144.

Henri Maldiney, « Réalité de l'Abstraction », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 163- 174.

Henri Maldiney, « Sens et contre-sens de l'Abstraction », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 261- 278.

Henri Maldiney, « Tal Coat », *Ouvrir le rien l'art nu*, Encre marine, Fougères, 2000, pp 341-371.

Jean-Luc Marion, « La certitude de Cézanne », *Ce que Cézanne donne à penser*, Actes du Colloque d'Aix en Provence, Juillet 2006, Gallimard, Paris, 2008, pp 120-131.

André Masson, « Divagations sur l'espace », *Les Temps modernes*, n° 44, 1949, p 31 ; repris dans *Le plaisir de peindre*, La Diane Française, Nice, 1950, p 147.

W.J.T. Mitchell, « Que veulent réellement les images ? », dans Emmanuel Alloa, *Penser l'image*, Dijon, Les Presses du réel, 2010, pp 211-247.

Raoul-Jean Moulin, « Aussi loin que l'on remonte le cours... », Catalogue d'exposition *Tal Coat*, Grand Palais, 4 février-5 avril 1976, Centre nationale d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1976.

Yves Peyré, « vers une peinture hors-mesure », *Bram Van Velde*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, pp 9-12.

Jacques Putman, « Comme la mer », *Bram Van Velde*, par Jacques Putman et Charles Juliet, Maeght, Paris, 1975, pp 29- 50.

Jean Raymond, « L'objet Sainte-Victoire », Catalogue d'exposition *Sainte-Victoire Cézanne 1990*, Musée Granet, Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Paris, 1990, p 209-214.

Pierre Reverdy, « Matisse dans la lumière et le bonheur », revue *Verve*, vol IX, n°35 et 36, 1958 ; repris dans dans Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, présentés par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, pp 30-37.

Florian Rodari, « L'œil du Chasseur », *Tal Coat devant l'image*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1997, pp 124- 132.

Florian Rodari, « Notes pour un voyage au centre de la peinture », *Bram Van Velde*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, pp 19-25.

Xavier Roland, « Le vertige du doute sensible », *Tal-Coat, Peintures et dessins 1946-1985*, Somogy Editions d'art, Paris, 2011, p 84-90.

Donat Rütimann, « Voir avec des mots – Giacometti écrivain », *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Exposition au Centre Pompidou, 17 octobre 2007-11 février 2008, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2007, pp 255-275.

Jean-Claude Schneider, « ...troupeau de pierres qui paissent... », *Tal Coat*, Rencontres 14-15 mai 2011, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2012, pp 23-33.

Anne de Staël, « Dans le soleil de « La lanterne », *L'Ire des vents*, n° 13-14, 1986, pp 179-187.

Anne de Staël, « Les pays se dressent en ateliers. », *La rivière échappée*, n° 8-9, La Lettre volée, Bruxelles, 1997, np.

Blaise de Vigenère, « Précellence de la sculpture par-dessus la peinture », *L'Ire des vents*, n° 13-14, 1986, pp 307-309.

Bertrand Vouilloux, « Des deux statuts rhétoriques de l'image et peut-être d'un troisième », *Rhétorique et Image*, Textes en Hommage à A. Kibedi-Varga, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 1995, pp 100-115.

3. Correspondances :

Rainer Maria Rilke, *Lettres sur Cézanne*, traduction Philippe Jaccottet, Seuil, Paris, 1991.

Samuel Beckett, « Lettre à Georges Duthuit du 9 mars 1949 », *Catalogue Bram et Geer Van Velde, Deux peintres, un nom*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Editions Hazan, Lyon, 2010, p 315.

Samuel Beckett « Lettre à Georges Duthuit du 10 septembre 1951 », *Catalogue d'exposition Bram et Geer Van Velde : Deux peintres, un nom*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Editions Hazan, Lyon, 2010, p 317.

Nicolas de Staël, *Lettres*, présentées par Pierre Daix, Ides et Calendes, Neuchatel, 1998.

Jean Hélion, « Lettre à André du Bouchet, 21 décembre 1955 », revue *L'Etrangère*, 14-15, Spécial André du Bouchet, La Lettre Volée, Bruxelles, 2007, p 45.

Pierre Tal Coat, « Dialogue » (textes extraits de la correspondance de l'artiste), *Derrière le Miroir*, n°199, Maeght, Paris, 1972, p 105.

4. Collectifs :

Celui qui ne peut se servir des mots, Fata Morgana, Montpellier, 1975.

