

**MICHEL COLLOT**

*André du Bouchet, Une écriture en marche, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2021. 238 p.*

Michel Collot a découvert la poésie d'André du Bouchet (1924-2001) alors qu'il était lycéen, et dès lors, elle n'a jamais cessé d'accompagner et de nourrir sa vie. Vingt ans après la mort du poète, il a choisi de rédiger cet ouvrage à partir des textes qu'il avait écrits sur une œuvre qui lui apparaît, à juste titre, comme l'une des plus marquantes de la littérature française de la seconde moitié du vingtième siècle.

\*

L'introduction montre d'emblée que la Seconde Guerre mondiale a scellé la faillite des idéologies, des prestiges de l'imaginaire et de la rhétorique. Dans le monde de l'après-guerre, Il s'agit désormais pour les jeunes poètes de créer une nouvelle poésie, en tentant d'exprimer la nudité de l'être. Michel Collot se propose de montrer les différentes étapes par lesquelles André du Bouchet a inventé une langue poétique neuve, qui sera de plus en plus dépouillée. Il rappelle le milieu cosmopolite dans lequel le poète a été élevé, russe, américain et français du côté paternel, russe du côté maternel. Les lois antijuives de Vichy interdisant à sa mère l'exercice de la médecine, la famille s'exile aux États-Unis. Du Bouchet y accomplit un brillant parcours universitaire, obtient en 1947 un *Master of Arts* à Harvard, et commence à enseigner et à publier en anglais. Il revient en France en 1948, et obtient en 1954 une bourse pour préparer une thèse sur « l'élément visuel dans l'image poétique », travail qu'il ne mènera pas à terme. Mais il entre ainsi en relation avec de nombreux poètes (Reverdy, Ponge, Char, Bonnefoy, Dupin, Jaccottet, Celan) et de nombreux peintres (dont Masson, Hélion, Tal Coat et Giacometti). Il consacre des essais aux poètes qui l'ont marqué – Hugo, Baudelaire, Reverdy –, publie ses premiers recueils, *Air* (1951), *Sans couvercle* (1953) et effectue de nombreuses traductions. L'intéressent les œuvres d'auteurs qui mettent au défi la langue du traducteur (Faulkner, Shakespeare, Joyce, Pasternak, Mandelstam, Hölderlin et Celan). Du Bouchet sait que, pour retrouver la vérité de l'expérience, le traducteur doit se faire étranger à sa propre langue. Il n'hésite pas à introduire dans ses traductions des constructions inusitées en français. L'autre défi est celui de la peinture. Du Bouchet est séduit par les œuvres qui, quelle que soit l'époque, cherchent à atteindre par la couleur ou le trait une réalité élémentaire. C'est aussi bien un tableau de Poussin ou d'Hercules Seghers que de Tal Coat. Il est particulièrement sensible aux dessins de Giacometti, où le blanc du papier affleure au sein même de la figure. Cette tentative d'atteindre une réalité qui échappe à l'image, il la fait sienne dans l'écriture. *Le Moteur blanc* (1956), *Dans la chaleur vacante* (1961), *Ou le soleil* (1968) sont autant de titres de recueils qui placent à l'horizon « une réalité élémentaire », « rayonnante » et « insituable », « éprouvée de façon toute physique et pourtant presque abstraite » (p. 12). L'univers, réduit à l'essentiel, apparaît quasiment vide. Le poète tend vers un horizon insaisissable, où l'attire « un feu qu'il ne cesse de désigner sans pouvoir le nommer » (*ibid.*). Ce n'est pas nécessairement une réalité métaphysique, ce peut être une réalité proche, encore plus difficile à voir et à nommer. Cette préoccupation, qu'il partage avec Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts, Gaëtan Picon, les fait se réunir en 1966 pour fonder une revue consacrée à la peinture et à la poésie, *L'Éphémère*. Jacques Dupin, Paul Celan, Michel Leiris font partie du comité de rédaction. Le premier numéro rend hommage à Giacometti. Cette revue, éditée par la galerie Maeght, aura un impact considérable sur la poésie contemporaine et sur le parcours d'André du Bouchet. L'échange entre poésie et peinture, entre création et traduction, se fait de plus en plus étroit et donne naissance à une forme d'écriture nouvelle. La réflexion sur l'acte de peindre conduit fort logiquement à une interrogation sur l'écriture. Le poète cherche un accès à une « langue peinture » (*Peinture*, 1983). Tout en avançant vers des formes neuves, Du Bouchet revient sur son premier recueil, *Air* (1951), dont il donne une nouvelle version (1977) puis réutilise d'anciens fragments inédits dans *Rapides* (1980) et *Défets* (1981). Puisant dans les carnets des années 1950, Michel Collot en publie une sélection d'extraits en 1990 (*Carnets, 1952-1956*, Plon). Du Bouchet adopte ensuite lui-même cette démarche, dont il tire la matière de trois volumes intitulés *Carnet* (Fata Morgana, 1994, 1998, 2000).

