

La poésie “ ni en vers ni en prose ” dans “Peinture” d’André du Bouchet ”

Marie Frisson

► **To cite this version:**

Marie Frisson. La poésie “ ni en vers ni en prose ” dans “Peinture” d’André du Bouchet ”. La Poésie en prose au XXe siècle. Les Entretiens de la Fondation des Treilles, Gallimard, p. 347-374., 2013, Les Cahiers de la NRF, 9782070139507. <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Les-Cahiers-de-la-NRF/La-poesie-en-prose-au-XX-sup-e-sup-siecle>>. <hal-01480877>

HAL Id: hal-01480877

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01480877>

Submitted on 20 Jun 2017

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.

*La poésie « ni en vers ni en prose »
dans Peinture d'André du Bouchet*

MARIE FRISSON

*« [...] on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne
loge jamais dans ce qu'on dit [...]. »*

MICHEL FOUCAULT,
Les Mots et les Choses.

*« Allant par le sentier, dans son humidité, de la
terre encore je trouvais le courage. Couleur qui ne
peut se nommer, terreau dit. Et dire la couleur n'est
rien dire qui vient d'un "je ne sais" autre, difficile
d'approche. Gris sombre bleu, gris sombre violet ou
de toute appellation n'atteignent à cette magique
structure suspendue et mouvante. Du bavardage
débile s'y accroche et veut donner le change. »*

PIERRE TAL-COAT,
*Lettre à Françoise Simecek
du 23 novembre 1973.*

À une journaliste qui lui demandait ce qu'est un poète, André du Bouchet répondit dans un entretien : *« C'est quelqu'un qui a un rapport avec la langue et pour qui la langue, si elle atteint à la poésie, marque un degré de tension inhabituel. C'est une langue particulièrement tendue. Alors on trouve de la poésie aussi bien chez des prosateurs que chez ceux que l'on classe comme poètes. Je ne dirais pas peut-être qu'il s'agit d'une technique, je me sens moi-même dénué de toute technique et sans*

*aucun savoir-faire*¹. » On voit que le poète hérite ici de Baudelaire et de Mallarmé, par une conception de la poésie comme état d'*intensité* particulière du langage qui veut traduire la vision poétique par les mots — tout en se défiant de la cohérence illusoire de l'éloquence et du discours, d'une trop grande confiance en la *τέχνη* —, mais aussi comme *tension* vers un objet qui se dérobe derrière le chatolement des apparences, moteur secret d'un mouvement d'en-allée (hérité de Rimbaud), d'un élan vers le monde — éprouvé physiquement par le poète au cours de longues promenades sur les routes de la Drôme provençale.

Dans le souci de saisir la toute-puissance de l'instant, parfois bien après la traversée réelle de la « *réalité rugueuse* » du monde et la consignation de notes dans de nombreux carnets, la poésie d'André du Bouchet répond à une exigence de condensation et de rythme par un jeu subtil sur les espacements et la disposition typographique sur la page, qui travaille la syntaxe poétique. L'usage des blancs, dans le sillage de la recherche mallarméenne, efface matériellement la frontière placée entre le vers et la prose — l'un cessant de se définir en se différenciant de l'autre —, et plus encore estompe toute dichotomie entre le maintien de l'affirmation de cette différence ou sa suppression², favorisant ainsi l'expérimentation de formes intermédiaires et le dépassement des définitions établies et définitives vers l'horizon d'une écriture « *ni en vers ni en prose* ».

C'est pourquoi la poésie d'André du Bouchet — ou tout aussi bien prose trouée de respiration et de vide, d'excès de parole et de silence — paraît si intéressante pour interroger la question de la poésie en prose au xx^e siècle, question où la place de la préposition *en*³ est centrale. Celle-ci inscrit en effet

1. Laure Adler, *Entretien avec André du Bouchet*, « Le Cercle de Minuit » du 10 janvier 1995 sur France 2, dans *L'Étrangère*, n° 16/17/18, *André du Bouchet 2*, 2007, p. 490.

2. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique, la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 456.

3. La préposition *en* s'accommode de noms « *qui indiquent un état, c'est-à-dire la situation résultant d'une action, d'un processus extérieur à l'entité qualifiée* » donnant à comprendre

celle-là non pas dans le cadre d'une classification figée, mais dans une dynamique où domine le régime du transitoire et de l'intermédiaire et où prévaut la sortie des cadres génériques.

De même, *Peinture* d'André du Bouchet semble interroger de manière saisissante cette question en faisant miroiter toutes les virtualités d'une thématique du regard. La lecture, avec cet effort permanent qu'impose la prose travaillée de blancs, est orientée vers ce *voir pur* dont procède l'espace graphique. Pourtant, le poète prévient d'emblée qu'il n'est « ni, davantage que peintre, lecteur de la peinture » : il s'agit moins ici de parler d'un tableau particulier, quoique la série des *Colzas*¹ de Pierre Tal-Coat soit elliptiquement évoquée² dans le texte, ainsi que le motif inlassablement retrouvé de la Sainte-Victoire cher à Paul Cézanne³, 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*. Ainsi, pour commencer, « *peinture* » désigne le rêve du poète d'embrasser, telle la guêpe s'éloignant en zigzaguant dans l'air, la totalité du réel, non sans avoir conscience des limites de la perception humaine. Mais « *peinture* » rappelle aussi l'attrait que ressent André du Bouchet pour la beauté plastique et représentative de l'art, comme le montrent les nombreux textes consacrés à la peinture (de l'article au poème) et le long compagnonnage entretenu avec les peintres (de la méditation sur l'œuvre de Nicolas Poussin ou sur celle de Paul Cézanne au dialogue amical partagé, entre autres, avec Giacometti ou avec Tal-Coat), non sans avoir pourtant à

« prose » comme « le résultat d'un jugement opéré par le locuteur se fondant sur des indices interprétés selon une norme ». Voir Danielle Leeman, « Sur la préposition en », dans *Faits de langues*, n° 9, vol. 5, mars 1997, p. 143.