Ecrits sur Matisse, texte établi, annoté et présenté par Rémi Labrusse, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1992.

L'Art au regard de la phénoménologie, Colloque de l'école des Beaux-Arts de Toulouse 25-26-27 mai 1993, Textes réunis par Eliane Escoubas et Balbino Giner, PU du Mirail, Toulouse, 1994.

Rhétorique et Image, Textes en Hommage à A. Kibedi-Varga, Editions Rodopi B.V., Amsterdam-Atlanta, 1995.

Conversations avec Cézanne, Textes présentés et annotés par Michael Doran, Editions Macula, Paris, 2001.

L'Image récalcitrante, sous la direction de Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001.

Penser L'image, sous la dir. d'Emmanuel Alloa, Les Presses du réel, Coll. « Perceptions », Dijon, 2006.

Matisse et la sensation d'espace, (sous la dir. d'Eric Bonnet) Actes du Colloque organisé les 10 et 11 octobre 2003 au Cateau-Cambrésis, Art'In, n°2, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

Peinture et Littérature au XX^e siècle, Actes du Colloque de Strasbourg des 3-6 Novembre 2004, sous la direction de Pascal Dethurens, Préface de Michel Butor, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

De la plume au pinceau. Ecrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme, Colloque organisé par le Centre d'Analyse du Message Littéraire et Artistique, 27-29 mai 2004, Textes réunis par Serge Linares, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007.

Ce que Cézanne donne à penser, actes du Colloque d'Aix-en-Provence, juillet, 2006, Gallimard, 2008.
Puissances de l'image, Textes rassemblés par Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Editions universitaires de Dijon, 2007.

Poésie et Peinture, dialogues dans l'espace du Livre, Mélanges offerts à Edmond Nogacki, textes réunis par Eric Bonnet, Presses Universitaires de Valenciennes, 2010.

5 . Catalogues :

Victor Hugo dessinateur, Préface de Gaëtan Picon, La Guilde du Livre, Lausanne, 1963.

Hommage à Claude Monet, Grand Palais, 8 février – 5 mai 1980, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1981.

Catalogue d'exposition *Peindre le ciel : de Turner à Monet*, 8 avril - 9 juillet 1995, Musée Promenade Marly le Roy, Louveciennes, 1995.

Claude Monet 1840-1926, Catalogue d'exposition Paris, Grand Palais 22 septembre 2010- 24 janvier 2011, Paris RMN/Musée d'Orsay, 2010.

Alberto Giacometti, dessins, Maeght, Paris, 1969.

Alberto Giacometti, dessins, Exposition Novembre 1975- Janvier 1976, Galerie Claude Bernard, Paris, 1975.

L'Atelier d'Alberto Giacometti, Collection de la Fondation Alberto et Annette Giacometti, Exposition au Centre Pompidou, 17 octobre 2007-11février 2008, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2007.

Bram Van Velde, par Jacques Putman et Charles Juliet, Maeght, Paris, 1975.

Bram Van Velde, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Bram et Geer Van Velde : deux peintres un nom, Musées des Beaux-Arts de Lyon, Hazan, Paris, 2010.

Tal Coat, Catalogue d'exposition Grand Palais 4 février-5avril 1976, Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, 1976.

Tal Coat, Peintures, Catalogue d'exposition Château du Roi René, Tarascon, Maeght, Paris, 1993.

Tal Coat devant l'image, Musée Rath, mars-mai 1997, Genève, Musée d'Unterlinden, juin-septembre 1997, Colmar, Musée Picasso/Antibes, 1997.

Pierre Tal Coat les années Provence, Galerie d'art, espace 13, Exposition 11 octobre – 22 décembre 1996, Aix en Provence, 1997.

Tal Coat, C'est le vivant qui importe, Catalogue d'exposition Galerie Aittourès, 14 mars-5mai 1997, Paris, 1997.

Pierre Tal Coat, de Château Noir à Dormont, Exposition du Musée Estrine, 14 mars-14 juin 2009, Saint Remy de Provence, 2009.

Pierre Tal Coat, Peintures et Dessins, 1946-1985, Somogy éditions, Paris, 2011.

Tal Coat, Rencontres 14-15 mai 2011, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2012.

Cézanne, Catalogue d'exposition du Grand Palais, 25 septembre 1995-7 janvier 1996, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1995.

Cézanne et Paris, Catalogue d'exposition du Musée du Luxembourg, 12 octobre 2011-26 février 2012, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2011.