Michel Collot explique que pour le poète, il existe une continuité entre la marche et l'écriture : les mots, dans la création poétique, sont en mouvement, en déplacement. Le poète est un marcheur, un

traducteur, un passeur qui « effectue sans cesse la traversée entre le monde et les mots » (p. 15). Au fur et à mesure, les blancs typographiques prennent une place de plus en plus grande dans les poèmes de Du Bouchet. Cette aération du texte permet une circulation accrue du souffle et du sens. Elle suggère entre les mots et entre les choses un élément invisible, indicible, une réalité non nommée. Les mots se détachent ainsi avec plus de force sur la page. Ces vides rendent possible une relation différente entre les mots et le monde. Ils rythment aussi la diction et la respiration. Il ne s'agit donc pas d'une écriture « blanche » où dominerait l'absence ; Du Bouchet a toujours écrit en présence du monde.

\*

L'ouvrage de Michel Collot s'intitule *André du Bouchet, Une écriture en marche*. L'expression est d'abord à prendre au premier degré. Au cours de ses promenades et randonnées, André du Bouchet emportait avec lui un petit carnet où il notait ce qui se présentait à ses yeux ou à sa pensée. Très nombreux, ces carnets sont aujourd'hui déposés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Michel Collot montre comment l'usage du carnet constitue un instrument privilégié pour rapprocher l'écriture du réel. Plusieurs reproductions photographiques permettent de découvrir l'apparence des carnets et de faire connaissance avec l'écriture manuscrite du poète. Étudiant l'évolution de la langue de Du Bouchet, Collot constate que le poète emprunte son vocabulaire à différents registres, mais qu'au fur et à mesure, le lexique se resserre autour des termes les plus concrets, qui s'enrichissent de valeurs personnelles. Pour aboutir à une écriture de la sensation, le style évolue. Les articulations logiques et syntaxiques se font de plus en plus rares, les tirets, plus fréquents. Des énoncés contradictoires sont parfois associés. Il s'agit de montrer ainsi la discontinuité et l'incohérence du monde.

Cette écriture en marche, Michel Collot nous la fait découvrir. Il montre comment, en feuilletant les carnets, le poète isole certaines annotations, en efface toute contextualisation précise, puis les relie pour créer des unités nouvelles, qu'il articule syntaxiquement. Collot donne des exemples précis, photographies à l'appui, permettant de suivre les différentes étapes de construction d'un poème à partir des notes d'un carnet. Une phase de recomposition des éléments aboutit tout d'abord à une sorte de poème en prose. Puis l'introduction de blancs et de décrochements à l'intérieur des phrases permet de retrouver la discontinuité primitive. La construction finale rejoint ainsi l'élan de l'écriture première. Mais, avec *Rapides* et *Défets*, plus de reconstruction. Ce sont des suites de fragments non assemblés en unités textuelles. Enfin, l'étape suivante sera la publication des trois volumes de *Carnet*. Dans le premier volume, les différentes notations sont séparées les unes des autres, comme dans le carnet primitif. Dans le deuxième, la distinction entre elles est moins nette, et dans le troisième, tout repère chronologique disparaît. Ce brouillage délibéré montre la volonté d'une écriture qui va toujours de l'avant. Tout au long du parcours poétique de Du Bouchet, les carnets ont constitué le moteur d'une écriture toujours en marche.