1. Voir le frontispice du livre. Pierre Tal-Coat, *Colza*, circa 1980, huile sur toile, 24 x 33 cm, Galerie Berthet-Aittouarès, Paris VIe.

2. Par exemple : « *l'est / là, Pierre, couchant et colza évanouis, qu'aura, de temps à autre, / émergé [...] une amande de pierre taillée [...]* », dans André du Bouchet, *Peinture*, op. cit., p. 28, et : « *ou / encore, dans leur encoignure, le trait des initiales déportées, elles-mêmes, — ici T C — recouvertes plus d'une fois* », *ibid.*, p. 75.

3. « [...] j'ai vu — Sainte-Victoire — chavirer, rougeoier la pierre de la montagne. » André du Bouchet, *Peinture*, Saint-Clément-de-rivière, Fata Morgana, 1983, p. 161 [non numérotée]. J'utiliserai désormais l'abréviation *P* pour faire référence à l'ouvrage *Peinture*.

l'esprit le danger et les pièges que comporte la séduction des images. Et surtout, « *peinture* » représente l'idéal d'une poésie sans mot, non sans concevoir une méfiance vis-à-vis de toute perfection idéale qui détournerait du réel et de la vie.

Voilà donc qui semblera étrange : c'est en la « *matière muette* » de la peinture¹ que, paradoxalement, la parole poétique trouve sa limite mais aussi son moteur, et c'est par cette *médiation* que le poète peut accéder à la vérité première du monde. 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? Quelle est cette « *langue peinture*² » qui doit être inventée hors des catégories traditionnelles du vers, de la poésie et de la prose pour dire *peinture* qui ne serait pour autant ni le tableau, ni même, paradoxalement, *la peinture*?

I

La parution de *Peinture* en 1983 s'inscrit dans la continuité d'un dialogue durable avec les peintres — quatre noms propres reviennent assez fréquemment dans l'œuvre du poète, que ce soit pour évoquer un tableau, une citation ou une conception artistique : Nicolas Poussin, Paul Cézanne, Alberto Giacometti et Pierre Tal-Coat. André du Bouchet a souvent collaboré à de beaux livres, appelés aussi *livres de dialogue*³, qui intègrent *in praesentia*, dans les espaces que le texte laisse vacants, dessins, lavis, gravures, lithographies⁴. Déjà, à la fin de ses études aux États-Unis, André du Bou-

1. *P.*, p. 31 [non numérotée].

2. *P.*, p. 20.

3. Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

4. Dans l'ordre chronologique des collaborations : Dora Maar, Juan Miró, Alberto Giacometti, Pierre Tal-Coat, Jean Hélion, Jacques Villon, Claude Georges, Antoni Tàpies, Gisèle Celan-Lestrange, Louis Cordesse, Bram Van Velde, Geneviève Asse, Gilles du Bouchet, Miklos Bokor, Albert Rafols-Casamada, Michel Haas, Jean Capdeville.

chet manifeste un véritable intérêt pour les peintres classiques, romantiques ou modernes par la rédaction d'articles publiés dans la revue *Foreground* de Harvard en 1946 ou dans la revue d'Eugène Jolas, *Transition* 49¹.

Mais la publication de *Peinture* marque aussi un tournant dans l'approche de la peinture par André du Bouchet. En effet, le poète abandonne peu à peu, après les années 50, la prose critique traditionnelle. De *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972), qui rassemble sept textes écrits entre 1965 et 1972 sur l'œuvre de Giacometti et scrute avec intensité son *dessin*, à *L'Incohérence* (1979), sorte d'« *essai-poème*² », qui rend hommage *in absentia* à Hercules Seghers, en passant par *La Couleur* (1972) dédiée à Bram Van Velde, le poète gomme peu à peu les frontières entre le discours critique et la parole poétique et développe une écriture toujours plus travaillée par les discontinuités syntaxiques et par le blanc. C'est cette recherche que *Peinture* vient en quelque sorte parachever.

Or, dans ce texte, les références à la peinture ou 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 devient allusive, notamment par quelques mentions à la triade constituée par Nicolas Poussin, Paul Cézanne et Pierre Tal-Coat, auxquelles s'ajoutent les noms de Van Gogh, Bonnard et Mondrian. Michel Haas, peintre à l'origine de certains textes intitulés *Peinture*³ et repris partiellement dans l'ouvrage de 1983, n'apparaît plus nominale-ment, comme s'il avait glissé dans l'envers invisible du livre. Enfin, si une fresque est bien évoquée au cœur du texte, elle est anonyme et presque effacée sur le mur. Sa vision surgit,

1. Certains textes sont reproduits et traduits dans la revue *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 423, p. 441, p. 433, p. 437.

2. Michaël Bishop, *Altérités d'André du Bouchet, de Hugo, Shakespeare et Poussin à Celan, Mandelstam et Giacometti*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2003, p. 33.

3. Michel Collot, « Peinture », dans *L'Étrangère*, *op. cit.*, p. 20.

en effet, derrière la porte d'entrée d'une chapelle byzantine désaffectée en Crète, vestige de fresque éclairé opportunément par un rayon de soleil¹ :

un lambeau de fresque : je l'ai
vu dans l'instant où tu as poussé la porte sans loquet : cavalier blanc
porteur d'une lance alignée sur le rayon du soleil de onze heures crevant
l'obscurité. dans
cet instant toute la peinture — soleil qu'accompagne une fraction du
temps².