Geneviève Asse : la pointe de l'œil, Catalogue d'exposition à la Bnf, site François Mitterrand, 26 février-19 mai 2002, sous la dir. de Marie-Cécile Miessner et Marie-françoise Quignard, Bnf, Paris, 2002.

Nicolas de Staël, Exposition du Centre Georges Pompidou, Editions du Centre Georges Pompidou, 2003.

Voici, 100 ans d'art contemporain, Catalogue d'exposition du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 23 novembre 2000 - 28 janvier 2001, Flammarion, Paris, 2000.

5. Revue :

Derrière le Miroir, Bram et Geer Van Velde, n°11-12, Maeght, Paris, 1948.

Derrière le Miroir, Giacometti, n°39-40, Maeght, Paris, 1951.

Derrière le Miroir, Bram Van Velde, n°43, Maeght, Paris, 1952.

Derrière le miroir, Tal Coat, n° 64, Maeght, Paris, 1954.

Derrière le miroir, Giacometti, n° 65, Maeght, Paris, 1954.

Derrière le miroir, Tal Coat, n° 82-83-84, Maeght, Paris, 1956.

Derrière le miroir, Giacometti, n° 98, Maeght, Paris, 1957.

Derrière le miroir, Tal Coat 1959, n° 114, Maeght, Paris, 1959.

Derrière le miroir, Tal Coat 1960, n° 120, Maeght, Paris, 1960.

Derrière le miroir, Giacometti, n° 127, Maeght, Paris, 1961.

Derrière le miroir, Tal Coat, n°131, Maeght, Paris, 1962.

Derrière le miroir, Braque, (texte de Reverdy), n°135-136, 1964.

Derrière le miroir, Tal Coat, n°144-145-146, 1964.

Derrière le miroir, Tal Coat, n°148, Maeght, Paris, 1964.

Derrière le miroir, Tal Coat, n°153, Maeght, Paris, 1965.

Derrière le miroir, Tal Coat, n°199, Maeght, Paris, 1972.

Derrière le miroir, Bram Van Velde, n°216, Maeght, Paris, 1975.

Derrière le miroir, Bram Van Velde, n°280, Maeght, Paris, 1975.

Derrière le miroir, Giacometti, n° 233, Maeght, Paris, 1979.

Derrière le miroir, Bram Van Velde, n°240, Maeght, Paris, 1980.

La Part de L'Oeil, n°3, « Arts plastiques, questions au langage », 1987.

V. Littérature et Poésie :

1. Textes Littéraires :

Maurice Blanchard, *Les Barricades mystérieuses* (1937), Poésie Gallimard, Paris, 1994.

Maurice Blanchot, *Thomas l'obscur*, Gallimard, Paris, 1942.

Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962.

Giordano Bruno, *Les Fureurs héroïques*, Dialogue II, traduction de Paul-Henry Michel, Les Belles Lettres, 2008.

Georg Büchner, *La mort de Danton*, L'Arche, Paris, 2004.

Paul Celan, *Le méridien*, traduit par André du Bouchet, Fata morgana, 1995.

Michel Collot, *De chair et d'air*, La Lettre volée, Bruxelles, 2008.

Franc Ducros, *Poésie, figures traversées*, Théâtète, 1995.

Franc Ducros, *Les yeux, la terre*, Main d'œuvre, 1992.

Paul Eluard, *Les yeux fertiles*, GLM, Paris, 1936.

Goethe, *La forme des nuages d'après Howard*, suivi d'*Essai de théorie météorologique*, Editions Premières pierres, 1999.

Jean Grenier, *Ombre et lumière*, Fata morgana, Montpellier, 1986.

Hugo Van Hoffmannsthal, *Lettre de Lord Chandos*, (1902), Poésie Gallimard, Paris, 1992.

Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1985.

Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver*, Gallimard, Paris, 1994.

Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, trad et préface de Marthe Robert, Denoël, Paris, 1985.

Jean-Michel Maulpoix, *L'instinct de ciel*, Mercure de France, Paris, 2000.

Nicolas Malebranche, *Méditations chrétiennes*, dans *Œuvres*, Tome II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1992.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, Edition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1945.

Ossip Mandelstam, *De la poésie*, Arcades Gallimard, Paris, 1990.

Jean Moréas et Paul Adam, *Le thé chez Miranda*, Tresse et Stock éditeurs, Paris, 1886.

Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*, NRF, Gallimard, Paris, 1942.

Marcel Proust, « Du côté de chez Swann », *A la Recherche du temps perdu*, Tome I, Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987.

Marcel Proust, « Du côté de Guermantes », *A la recherche du temps perdu*, Tome I, Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1987.