\*

Poésie et traduction entretiennent chez du Bouchet des relations intimes et complexes. L'exercice de traduction accompagne et infléchit sa production poétique. Michel Collot choisit comme exemple le recueil *Ici en deux* (1986), dont le titre évoque à la fois proximité et dédoublement. Dans les langues étrangères, ce qui fascine Du Bouchet, c'est l'opacité et la densité des vocables, comparables à la matérialité des choses. Traduire ne consistera pas à rendre un mot par un autre, mais à « essayer de livrer, dans sa propre langue, un équivalent de la percée vers l'inconnu qu'a ouverte le terme étranger » (p. 55). Le poète traducteur doit donc faire exprimer à sa propre langue ce qu'elle n'a jamais dit. Michel Collot prend l'exemple de la traduction de « L'Ister » de Hölderlin., dont il confronte la version parue en revue et ses corrections avec le texte allemand : il montre ainsi l'effort du poète quant au lexique et à la syntaxe de la langue d'arrivée, ainsi que ses multiples réécritures. Les nuances de sens que Du Bouchet découvre dans les modifications de l'ordre des mots, il les exploite dans sa propre création poétique. Et il lui arrive de se montrer plus sensible aux sonorités des mots qu'à leur signification.

\*

Michel Collot aborde ensuite l'étude du rôle de Reverdy, « l'interlocuteur », dans le parcours de Du Bouchet. C'est en 1949 que ce dernier fit sa rencontre, après la publication d'un compte rendu du *Chant des morts* dans *Les Temps modernes*. Reverdy, après vingt ans de silence, venait de publier *Plupart du temps* (1945) et *Main d'œuvre* (1949). La sobriété de sa poésie, son langage rigoureux, attentif au réel, son inquiétude métaphysique apparaissent à Du Bouchet comme une démarche exemplaire, dans laquelle il s'engage. De son côté, Reverdy remarque Du Bouchet et saura lui faire trouver sa voie. Du Bouchet voit bien que la poésie de Reverdy, loin d'être abstraite et désincarnée, entretient une relation permanente avec le réel, le concret. Pour Michel Collot, une même figure emblématique unit les deux œuvres, celle du « marcheur engagé dans la poursuite sans fin d'un horizon et d'une lumière inaccessibles ». En 1992, Du Bouchet réunit les textes qu'il a précédemment écrits sur Reverdy dans un ouvrage intitulé *Matière de l'interlocuteur*. C'est à la fois un travail de relecture et de réécriture. Du Bouchet semble devenu alors moins sensible dans l'œuvre de Reverdy à la dimension cosmique, à la place de l'homme, pour mettre au premier plan le vide, le rien. La poésie, pense-t-il désormais, ne peut pas résoudre l'écart entre le langage et le réel. Elle ne peut que s'interroger sur elle-même. Ainsi, dans les deux œuvres, le réel désiré comme manque constitue l'horizon même de la poésie.