On voit que, par le détour de cette peinture, c'est l'expérience fondamentale de la vision qui est mise en exergue, dont l'intensité est donnée en un *instant*³ : cet éclair, cette «*étincelle d'or de la lumière nature*⁴», dirait Rimbaud. Par sa force, le poète est alors momentanément dispensé de la temporalité indéfinie et imprécise du quotidien qui confère au réel son illisibilité. La vision, donnée en une «*fracture du temps*», permet ainsi d'atteindre, fugacement, une plénitude cachée⁵ et ce, malgré les lacunes de la fresque antique sur le mur. Immédiate, elle parvient à déchirer le voile des apparences, à éclipser un temps l'obscurité confondante. En effet, comme l'écrit Merleau-Ponty⁶, on est *conduit vers* l'objet éclairé par la lumière, par «*le soleil*» : cette matière impalpable, à la fois corps et ondes, qui nous relie aux choses du monde, permet au poète, partant du visible, d'accéder à l'envers invisible des choses que l'émotion devine.

1. Le poète a effectué un voyage en Crète en compagnie de son fils, Gilles du Bouchet, en mai 1981.

2. *P*, p. 103.

3. «*Tout ce qui est simple, tout ce qui est fort en nous, tout ce qui est durable même, est le don de l'instant.*» Gaston Bachelard, «*L'instant*», dans *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, «*Biblio Essais*», p. 34.

4. Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations* [1873], Paris, Gallimard, 2006, «*Poésie*», 87, p. 196.

5. Plénitude («*toute la peinture*», c'est moi qui souligne), dont l'intégralité est suggérée par l'emploi de l'adjectif indéfini.

6. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 357.

Par le regard, il s'instaure entre le sujet et le monde une relation de réciprocité où le sujet investit l'objet regardé autant que celui-ci investit le sujet. Comme l'écrit Jacques Depreux au sujet de *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972), le poète « 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 glacier¹ ». Mais cette expérience de la vision ne se fait pas sans angoisse, car il arrive que la vision soit un aveuglement où toute représentation s'évanouit (« *L'air perdu m'éblouit, se fermant sur mon pas*² »). Chez du Bouchet, le visible semble être parfois un appel pour l'œil, parfois aussi un obstacle, mais c'est parce qu'ils sont l'un ou l'autre qu'ils suscitent une parole : la couleur, la figure dessinée, la montagne la sollicitent autant que le fond qu'ils masquent, ce pressentiment d'un « là-bas³ ». Comme l'écrit Michel Collot, « [c] 'est cet invisible inclus dans le visible qui est source d'émotion et de création : il appelle et déjoue la parole⁴ », comme la fresque, dont les formes sur le mur, autant que ses manques, effacés, donnent à parler. Dès lors, l'écriture poétique va s'attacher à revivre l'instant et à essayer d'en restituer l'intensité :

[...] l'épaisseur du temps
dans laquelle, tête aux deux yeux confondus : c'est la peinture, je la vois ou je l'ai vue⁵.

Mais comment restituer l'immédiateté de l'instant ? Comment le recomposer ? Du Bouchet évoque, dans un

1. Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel, Champ Vallon, 1988, « Champ poétique », p. 13.

2. André du Bouchet, « Extinction », *Dans la chaleur vacante*, Paris, Gallimard, 1991, « Poésie », 252, p. 62.

3. Jean-Pierre Richard, « André du Bouchet », dans *Onze Études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1982, « Points », p. 287.

4. Michel Collot, « Voir et dire », dans *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 264.

5. *P*, p. 14.

Le blanc, ici, semble commander l'articulation rythmique de la page en résonance avec laquelle le regard, décelant la présence derrière les apparences, se trouve accordé à une forme de rencontre avec le monde¹. Mais ce qui est vu là, cet objet indéterminé, désigné par le déictique *cela*, irrite l'œil de celui qui ne peut le nommer. Comment restituer l'unité de la présence par ceux-ci sinon de manière fragmentaire, comment la rendre dans son entièreté sans souffrir de l'imperfection de sa traduction par les mots? *Peinture* fait en effet le constat qu'une tension perdure entre le *voir* et le *dire*.

Comment, dans ces conditions, rendre compte du visible? Comment donner à voir la peinture, sans toutefois céder aux séductions du récit et de la description, *en cédant l'initiative aux mots*?

II

On voit que la présence envahissante du blanc sur la page dans *Peinture* renverse les rapports habituels entre le noir et le blanc. Deux perceptions s'offrent au lecteur, selon que l'on privilégie l'un ou l'autre. Ceci n'est pas sans rappeler les dessins de Tal-Coat dont « *le blanc dans l'entremêlement des traits noirs est aussi bien milieu que noyau*² » : du contraste entretenu entre le noir et le blanc émane une singulière énergie.

Le poète souligne alors la proximité de l'écriture avec le dessin que fait ressortir le fond blanc de la page :

.....
j'ai dessiné le mot peinture.

³

1. Henri Maldiney, « Les Blancs d'André du Bouchet », dans *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 215.

2. Henri Maldiney, « Présence et absence dans l'art de Tal-Coat », dans *Tal-Coat*, catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou, 1976, p. 9-10.

3. Note P, p. 97.

Cette illustration de l'écriture par le *geste* du dessin pourrait nous évoquer le trait à la mine de plomb ou au crayon gras d'un Pierre Tal-Coat (voir *ill. 2¹*). En effet, comme l'écrit Florian Rodari², le dessin de Tal-Coat a quelque chose de fulgurant : il provient d'un surgissement, mais il comporte aussi l'épaisseur de ce qui a mûri cette soudaineté. L'approche du peintre pour cerner le réel au plus près ne s'apparente pas tant à du mimétisme qu'à une sorte de transcription, dans un mouvement d'avancée à la rencontre du monde qui ne se dépare pas toutefois d'un tremblement de la certitude.