Pierre Reverdy, *Oeuvres Complètes*, Tome I et II, Edition préparée, présentée et annotée par Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Paris, 2010.

Rainer Maria Rilke, *Lettres*, Seuil, Paris, 1991.

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, dans *Œuvres*, Tome 2, Poésie, édition établie et présentée par Paul de Man, Seuil, Paris, 1972.

Rainer Maria Rilke, *Œuvres*, Tome 3, Correspondances, Seuil, Paris, 1976.

Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Edition établie par André Guyaux avec la collaboration d'Aurélia cervoni, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 2009.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Réveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Edition sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond avec la collaboration de Robert Osmont, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1959.

Maurice Scève, *Poèmes*, précédé de « l'amour unique de Maurice Scève » de Jean Tortel, Mermod, Lausanne, 1972.

Senancour, *Obermann*, Folio Classique, Gallimard, Paris, 1984.

Senancour, *Réveries sur la nature primitive de l'homme*, Nizet, Paris, 1981.

Pierre Tal Coat, *Traverses d'un plateau*, Maeght, Paris, 1963.

Jean Tortel, *Explications ou bien regard*, Mermod, Lausanne, 1960.

Jean Tortel, *Le discours des yeux*, Editions Ryôan-ji, Marseille, 1982.

Jean Tortel, *Feuilles, Tombées d'un discours*, Royän-Ji, Marseille, 1984.

Jean Tortel, *Limites du corps*, Gallimard, Paris, 1993.

Paul Valery, *Le retour de Hollande*, Pagine d'Arte, Lugano, 2011.

Paul Valery, *Œuvres*, Tome I, Edition établie par Jean Hytier, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1957.

2. Critique Littéraire :

2.1. Monographies :

Corinne Bayle, *La poésie hors du cadre, Nerval, Baudelaire, Reverdy, Char, Poésie, prose et peinture*, Hermann, Paris, 2014.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969.

Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Folio, 1990.

Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Puf écriture, Paris, 1989.

Michel Collot, *Paysage et Poésie, Du romantisme à nos jours*, Corti, Paris, 2005.

Adélaïde de Caters, *La matière réveillée*, La Lettre volée, Collection Essais, Bruxelles, 2014.

Mikel Dufrenne, *Le Poétique*, Puf, Paris, 1963.

Odyseas Elytis, *Pierre Reverdy entre la Grèce et Solesmes*, Fata Morgana, 1998 ; reprise de l'article dans Pierre Reverdy (1889-1960), *Mercure de France*, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 73-81.

Jean Marie Gleize, *Le principe de nudité intégrale*, Seuil, Paris, 1995.

Jean-Marie Gleize, *Altitude Zéro*, Java, Paris, 1997.

Jean Marie Gleize, *Poésie et Figuration*, Collection « Pierres vives », Seuil, Paris, 1983.

Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, Paris, 1980.

Friedrich Hölderlin, *Remarques sur les traductions de Sophocle, sur Œdipe*, édition publiée sous la direction de Philippe Jaccottet, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1967.

Philippe Jaccottet *Une transaction secrète*, lectures de poésie, Gallimard, NRF, Paris, 1987, p 267.

Jean-François Lyotard, *Discours figure*, Editions Klincksieck, Paris, 1971.

Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, Mercure de France, Paris, 1992.

Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, Mercure de France, Paris, 1995.

Francis Ponge, *Pour un Malherbe*, Gallimard, Paris, 1965.

Denis Roche, *Le Mécrît*, Tel Quel, Paris, 1972.

André Thisse, *Rimbaud devant dieu*, Corti, Paris, 1975.

2.2. Articles :

Guillaume Apollinaire « L'Esprit Nouveau et les poètes », *Œuvres en Prose Complètes*, tome II, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1991, pp 945-954.

Mustapha, Benjama, « L'eau et le feu dans la poésie de Paul Eluard », revue *Europe*, n° spécial Paul Eluard, juillet-août 1953, Novembre-décembre 1962, pp 308-318.

Aline Berger, « Philippe Jaccottet et la peinture de paysage », *Ritm* 15, Paris X, Horizons de la poésie moderne, 1997, pp 139-151.

Martine Broda, « Celan et la question de l'Autre », *Poésie et Altérité*, Actes du Colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1990, pp 53-61.

Nicolas Castin, « Limites du jardin : un parcours de la poétique de Jean Tortel », *Etudes Françaises*, vol 40, n°3, Presses Universitaires de Montréal, 2004, pp 15-42.