\*

Michel Collot rappelle ensuite que Du Bouchet a été l'ami de très grands peintres, au premier rang desquels Giacometti et Tal Coat. Dès 1949, il a commencé à écrire sur la peinture. Cette relation ira s'approfondissant, au point de faire intimement partie de son écriture. Le volume *L'Incohérence* (1979), par exemple, réunit poèmes, traductions, réflexions critiques ainsi que plusieurs textes sur des peintres. L'ouvrage *Peinture* (1983), nourri par les discussions qu'André du Bouchet a eues avec Tal Coat, montre que ce mot finit par englober diverses formes d'expression artistique et littéraire, ce qui permet au poète de dire que la peinture n'a jamais existé (en tant qu'entité isolable) mais aussi que tout est peinture. En effet, pour lui, le rapport au monde est peinture, et pour exprimer cette expérience il lui faut inventer une « langue peinture », une langue étrangère qui, défiant l'écriture, associe verbal et figural. Le premier recueil, *Air* (1951), montre que la poésie a besoin d'un air « blanc » qui porte la parole, équivalant au papier blanc pour l'écriture ou le dessin. Cette analogie entre l'air blanc et le papier blanc, qui libèrent les mots de leur signification convenue et leur rendent leur fraîcheur native, se retrouve dans les textes sur Giacometti. Autre point commun, la montagne, qui est à la fois très présente dans la poésie de Du Bouchet et dans ses écrits sur la peinture. Pour Michel Collot, la relation au monde que Cézanne entretient avec la montagne Sainte-Victoire est tout à fait semblable à celle que Du Bouchet établit dans ses poèmes.

Par son rejet du surréalisme et son désir d'atteindre une réalité inaccessible, par sa relation vitale au vide, Giacometti a fasciné de nombreux poètes français. Du Bouchet a consacré de nombreux textes aux dessins de l'artiste, recueillis en volume dans *Qui n'est pas tourné vers nous* (1972), puis repris avec des variantes dans *Alberto Giacometti – Dessins* (1991). L'ouvrage *D'un trait qui figure et défigure* (1997) montre bien ce qui attire Du Bouchet dans ses dessins : ce qui est visible excède le pouvoir du regard, et par conséquent, figurer le visuel, c'est en même temps le défigurer. La démarche de l'artiste et celle du poète sont identiques. En règle générale, le fond est second, il s'efface au profit de ce qui est montré. Chez Giacometti au contraire, ce sont les figures qui tendent à s'effacer au profit du fond, par exemple dans les célèbres coups de gomme qui font apparaître le blanc du papier. On voit la similitude avec l'écriture poétique de Du Bouchet. Ce fond qui fascine, comment lui donner consistance par l'écriture ? Michel Collot regroupe les différentes modalités autour de deux motifs. D'une part, il retient celui d'un foyer de lumière à la fois invisible et aveuglant. C'est dans le vide, dans les blancs, que réside la source de la création artistique. C'est le fameux *moteur blanc* qui donne son titre à un des premiers recueils du poète (1956). On ne peut atteindre le foyer du visible, on risque d'y perdre la vue : la lumière du soleil illumine tout, mais nous ne pouvons la fixer. L'autre motif étudié par Michel Collot est désigné par le terme « support abyssal ». Il est ce qui offre un soutien matériel à l'œuvre, tout en l'invitant à plonger dans le vide. Ce peut être la terre que l'on foule en marchant, qui se révèle finalement aussi inaccessible que le ciel. En rédigeant ses textes sur Giacometti, Du Bouchet invente une syntaxe neuve, avec ses ellipses, ses ruptures de construction, équivalant au dessin de l'artiste. Pour Du Bouchet comme pour Giacometti, les figures de l'homme et du monde n'appellent pas une image qui les fige, mais un geste qui les défigure et refigure.