Le rapprochement de la disposition graphique des mots sur la page avec le dessin, suggéré par le verbe « *dessiner* », semble également indiqué par l'usage de la ponctuation : dans cette poésie, celle-ci devient une prolifération de signes (points de suspension, mais aussi tirets de diverses longueurs et parenthèses). Ces signes typographiques finissent par cesser de délimiter des unités syntaxiques ou sémantiques et de marquer les pauses et les intonations de la voix. Ils deviennent alors autonomes, comme ailleurs les espacements ou les variations de caractères, moins fréquentes dans *Peinture*. Ainsi, la ponctuation n'est plus rapportée à la parole, elle est partie intégrante de l'écriture comme signifiant primaire, si bien qu'au bout du compte, la prévalence du graphique sur le syntaxique et le phonique qu'indique cette insistance typographique bouleverse l'agencement syntaxique et sémantique du poème par son excès³. La lecture s'oriente vers ce *voir pur* à l'horizon du texte dont procède l'espace graphique, tenant du même coup toute tentative descriptive ou narrative à distance.

Mais les blancs qu'André du Bouchet dispose sur la page

1. Les illustrations se trouvent en fin d'article, p. 371-373.

2. Florian Rodari, « L'Œil du chasseur », dans *Tal-Coat devant l'image*, catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève, 1997, p. 124.

3. Dominique Combe, *L'Exclusion théorique du narratif dans la poésie française depuis Stéphane Mallarmé*, Lille, ANTR, 1988, p. 562.

ne sont pas pour autant des artifices. Ce sont tout d'abord, comme le rappelle Maldiney¹, des *intervalles* qui tiennent les lignes ensemble autant qu'elles les séparent et rejouent les virtualités du test de Rorschach dont le blanc évoque soit un espace en tant qu'ouverture ou surface, soit des objets individualisés. Quoiqu'il en soit, la page devient un espace *actif* et non plus un « *espace-limite* », selon le vœu du peintre André Masson et, s'inspirant de la peinture chinoise, elle n'est plus envisagée comme un fond passif, mais « *à l'opposé, un espace agissant où les corps ne seraient que des trajectoires*² ». Cette tension souhaitée entre la surface nue de la page et un tracé noir n'est d'ailleurs pas sans rappeler la technique des lavis à l'encre de Chine utilisée par Tal-Coat quelques années avant la parution de *Peinture*³ (voir *ill. 3*).

La période concernant les années 1972-1976, dans l'œuvre de ce peintre, montre ainsi de libres traces dans l'air, non « *gestuelles* », non « *lyriques* », reprenant et épurant le battement d'ailes de la série des *Envols*⁴.

Mais pour autant, si *Peinture* doit nous amener à nous interroger sur les relations paradoxales entre le verbal et le figural, la page où s'organisent les mots n'a rien à voir ici avec une quelconque figuration ou ornementation tracée par la phrase comme dans quelque calligramme : l'écriture alphabétique prime sur le graphisme ou l'idéographe. Si la mise en page inverse le rythme habituel du jeu entre le blanc et le noir, elle atteste aussi, quoiqu'il soit annoncé *Peinture* dès le titre de l'œuvre, une prégnance du vide incompatible avec toute représentation. Il s'agit paradoxalement d'évoquer la peinture en court-circuitant toute ébauche de narration ou de description.

1. Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 214.

2. André Masson, « Divagations sur l'espace », dans *Les Temps Modernes*, n° 44, 1949, p. 31.

3. Pierre Tal-Coat, *Sans titre, circa 1974-1975*, lavis d'encre de Chine, 59,5 x 40 cm, Galerie Berthet-Aittourès, Paris.

4. Jean-Pascal Léger, dans *Tal Coat : peintures & dessins 1946-1985*, Catalogue d'exposition, BAM (Beaux-Arts de Mons), Paris, Somogy, 2011, p. 71.

En cela, du Bouchet hérite de Reverdy, sur lequel il a écrit — on songe au Reverdy, par exemple, des *Ardoises sur le toit* —, s'en tenant au cadre strict de l'alphabétisme abstrait qui proscriit toute remotivation du graphisme par la signification. Car seule la disposition sur la page importe ici et non le jeu avec les changements de caractère, tel que le prescrivait Mallarmé — à l'exception du mot «*éternel*¹» qui pourrait être, associé à l'adjectif «*vide*» que l'italique semble électriser, un discret rappel du ciel de *Divagations*². Tout se joue dans la relation entre la page blanche et l'écriture qui fait le rythme, dans un seul jeu subtil entre les espacements, et qui modèle ainsi la *syntaxe* poétique : avec une exigence de condensation empêchant la succession des événements, freinant toute expansion temporelle, court-circuitant l'anecdote, le récit et ses pièges. Ainsi, la phrase cernée par le blanc, ajourée pour laisser voir le fond lumineux, réduit le langage à l'essentiel. 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 faite signe*³.» 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. Enfin, le recours à l'enjambement, par l'utilisation du

1. *P*, p. 92.

2. «*De la pièce écrite au folio du ciel et mimée par le geste de ses passions par l'Homme.*» Stéphane Mallarmé, «*Crayonné au théâtre*», dans *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 1994, «*Poésie / Gallimard*», p. 179.