Michel Collot, « Du sens de l'espace à l'espace du sens », *Espace et Poésie*, Actes des deuxièmes Rencontres sur la Poésie moderne, 13, 14, 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1987, pp 99-110.

Michel Collot, « L'autre dans le même », *Poésie et Altérité*, Actes du Colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1990, pp 25-32.

Michel Collot, « La pensée paysage », dans *Le Paysage état des lieux*, textes réunis par Michel Collot, François Chenet, Baldine Saint-Girons, Ousia, Bruxelles, 2002, pp 498-511.

Michel Collot, « Poésie, paysage, et sensation », *L'Etrangère*, n° 10-11, La Lettre volée, Bruxelles, 2005, pp 91-106, reprise des Actes du Colloque « Poésie, sensations et formes », Anvers, 10, 11 et 12 septembre 2004, organisé par Elke de Rijcke et Sabine Hillen.

Franc Ducros, « D'un coup de dés et un peu au-delà », *Prévue*, vol 27, Université Paul Valéry, Montpellier, 1984, pp 7-12.

Stanislas Fumet, « La « poésie plastique » de Pierre Reverdy », dans *Pierre Reverdy (1889-1960)*, Mercure de France, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 30-35.

Jean Marie Gleize, « La mise en mouvement : Rimbaud », *Poésie et Figuration*, Collection « Pierres vives », Seuil, Paris, 1983, pp 83-103.

Etienne-Alain Hubert, « Reverdy et la poésie plastique de son temps », *Europe*, n° Spécial Cubisme et Littérature, juin-juillet 1982, pp 109-118.

Hubert Juin, « Le vertige du réel », Pierre Reverdy (1889-1960), *Mercure de France*, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 275-281.

Aron Kibedi-Varga, « Situation de la poésie française aujourd'hui (le poète et le réel) », *Neophilologus*, volume 49, Kluwers Academic Publishers, 1965, p 11-24.

Aron Kibedi-Varga, « le visuel et le verbal : le cas du surréalisme », *Espace et Poésie*, Actes des deuxièmes Rencontres sur la Poésie moderne, 13, 14, 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1987, pp 159-170.

Henri Maldiney, « Espace et Poésie », *Espace et Poésie*, Actes des deuxièmes Rencontres sur la Poésie moderne, 13, 14, 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de l'ENS, Paris, 1987, pp 83-98.

Olivier de Magny, « Pierre Reverdy et la contradiction poétique », *Pierre Reverdy*, Mercure de France, Paris, 1962, p 182.

Léon Moussinac, « Paul Eluard et la peinture », revue *Europe*, n° spécial Paul Eluard, juillet-août 1953, Novembre-décembre 1962, pp 87-93.

Pascal Pia, « Reverdy, poète en vers et ne prose », *Pierre Reverdy (1889-1960)*, Mercure de France, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 185-191.

Yves Peyré, « Postface » à *L'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Seghers, Paris, 2001, pp 97-102.

Jean-Michel Reynard, « L'eau des livres », *Jean-Michel Reynard, une parole ensauvagée*, Coll. Essais, La Lettre volée, Bruxelles, 2009, pp 169-172.

Jean-Pierre Richard, « Reverdy, entre deux mondes », *Pierre Reverdy (1889-1960)*, Mercure de France, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 253-274.

Pierre Schneider, « Le gré du vent », *Pierre Reverdy (1889-1960)*, Mercure de France, tome 344, n°1181, janvier, 1962, pp 245-252.

Jean Tortel, « L'amour unique de Maurice Scève », Préface des *Poèmes*, Mermod, Lausanne, 1972.

2.3. Collectifs :

Espace et Poésie, Actes des deuxièmes rencontres sur la Poésie moderne, 13, 14, 15 juin 1984, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de L'ENS, Paris, 1987.

Poésie et Altérité, Actes du Colloque de juin 1988, textes recueillis et présentés par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu, Presses de L'ENS, Paris, 1990.

Reverdy aujourd'hui, Acte du Colloque des 22, 23, 24 juin 1989, textes recueillis et présentés par Jean-Claude Mathieu, Presses de L'ENS, Paris, 1991.

Le regard et la voix, textes réunis par Michel Collot et Daniel Delas, *Ritm*, n°9, Université Paris X, 1995.

Rhétorique et image : textes en hommages à Aron Kibedi Varga, Amsterdam, 1995.

Le Haïku vu d'ici, Revue des sciences humaines, n°282, textes réunis par Franck Villain et Yasuaki Wakanabe, 2006.