Michel Collot rapporte que dans *Peinture*, Du Bouchet utilise la formule « la relation compacte appelée monde », expression on ne peut plus surprenante, quand on connaît la difficile relation du poète au monde. Pour Michel Collot, le terme « compact » qualifie autant la relation avec le monde que le monde lui-même, perçu comme un tout, sans aucune organisation ni articulation. Il n'y a pas dans l'œuvre de Du Bouchet de *paysage* au sens classique du terme, elle se réfère davantage à un « paysagisme abstrait », comme chez Nicolas de Staël ou Tal Coat : le rapport au monde ne se fait plus par le regard uniquement, mais par tous les sens. Le paysage est à la fois présence *du* monde et présence *au* monde. Cette relation compacte n'aboutit pas pour autant à une totale fusion. Il existe toujours un horizon et un fond abyssal s'ouvrant sur l'infini du monde : c'est ce que Du Bouchet explore. Michel Collot cherche à expliciter cette double dimension du paysage associant une appréhension globale et indistincte à une fragmentation, une articulation qui lui confèrent forme et sens. Pour expliquer ce qu'est la relation compacte, Collot se fonde sur le texte que Du Bouchet a consacré au tableau de Poussin, *Paysage avec Orion aveugle*. Dans ce tableau, la figure d'Orion tend à se résorber dans le fond. Le personnage se confond avec la chair du monde. Plus de distinction entre proche et lointain, entre ciel et terre. Du Bouchet perçoit là une nouvelle vision du monde. Le paysage n'est plus un spectacle, que l'on donne à voir, mais un lieu de vie, où le spectateur est engagé corps et âme.

Le paysage, en outre, a deux versants. Le poète est *adossé* au monde, il lui tourne donc le dos, et en même temps, celui-ci s'ouvre de face à son regard. Il n'est plus question de spectacle vu en perspective, le poète (ou le peintre) est immergé dans le monde. Michel Collot poursuit son étude avec le travail de Tal Coat, tel que du Bouchet le comprend. Pour le peintre, deux moments contradictoires mais complémentaires se succèdent dans l'acte créatif : d'une part, s'en remettre à la matière en abdiquant toute volonté, d'autre part anticiper sur la nécessité de donner forme à cette matière amorphe : ce sera un trait, un relief, une incision, que Du Bouchet compare aux coupes que l'horizon introduit dans la compacité du monde, comme le soc de la charrue dans la terre. Il s'agit d'articuler ce qui est foncièrement inarticulé ; ce qui définit le travail du peintre et du poète. En effet, de la même façon que le peintre, Du Bouchet utilise la langue comme une matière première, et introduit dans la parole des césures pour articuler ce matériau. Il s'agit d'ouvrir des brèches pour aérer la matière verbale. Les coupures dans la phrase ont la même fonction que les coupes d'horizon dans les paysages et dans la peinture de Tal Coat. Parmi toutes les ruptures que le poète introduit dans la phrase, Michel Collot étudie le paradoxe de l'usage de l'ellipse. Généralement perçue comme un manque, un vide, Du Bouchet en fait un « plein ». Par exemple, l'absence de l'article défini devant un nom attire l'attention du lecteur sur ce substantif, qui redevient un mot à part entière. Il n'est plus singularisé, il n'entre plus dans une catégorie sémantique. Du Bouchet ne figure le monde qu'en le défigurant afin de rendre sensible le fond dont il émane : « monde » sans article, désigne à la fois la terre en tant que fond abyssal et la nature qui lui donne figure, à la fois chaos et cosmos, un *chaosmos*, pour reprendre le terme de Joyce dans *Finnegans Wake*.

\*

Michel Collot s'attache ensuite à trois livres : *Dans la chaleur vacante* (1961), *Laisses* (1975), et *Rapides ou la rapidité de la fraîcheur* (1980). Le premier recueil reçut le Prix des Critiques en 1962. Il se compose de poèmes publiés précédemment dans quatre ouvrages illustrés : *Le Moteur blanc*, *Au deuxième étage*, *Sol de la montagne*, *Sur le pas*. Pour Michel Collot, ce recueil marque une étape importante dans le parcours poétique de Du Bouchet. Conçu suite à une rupture, il se présente comme une renaissance. Michel Collot montre comment les notes consignées dans des carnets de marche sont devenues des poèmes. Pour présenter cette genèse, il prend l'exemple du poème liminaire, « Du bord de la faux », et, photos à l'appui, explique comment les notes ont été retravaillées, selon le processus expliqué plus haut, dans la présentation de l'écriture « en marche ». Le texte final, avec ses blancs, offre une image semblable à l'espacement des notes consignées dans le carnet. Mais le vide qui envahit la page est aussi celui du paysage dépeint. « L'absence de l'être aimé » laisse le poète « seul dans le monde blanc » (p. 162). Le réel ne pouvant être nommé directement, il est suggéré entre les mots. Le vide possède ainsi une fonction paradoxalement positive, que l'on retrouve au niveau syntaxique : le non-dit est aussi important que l'écrit. Le choix de l'ellipse se retrouve dans les phrases nominales, les juxtapositions. Et les métaphores *in absentia* ou *in distantia* laissent en blanc une réalité qu'elles ne cessent de désigner en creux ou indirectement.