3. *P*, p. 28. Voir la reproduction du tapuscrit de la Boîte 3 (*ill. 1*; en fin d'article) des archives de *Peinture*, correspondant à la page 28 de l'édition originale chez Fata Morgana, Bibliothèque Jacques Doucet, Paris VI.

blanc, ébauche une figure prosaïque, mais d'un mouvement qui prouve sa propre « *versatilité*¹ », suggérant l'appellation, non de « poésie en prose », au sens où, partant de la prose, elle aurait la condensation propre au vers comme horizon, mais de poésie « *bustrophédique*² ». Ni poétique, ni prosaïque, elle énoncerait une hésitation entre le son et le sens en visant cette « *idée de langage* » dont Platon se préoccupait déjà, mais à laquelle André du Bouchet donne une autre réalité, comme nous le verrons plus loin au sujet de la « *langue peinture* ».

Le mot, isolé par le blanc, acquiert ainsi une densité particulière, comme l'a noté Ponge : « *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'ait été, imaginativement, par moi mis en italiques, comme pour fixer l'attention sur lui, pour braquer sur lui le regard*³. » La disposition typographique rend à chaque mot sa singularité avant qu'il soit lu dans son rapport aux autres, comme ici, « *lumière* » et « *jour* » :

c'est.

*et lumière
du jour*

*analogue à un vide brusquement dans l'obscur*⁴.

De plus, l'éclatement de la phrase réduite à sa plus simple expression nominale, comme ici avec le présentatif, est en quelque sorte couronné par l'économie maximale du matériau typographique, submergé par la page blanche. La disposition des blancs croise dans un même espace la trajectoire

1. Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, op. cit., p. 23-24.

2. *Ibid.* Voir l'étymologie latine du vers poétique qui évoque les sillons tracés dans un champ.

3. Francis Ponge, « Pour André du Bouchet (quelques notes) », dans *L'Ire des vents*, n^{os} 6-8, février 1983, p. 331.

4. *P*, p. 26.

d'une lecture verticale et celle d'une lecture horizontale. *Peinture*, une des œuvres les plus imposantes d'André du Bouchet, semble pouvoir être lue comme un tout organique sans progression ni avancée. Par la pagination alternant présence et absence de la numérotation des pages, le moule du « *livre-poème*¹ » s'impose, qui propose deux possibilités de lecture : celle de la page et celle de la lecture suivie, celle-ci étant sans cesse contrariée dans sa progression, initiant le lecteur aux méandres traversés par l'écriture dans la recherche poétique.

Ainsi, les blancs et les brisures de la phrase mobilisent une certaine forme d'*attention* qui là aussi rappelle le projet mallarméen de *La Musique et les Lettres*, suggérant une lecture de prose qui s'ajuste à celle qu'exige la lecture du vers. L'œil du lecteur est capté par les efforts de rétrolecture qu'impose cette « *prose-odie* », c'est-à-dire fille du *vers rompu*² de Mallarmé, mais aussi, chez du Bouchet, réponse particulière de la parole aux affects, entre saisie et oubli de l'instant. Mais cette recherche essentielle, tenant à distance toute représentation descriptive, narrative ou didactique, ou du moins, l'isolant, comme un lambeau de fresque sur un mur, peut aussi conduire le poète vers le Néant. Le blanc de la page se constitue en effet autant comme liant que comme vide vertigineux ; ainsi Jean-Pierre Richard dit : « [...] *c'est la rêverie du papier blanc sur lequel je suis en train d'écrire mon poème, et dont l'espace vide semble à la fois vouloir stopper mon avancée et se dérober à mon atteinte*³. » L'écriture peut alors se muer en une sorte de poursuite à l'intérieur de l'écriture même qui laisse le poète exsangue : « [...] *avec ce qui a précédé, / plus avant je m'arrache — moi-même au point mort*⁴ ». L'obstacle, plane et blanc, se fait revêtement glacé, « *parcelle blanche* » ou

1. Evelyne Lloze, « Les Claviers de l'ailleurs : les cahiers "André du Bouchet" », dans Marc Dambre (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 35.

2. Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres », *op. cit.*, p. 351.

3. Jean-Pierre Richard, « André du Bouchet », *op. cit.*, p. 292.

4. *P.*, p. 133.

« *paroi* » : le poète pressent que, parfois, toute possibilité de sens peut être ôtée.

Or, on remarque que le peintre et le poète se trouvent confrontés aux mêmes obstacles : un vide qui troue et ajoure les figures, mais en même temps les donnent à voir, ou un trop plein de matière qui se soustrait à toute mise en forme, mais constitue la substance même de la peinture, son matériau.

Pourtant, ces obstacles relancent indéfiniment le désir d'écrire et de peindre¹. C'est aussi cela, « *la matière de la peinture* » pour le poète : une obscure rumeur² dont le verbe est absent et qui pourtant le génère. On comprend ce qui, dans celle-ci et dans le silence qu'elle oppose à la parole poétique — *sa mutité*³ —, fascine du Bouchet : car revenir au silence originel 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. Aussi du Bouchet n'a-t-il cessé de préserver cette expérience primordiale, sans toutefois cesser d'affronter, dans le travail de l'écriture, la tension qui persiste entre le voir et le dire, car les mots traduisent imparfaitement les choses vues.

En effet, pour tenter d'approcher la présence, la poésie tente de surmonter le manque inhérent au langage, de conjurer l'arbitraire du signe, mais elle se heurte, ainsi, à ses limites. Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de cette parole que d'être à la fois instrument de sa destruction et instrument de son progrès, c'est-à-dire progrès parce que destruction, comme le souligne Jean-Pierre Richard.

1. Michel Collot, « Peinture », *op. cit.*, p. 21.

2. La matière de la peinture est faite de la matière même du monde, d'autant plus que certains peintres comme Pierre Tal-Coat broient eux-mêmes leurs couleurs pour obtenir la texture et la teinte de leur choix. On voit en quoi cette *malléabilité* du langage pictural peut séduire André du Bouchet.