Friedrich Hölderlin, présences du poète, exposition de la Bibliothèque nationale de Strasbourg, 28 janvier – 1 avril 2010, Somogy éditions d'Art, Paris, 2010.

Table des matières.

Introduction	5
---------------------------	---

1. Telles paroles	5
1.1. Lucile.....	5
1.2. Un entretien.....	7
1.3. Une interlocution.....	9
2. Telles visions	12
2.1. Les poètes et les peintres.....	12
2.2. La perception du visible.....	14
3. Un intérêt manifeste	17
3.1. Les articles et textes courts.....	17
3.2. Les recueils.....	19
3.3. Les publications « en deux ».....	20
3.4. Les références explicites à la peinture.....	22
3.5. Une section « peinture » dans les recueils.....	23
3.6. La revue <i>L'Ephémère</i>	23
4. Projet d'études et axes de la recherche	25
4.1. Achronologie.....	25
4.2. Poésie adossée au monde.....	26
4.3. Trois axes.....	27
4.3.1. Le tracé.....	29
4.3.2. La vision.....	31
4.3.3. Le support.....	32
 Première Partie : Historique	 36
 1. Historique des recherches	 36
1.1. Les aînés	36
1.1.1. François Chapon.....	36
1.1.2. Yves Peyré.....	38
1.1.3. Michel Collot.....	40
1.1.4. Pierre-Yves Soucy.....	45
1.1.5. Jean-Pascal Léger.....	45
1.1.6. Aron Kibedi-Varga.....	46

1.1.7. Michaël Bishop.....	50
1.1.8. Alain Mascarou.....	52
1.2. Les puinés.....	56
1.2.1. Clément Layet.....	56
1.2.2. Serge Linarès.....	59
1.2.3. Thomas Augais.....	61
1.2.4. Martine Créac'h.....	65
1.2.5. Elke de Rijcke.....	67
1.2.6. Victor Martínez.....	75
1.2.7. Sylvie Decorniquet.....	84
2. Historique de la formation et des intérêts du poète.....	88
2.1. Les peintres et philosophes.....	88
2.1.1. Théodore Géricault et Eugène Delacroix.....	88
2.1.2. Georges Duthuit et Samuel Beckett.....	91
2.1.3. Pierre Tal Coat et André Masson.....	94
2.1.4. Henri Maldiney et Pierre Tal Coat.....	96
2.1.5. Maurice Merleau-Ponty et Cézanne.....	99
2.1.6. Jean Wahl : Le projet de thèse.....	102
2.1.7. Henri Matisse et Alberto Giacometti.....	104
2.1.8. Jean Hélion.....	110
2.1.9. Nicolas Poussin.....	111
2.2. Les poètes.....	118
2.2.1. vue extérieure et vision intérieure.....	118
2.2.2. Absence de point de vue.....	120
2.3. Les lectures.....	123
2.3.1. Victor Hugo.....	123
2.3.2. Arthur Rimbaud.....	123
2.3.3. Paul Eluard.....	124
2.3.4. Paul Claudel.....	125
2.4. Le visible pictural.....	127
2.4.1. Pierre Tal Coat.....	127
2.4.2. Bram Van Velde.....	130

2.4.3. Alberto Giacometti.....	131
--------------------------------	-----

Deuxième Partie : Le Tracé.....

135

1. La sortie du signe.....	139
1.1.Un mot dans l'espace.....	140
1.2.Parler et voir.....	141
1.3.L'équivoque de l'image.....	145
1.4.La latence du visible.....	147
1.4.1.L'invu.....	149
1.5.Voir, oublier de parler.....	151
1.5.1.Une parole possible.....	152
1.6.Arthur Rimaud, « Aube ».....	155
1.7.Sous les yeux.....	158
1.8.Un visible à la seconde puissance.....	160
2. La Trace.....	165
2.1.La parole du monde.....	168
2.1.1.La partie blanche et bruyante.....	169
2.2.La découpe.....	170
2.3. Le natal ou la question de l'origine.....	177
2.4.Une nouvelle intelligibilité.....	182
3. La réfutation de la figure.....	183
3.1.Historique de la vue.....	184
3.1.1.Victor Hugo.....	185
3.2.La face : le nom de l'absence de figure.....	190
3.3.Façonner.....	192
4. La Face.....	194
4.1.Le visage.....	195
4.2.La face indifférenciée.....	196
4.3.La face : corps sensible.....	198
5. L'horizon déconstruit.....	200
5.1.Structure d'horizon.....	200
5.2.Ligne d'horizon.....	202