*Laisses* (1975) est le fruit de la collaboration entre Du Bouchet et Tal Coat. La particularité de l'ouvrage est que texte et illustration ne sont pas placés côte à côte, mais entrelacés : les gravures pénètrent le texte. La maquette typographique de l'ouvrage montre que la collaboration entre le poète et le peintre a été pensée avec soin. L'aspect visuel des textes revêt la plus grande importance. Texte et image se correspondent, tout en maintenant un écart : l'illustration ne saurait en aucun cas être mimétique de l'écrit. Il s'agit de faire naître un rythme, une tension entre les deux. La démarche adoptée est au rebours de celle de Mallarmé : ce n'est pas le monde qui est fait pour aboutir à un beau livre, mais un beau livre qui est fait pour nous conduire au monde, sur un autre mode que celui de la représentation. La vision du poète et celle du peintre étant très proches, l'unité poétique et esthétique aboutit à une réussite exceptionnelle. Michel Collot rappelle que *Laisses* est considéré avec raison comme l'un des sommets de l'art du livre au XX<sup>e</sup> siècle.

Dans *Rapides*, enfin, Michel Collot découvre une voix et un monde quelque peu différents. C'est que, pour une fois, les notes issues d'anciens carnets n'ont pas été réécrites, mais simplement retranscrites. Il n'y a pas à retrouver de relation perdue avec le monde. L'effet de présence ressenti est de ce fait remarquable. Les fragments sont des instantanés : un instant du monde est saisi dans l'immédiateté. Pour restituer cette fraîcheur de l'instant, la parole se doit d'être rapide, fulgurante : d'où des tournures nominales, des modes verbaux participes et infinitifs. Ce sont des fragments, un peu dans l'esthétique du haïku, et pourtant la continuité l'emporte sur la discontinuité. Michel Collot se montre sensible aux procédés de redondance qu'il découvre : en *in-sistant* sur l'objet dépeint, le poète le fait pleinement *ex-ister*. Il commente aussi les procédés d'écart au plan de la syntaxe : sujet et complément séparés du verbe, substantif séparé de ses déterminatifs. La phrase se déplace ainsi au rythme du marcheur, chaque foulée étant un enjambement du vide avant que le pied ne se pose sur le sol. Les jeux d'assonances et d'allitérations confèrent à chaque fragment une densité sonore et une plénitude musicale remarquables. Ainsi, le retour aux sources, sans réécriture aucune, engendre pourtant un renouvellement.

\*

Dans une postface, Michel Collot évoque ce qui l'a fasciné dans la poésie de Du Bouchet, que ce soient des mots comme « soleil » et « montagne », porteurs de plus de sens que leur simple dénotation, le pouvoir de séduction et de suggestion des blancs typographiques, les rapports avec les créations de Giacometti, *L'Homme qui marche* devenant l'image du poète en marche dans la vie et l'écriture. Il rappelle les recherches, les ouvrages, les colloques, les éditions qu'il a consacrés à Du Bouchet, ses échanges avec le poète tout au long de sa vie. Il conclut par le vœu que cet ouvrage soit utile aux lecteurs d'une œuvre envers laquelle il a voulu exprimer sa fidélité et sa reconnaissance. L'objectif est atteint et la réussite est remarquable.

Michel Gramain