3. *P*, p. 18.

D'autant plus qu'une inquiétude accompagne cette contradiction féconde : « [...] *n'étant / pas assuré de ma place ici comme sur le papier, je me suis interrompu pour / commencer*¹ ». La place du poète oscille dans cet entre-deux, au lieu de la rupture figurée sur le papier, entre noir et blanc, entre plein et vide, parole et silence. C'est peut-être ainsi que la poésie moderne réalise cette écriture du milieu, de l'exactitude, envisagée autrefois par Mallarmé, une écriture « *ni en vers ni en prose* » qui dit à la fois l'intention de dire et le désir de taire.

Qu'est-ce alors qu'une « *langue peinture* », appelée par le poète de ses vœux, dont l'accent et la mutité s'apparenteraient à la langue de la peinture, tout en s'en différenciant tout à fait ? Que nous révèle-t-elle de la poésie par le détour de la peinture ?

III

Comme l'écrit Yves Bonnefoy, qui partage avec André du Bouchet le souci d'une approche de la présence au cœur du réel : « *En somme, on n'écrit pas tant sur des peintres qu'on ne travaille sur la langue que l'on emploie, demandant à la peinture d'aider la parole qui prend forme à inquiéter le vocabulaire, à fluidifier la syntaxe. On n'écrit pas tant pour "verbaliser" la peinture que pour "pictorialiser" la parole*². » On entend bien ici « *pictorialiser* » non au sens, on l'aura compris, d'une imitation graphique de l'art pictural, mais d'un dépaysement de la parole par le détour d'une radicale altérité qui serait une langue étrangère. Mais la démarche de du Bouchet diffère toutefois de celle de Bonnefoy en ceci que ce dernier veut accéder à l'immédiateté de l'être par un retour à une sorte de simplicité, par la destruction du concept ou de la

1. *P*, p. 134 [non numérotée].

2. Yves Bonnefoy, « La Parole et le regard », dans *Yves Bonnefoy*, cahier dirigé par Odile Bombarde et Jean-Paul Avice, Paris, L'Herne, 1993, p. 160.

forme par exemple, alors qu'il s'agira, pour du Bouchet, de « nier la transcendance même de la chose, présente en elle comme un appel naturel et véridique¹ », négation qui n'opère pas un retranchement, mais bien une majoration dans l'expérience de la présence, par la prise en compte même de ce que quelque chose *manque* nécessairement.

On se souvient de la leçon de Benveniste, pour lequel l'image, comme la représentation picturale, ne peut être réduite à un système de signes. En effet, l'image n'est pas réductible à la parole parce que le signe figuratif n'est pas un équivalent du signe verbal. De plus, le peintre n'inscrit pas seulement dans le tableau des figures, mais également des *couleurs* qui résistent à la saisie verbale : « [...] je ne suis pas celui qui dira / que le noir est noir². » Aussi, comme l'écrit Louis Marin, le travail du discours qui approche la peinture se tient « sur ce qui doit nécessairement rester en dehors du langage et sur ce qui se présente comme un défi au langage³ ». C'est pourquoi, en considérant la peinture comme une langue, du Bouchet l'aborde de la même manière qu'une *langue étrangère* que le poète ne peut traduire qu'« en faisant violence à sa propre langue⁴ ». Or, paradoxalement, cette langue de la peinture que le poète veut traduire est une langue *muette*. C'est une langue qui résiste à une saisie par les mots et l'aimante tout à la fois, car « le mutisme têtue de la matière minérale ou picturale est pour la poésie à la fois un obstacle et une source, et la prose d'André du Bouchet revient constamment au blanc pour y abîmer, mais aussi y ressourcer l'élan de la phrase⁵ ». En effet, ce silence de la peinture, ainsi posé comme objet, comme original, on l'accomplit en le traduisant. Et ce va-et-vient entre l'écriture et le silence assure à la typographie aérée de blancs

1. Jean-Pierre Richard, « André du Bouchet », *op. cit.*, p. 303.

2. *P*, p. 169.

3. Cité par Gabriel Bauret, « La Peinture et son commentaire : le métalangage du tableau », dans *Littérature*, n° 27, *Métalangages*, 1977, p. 26.

4. Michel Collot, *op. cit.*, p. 25.

5. *Ibid.*

un rythme qui est aussi une respiration vitale, une *prosodie* qui est plutôt une *neumatique* du souffle, selon Maldiney¹.

Traduire dès lors est bien moins imiter que *mimer*², c'est-à-dire épouser le processus de la peinture, épouser l'énergie qui a conduit à ces formes et à ces couleurs sur la toile. La pratique de l'aquarelle par Pierre Tal-Coat, par exemple, au cœur du paysage, semble chercher à se libérer des contours et à atteindre peut-être une fluidité, comme pour mieux relier la peinture au monde. À partir des années quatre-vingt, période concomitante à la conception de *Peinture*, Tal-Coat peint les aquarelles directement dans la couleur sans passer par un dessin préalable. Formes et couleurs apparaissent sur la surface blanche par la rencontre entre la fluidité de l'aquarelle à laquelle s'oppose la résistance minérale de la peinture sur un fort papier et font écho à l'énergie gestuelle du bras de l'artiste. Il faudrait ainsi accéder, dans la traduction, à une langue qui puisse témoigner de la peinture avec précision et exhaustivité, mais toutefois sans la réduire à tel ou tel aspect — par exemple, à un ensemble de signes définis, déchiffrables, c'est-à-dire *lisibles*, comme le prône la lecture sémiotique —, et surtout sans la figer.