5.3.Vibrations colorées.....	204
6.Le monde vient au regard.....	206
6.1.La profondeur s’incline.....	208
6.2.Boucle rétroactive.....	210
7.La terre levée et soulevée.....	212
7.1.Saillie.....	213
7.2.Bombement.....	214
7.3.Courbure.....	216
7.4.Ligne spiralée du regard.....	218
Troisième Partie : La vision.....	223
1.La critique d’art.....	223
1.1.Félix Fénéon.....	223
1.2.Denis Diderot.....	230
2.L’histoire d’un œil	234
2.1. Actéon.....	234
2.2.Jean-Jacques Rousseau.....	238
2.3.Tout est peinture.....	239
3.L’immersion.....	241
3.1.Le recueil <i>Peinture</i>	241
3.2. L’eau.....	245
3.2.1.Pierre Reverdy et Francis Ponge.....	246
3.2.2.Michel de Montaigne et Léonard de Vinci.....	248
3.2.3.Le débord du sens.....	248
3.2.4.Flux et reflux.....	249
4.Fonction optique.....	250
4.1.Aquarium.....	252
4.2.Bleu.....	252
4.2.1.Tout vient du bleu.....	253
4.3.Ecrans transparents.....	255
5.Qualités différenciées des éléments.....	256
5.1.Inclusions d’inclusions.....	257

5.2.Inclusions réversibles : Les carafes de Marcel Proust.....	258
5.3.Appartenance sensible : Les profils sous l'eau de Pierre Tal Coat	259
6.Le remous.....	264
6.1.Fleur.....	266
6.2.Maurice Scève.....	267
7.L'enveloppe circulaire du temps.....	270
7.1.Joan Miro.....	271
7.2.Un mobile immobile.....	272
8.Un espace où le temps oublie l'heure.....	274
8.1.Le cristal du temps.....	275
8.2.L'Eternité : Wittgenstein	277
8.3.Le temps sans attache.....	279
8.4.Rémission.....	281
9.Un avant-goût de notre disparition	283
9.1.Désastre de l'objet.....	283
9.2.Désastre du sujet.....	285
9.3.Epreuve mortelle.....	286
10.Habiter.....	289
10.1.Enclaves.....	291
Quatrième Partie : Le support.....	298
1.Le lieu de la disparition	301
1.1.Perte.....	302
1.2.Absence de fond.....	303
2.Le sol immatériel.....	305
2.1.immatériel.....	305
2.2.infigurable.....	306
2.3.enveloppe transparente.....	307
3.La sculpture peinte de Matisse.....	309
3.1.Bocal.....	312
3.2.La sculpture de Giacometti.....	314
4.Rien ne distingue la route des accidents de ce ciel.....	317

4.1.La pierre.....	319
4.2.Tarquinia.....	320
4.3.Les coupes d'horizon.....	322
4.4.Le ciel est partout.....	325
5.La peinture du ciel.....	326
5.1.L'immensité du ciel.....	327
5.2.La Fabrique de Johan Barthold Jongkind.....	328
5.3.Le support : un météore.....	331
6.La lumière.....	332
6.1.Aveuglement : Herman Melville	333
6.2.Halo : Marcel Proust	335
6.3.Le trans-paraître du monde.....	336
6.4.Réverbérations.....	337
6.5.Les meules picturales et poétiques.....	338
7.Le regard.....	339
7.1.Le feu.....	341
7.2.L'accroche du regard sous la lumière.....	342
7.3.La vibration universelle.....	344
8.Support dans le support.....	346
8.1.Les bouteilles rouges de Nicolas de Staël.....	347
8.2.La couleur du jour.....	348
9.Ce que l'on omet : la transparence.....	350
9.1.L'air.....	351
9.2.Les pommettes.....	352
9.3.Le vertige.....	354
9.4.Le presque rien.....	357
9.5.L'œil du monde.....	358

Poésie : diamant de la respiration..... 363

1. La poésie.....	363
-------------------	-----

1.1. L'Énergie	364
1.2. Le Feu	366
1.3. La peinture : la lumière.....	368
2. Un matérialisme panthéiste	370
3. Une approche mystique ?	372

Annexes :

1. « notes sur Matisse ».....	379
-------------------------------	-----

Bibliographie :