Comme le rappelle Maldiney, l'art moderne est l'expression d'un pur sentir qui est aussi un ressentir, « *une communication sympathique avec le monde*³ ». Dans la traduction de ce « *pur sentir* », il s'agit d'accéder à une langue capable d'exprimer l'intensité de la sensation et de la « *relation compacte* » au monde, de travailler la matière de la langue afin de créer une « *langue peinture* » qui exploitera la résonance et l'apparence visuelle des mots pour rendre sensible une épaisseur de sens irréductible à leur signification conceptuelle⁴.

Or, dans le tableau, « *l'expression vient de la surface colorée*

1. Henri Maldiney, *Art et existence*, *op. cit.*, p. 216.

2. Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 201-255.

3. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien. L'Art nu*, La Versanne, Encre marine, 2000, cité par Michel Collot, *op. cit.*, p. 2.

4. Michel Collot, *ibid.*, p. 4.

que le spectateur saisit dans son entier», selon une formule de Matisse : comme le rappelle Gabriel Bauret¹, le discours qui veut traduire la perception de la couleur et de la peinture la prend en charge dans ce qu'elle a de plus subjectif. Il y a, en effet, un mode de signifiante sémantique de la couleur, différent du mode de signifiante sémantique propre à la langue, qui engendre un discours, une énonciation dans laquelle la subjectivité est marquée, prononcée, et où le pronom « je » intervient pleinement et de manière permanente, souligné, entre autres, par le blanc considérable qui l'entoure et par un point qui lui offre à la fois un dessin inédit sur la page et l'autosuffisance d'un mot-phrase². Mais c'est un « je » qui s'objectivise, par exemple au profit d'une guêpe :

je.

plutôt la guêpe³.

Cet insecte auquel semble pouvoir s'identifier le « je » évoque le rêve d'un mouvement aérien, d'un épanouissement zigzaguant à travers la profondeur de l'espace, faisant de l'intériorité et de l'extériorité l'envers et l'endroit de la même expérience charnelle du monde. La parole poétique mime ainsi le geste d'un Tal-Coat qui, comme l'écrit Collet en référence à Merleau-Ponty, rend visible sur la toile le *chiasme* entre le moi et le monde. Le peintre poursuit la démarche cézannienne qui cherchait à être *dans* le paysage et non *devant* et, « réceptacle des sensations », selon la formule de Paul Cézanne, il participe à un espace *vivant*.

Ainsi, dans la série des *Colzas*⁴, on ne décèle pas au premier abord une perspective selon la définition classique, ni un partage entre un premier et un deuxième plan. On est

1. Gabriel Bauret, *op. cit.*, p. 31 et 33.

2. *P.*, p. 126 [non numérotée].

3. *Ibid.*

4. Pierre Tal-Coat, *Colza*, voir frontispice déjà cité.

confronté à des blocs de vert et de jaune et pourtant, on est *saisi* en regardant, comme s'il s'ouvrait une quatrième dimension¹, celle que le corps explore quand il est immergé dans le paysage. Ce qui semblait faire écran à la tentative d'aller au-delà se creuse en une profondeur par une polychromie secrète qui est mise en vibration du réel et de son *chatoiement*. Cette dimension ouvre aussi une profondeur temporelle, car le travail de l'huile sur toile ou sur bois compte aussi sur le séchage et l'écoulement des jours, le vert et le jaune s'interpénétrant et se variant de nuances secrètes. La ligne de partage qui traverse verticalement le tableau qui nous importe l'organise en *paysage* comme le ferait une ligne d'horizon, transformant cette peinture *a priori* abstraite en une reconstitution des composantes essentielles du paysage, de tout paysage, unissant ciel et terre, matière et lumière².

C'est ainsi que s'établit une équivalence sémantique entre poésie et peinture qui témoignent d'une même expérience, faisant toute la place au caractère subjectif de la perception et cherchant à la traduire en débordant les cadres (aux sens propre et figuré) et les codes préétablis. Libres par rapport au signe comme unité, au signifié, à la langue, la sémantique du discours poétique et celle du tableau se superposent. Le discours qui essaie de dire la peinture cherche donc à être « *métasémantique*³ » plutôt que métalinguistique, s'il est entendu que tout discours approchant la peinture est d'ordre métalinguistique.

Or, André du Bouchet utilise fréquemment des termes dont la polysémie, quoiqu'ils paraissent simples *a priori*, défie le langage conceptuel et offre une ligne de partage entre la peinture et la poésie, témoignant par-là qu'une conscience critique est à l'œuvre dans l'écriture de sa poésie qui veut approcher la peinture. Utilisés souvent sans article,

1. Michel Collot, « Le Paysage, de l'abstraction à l'émotion », dans *Tal-Coat, Peintures et dessins (1946-1985)*, op. cit., p. 117.

2. *Ibid.*

3. Gabriel Bauret, op. cit., p. 33.

ils sont renforcés dans leur indétermination : ce sont, entre autres, point, nœud, paroi, support, surface, matière, couleur, substance.

Ce dernier terme de « substance » vient supplanter dans l'écriture de ce poète celui d'« image », dont on a compris qu'il recouvre une réalité trop conventionnelle ou partielle. Comme l'a bien montré Clément Layet, André du Bouchet n'a pas renoncé à toute image, mais il a cherché à briser celle-ci en se défiant notamment de la pensée automatique des surréalistes par l'acceptation des impressions venues du réel et des habitudes poétiques. Tout cela, afin de tenter de retrouver l'immédiateté de l'instant perçu, sa *fraîcheur*. « *Il ne comprendra plus l'image à la manière d'André Breton, comme l'indice du fonctionnement inconscient de la pensée, mais comme le signe d'une substance qui transcende le langage et qui est la poésie même¹* », emboîtant ainsi le pas à Reverdy.