I. Oeuvres d'André du Bouchet	392
1. Oeuvres.....	392
2. Textes.....	395
2.1. Publiés en revue et généralement repris dans des recueils.....	400
2.2. Manuscrits restés inédits du vivant du poète.....	400
3. Articles.....	400
3.1. Publiés.....	400
3.2. Manuscrits non publiés du vivant de l'auteur ou restés inédits.....	401
4. Traductions	404
4.1. Volumes.....	404
4.2. Textes.....	405
5. Correspondances.....	406
6. Livres illustrés.....	407
II Ouvrages consacrés à André du Bouchet	409
1. Ouvrages entièrement consacrés à André du poète.....	409
1.1. monographies.....	409
1.2. Collectifs.....	410
1.3. Numéros spéciaux de revues.....	411
2. Ouvrages partiellement consacrés à André du Bouchet.....	411
3. Articles parus dans des revues ou des ouvrages collectifs.....	412
4. Entretiens.....	419
III Philosophie	420
1. Ouvrages.....	420
2. Articles.....	423
3. Collectifs.....	425
4. Revues.....	426
IV Ecrits sur l'art	426

1.Ouvrages.....	426
2.Articles.....	430
3.Correspondances.....	436
4.Collectifs.....	436
5.Catalogues.....	437
6.Revues.....	438
VLittérature et Poésie.....	439
1Textes Littéraires.....	439
2.Critique Littéraire.....	441
2.1.Monographies.....	441
2.2.Articles.....	442
2.3.Collectifs.....	444

Université Sorbonne-Nouvelle Paris III.

Ecole Doctorale :

Littérature française et comparée (ED 120)

Titre : « **L'ENERGIE DE L'ESPACE** » André du Bouchet : Reprendre à la peinture son bien.

Résumé : La spécificité de l'œuvre d'André du Bouchet se tient dans un lien extrêmement étroit avec les arts plastiques et les artistes. Son écriture engage la poésie, à l'égal de la peinture, dans la compréhension de l'énigme de la visibilité, en inventant sa propre mise en espace. La page est traitée comme une surface où le fait d'agencer des termes selon des orientations spécifiques octroie au support le bénéfice de l'énergie exercée par cette spatialisation des éléments, en plus de la tension déployée par les entrelacs du sens. Trois axes sont ainsi successivement abordés : le Tracé, la Vision, et le Support. Chacune des opérations lexicales comme syntaxiques procèdent du souci de désenclaver les notions qui viennent clore le sens et de porter l'accent sur la mobilité. Ainsi, André du Bouchet entend approcher les procédés que les peintres mettent en œuvre pour rendre compte, et de leur vision du monde, et de cette échappée du réel à laquelle ils se confrontent. S'interrogeant sur le regard porté sur le monde, puis retournant la question sur la façon dont le monde vient au regard, il façonne cette « langue sans parler.....aveuglement peinture » qui fait entrevoir une réalité inédite. Sa conception d'une épaisseur du support s'appuie sur une pensée en volume qui substitue aux coordonnées spatio-temporelles de la géométrie de l'espace des qualités intensives liées à une appréhension kinesthésique du monde. Il fonde une énergétique de l'espace et engage, ce faisant, une conception de la place de l'homme dans le monde entendue comme déplacement, emportement incessant.

Mots-clés : André du Bouchet, poésie française du XX^e siècle, peinture, phénoménologie, esthétique, représentation, perception, espace, énergie.

Titre : « **THE ENERGY OF SPACE** » André du Bouchet : Borrowing elements from painting.

Abstract : The specificity of André du Bouchet's work lies in its intimate connection with the fine arts and artists. His writing commits poetry – the way painting does – to understanding the riddle of invisibility by inventing its own spatial disposition. The page of a book is treated like a surface on which disposing terms together according to specific orientations gives the medium the energy exerted by that spatialisation of elements, on top of a tension displayed by the interweaving of word meaning. Three lines of research are thus treated in succession: Layout, Vision and Medium. Each lexical and syntactic operation aims at opening up the notions which give a limit to meaning, and to emphasise mobility. In this manner, André du Bouchet, intends to come close to the techniques that painters apply in order to express their vision of the world, but also the escape from reality which they confront themselves to. Pondering on the way we look at the world and then – conversely - on the way the world appears to the eye, he shapes that “speechless language...dazzlingly painting” which gives a glimpse of an unfamiliar reality. His thinking in terms of volume explains his conception of a multi-layer medium; it substitutes the space-time coordinates of space geometry for intensive qualities linked to a kinaesthetic apprehension of the world. He brings into being a form of energetics of space and thus introduces a conception of man's place in the world as movement and constant flow.

Keywords : André du Bouchet, 20th century French poetry, painting, phenomenology, aesthetics, representation, perception, space, energy.