Cette perspective critique s'approfondit aussi par la présence des citations, essentiellement des citations de peintres. Ces emprunts explicites, introduits par des guillemets, instaurent une relation avec d'autres textes, avec *la prose des peintres*². Mais ces citations ne sont pas forcément identifiables pour le lecteur, faisant de *Peinture* un réceptacle de voix autres et suggérant de quel feuilleté de sens, de quelle profondeur émane le texte, dont il serait la crête. De loin en loin, c'est tout un dépaysement qu'offre la peinture au poète, lui permettant, en s'émancipant vers un ailleurs, radicale altérité, de revenir à la poésie et par là de la réfléchir.

Dans le texte, la *pensée* retrouve par ailleurs son sens étymologique (« *la pensée* : / *une pesée*³ ») de réception au creux de la main, de geste de soupeser avec l'arrondi que forment

1. Clément Layet, « "Annuler les images, les casser". L'image dans la poésie d'André du Bouchet », revue *French forum*, University of Nebraska Press (à paraître).

2. Propos de Tal-Coat, pages 58, 74, 77, 78, 102; correspondance de Van Gogh, pages 35, 138; de Cézanne, pages 143, 168; témoignage d'un ami et biographe de Poussin, page 164.

3. *P*, p. 153.

les doigts dans une intention de contact, d'accueil et de maintien de l'ouverture.

Pour finir, la longue citation de Bellori, traduite par du Bouchet et placée en fin de texte, met en scène Poussin se promenant à Rome et répondant tout à coup à un étranger qui souhaite se procurer une antiquité-souvenir, en saisissant dans l'herbe une poignée de terre, de graviers mêlés de résidus de marbre et de porphyre « *presque en poudre*¹ » pour la lui donner. Dans ce don ironique et modeste, c'est toute une virtualité de sens qui est offerte : la transcription de la scène est isolée de son contexte et reconduite sur une autre page, celle de *Peinture*, où elle est exhibée et mise en scène, avec cette annonce en haut de la page : « *ce que Poussin a ramassé* ». Cette poudre, c'est en effet la matière même de la terre, et par-là, la matière même que le peintre broie pour faire ses couleurs (« *Son "gravier" : la couleur. // la poudre.* »). Par l'opération de la métaphore, les réalités poétiques et métapoétiques s'emboîtent vertigineusement et, par une sorte d'appel du sens, renvoient tour à tour à la banalité du réel qui est la simplicité de celui-ci, recherchée par le poète, à l'éparpillement des mots sur la page, et au geste du poète qui recueille la présence dans le creux de ses mains, tout en ayant conscience de son immédiat et possible effritement. Dans la poésie d'André du Bouchet, les mots sont souvent comparés à des cailloux déposés dans un champ, ou plutôt surgis de la terre en émanant de sa profondeur, comme les vestiges antiques qui refont surface dans la campagne romaine. Et il suffira de peu pour qu'alors on dise, dans la continuité de mouvement du sens et du jeu : éclats poétiques refluant et replongeant sous la poussée ancienne et secrète de la prose du monde.

Avec *Peinture*, le discours d'André du Bouchet sur la peinture change définitivement et radicalement. Les formes et les

1. *P.*, p. 163 [non numérotée].

couleurs attirent l'œil et provoquent un saisissement aussi intense que celui que procure la vision poétique au détour d'un sentier.

Si le cavalier blanc de la fresque peut surgir des temps anciens, derrière la porte d'une chapelle abandonnée, comme jaillirait la présence d'entre les apparences, elle ne peut en revanche être transposée dans les mots qu'à l'état de lambeau, entendu non pas comme revêtement déchiré et honteux, mais comme absolu arraché au banal du quotidien et laissant deviner un infini de possibles qui a été effacé, refusant que l'intégralité de la fresque soit restituée, ce *récit*.

Tirant toujours plus loin les possibilités phonétiques, rythmiques, syntaxiques, sémantiques du langage poétique, André du Bouchet est celui qui va le plus loin dans l'utilisation de l'écriture et de son rythme pour réduire la stase descriptive ou empêcher le flux narratif. Selon Jean-Marie Gleize, le dispositif ni seulement visuel ni seulement sonore de la poésie de du Bouchet relève de quelque chose comme « *ni vers ni prose* », mais bien « *disposition particulière* » de la langue en « *poésie*¹ » qui s'apparente, dans *Peinture*, à un travail de la matière qu'effectuerait sur la toile un Tal-Coat.

La lecture de la page, comme celle du tableau de peinture, devient alors un cheminement toujours différent dans l'espace de la toile ou de la page, lointain écho du cheminement du poète, grand marcheur sur les routes de la Provence et de la Drôme, dont il nous reste la trace noire ou le paraphe sur la page blanche.

On se souvient de ces mots de Ponge au sujet de Chardin dans *L'Atelier contemporain* :

Peut-être tout vient-il de ce que l'homme, comme tous les individus du règne animal, est en quelque façon en trop dans la nature : une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos, enfin : de sa mort.

1. Jean-Marie Gleize, « Pourquoi je joue du tam-tam maintenant », dans *Action poétique*, n^{os} 133-134, 1993-1994.

Voilà pourquoi il attache tant d'importance à l'espace, qui est le lieu de son vagabondage, de sa divagation, de son slalom¹.

La poésie ni en vers, ni en prose, d'André du Bouchet s'apparente à ce sillage sur la neige, mais pas à pas, suivant les obstacles du sol, s'émancipant pour y revenir sans cesse, de la terre et de ses *sillons*.

1. Francis Ponge, «De la nature morte et de Chardin», dans *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 235.