

L'Épreuve de l'antinomie dans les *Carnets* d'André du Bouchet

Laurence Garcia

[Extrait du chapitre II de la thèse de maîtrise «La poétique du "je" dans les *Carnets* d'André du Bouchet, ou l'épreuve d'incohérence», écrite sous la direction de Michael Bishop et soutenue en août 1994.]

«La poétique du 'je' dans les Carnets d'André du Bouchet, ou l'épreuve d'incohérence" considers some of the note-books of André du Bouchet, written in the fifties, but not published until 1990. Du Bouchet's Carnets is characterized by the emergence of a poetic voice that is simultaneously self-reflective and anonymous. This voice is caught in the tension derived from the polarity of approach and distance, presence and erasure, continuity and rupture. This split is at the heart of what we will call the trial of incoherence.

This study focuses on the fragmentary nature of du Bouchet's writing, especially the different aspects and modes of an «I» always in motion. How can we think the intimate, when the «I» not only chooses to express itself via interruption, but always projects itself forward, or becomes transparent when it is about to reach itself?

The final chapter considers this extraterritorial position of the «I» towards the world - the outside -, the «I» itself, and language. We will see that poetic speech is capable of keeping its intimate value, an intimacy that is reserved, rough sometimes, however more perceptible here than in the ulterior works. In this respect, du Bouchet's Carnets throws light upon the whole oeuvre of the poet, of which it seems to be the genesis.

...«voir la séparation, la distinction -,
plutôt que ce qui est séparé».
(juin 1955, 53)

A. La notion d'incohérence

a. Rapport à la note et au fragment

«Je ne pense pas, je note», dit une ligne de Reverdy. «Noter» est un choix, celui de «tout considérer de l'oeil enveloppant de l'aigle, [de] traduire par brefs éclats son appréhension immédiate»¹. Le carnet associe l'écriture à cette expérience du corps et du dehors. Rigide, de petit format, portatif, il est déjà plan de travail, invite à noter «sur le vif», et accompagne le poète dans ses sorties et ses marches:

j'ouvre mon cahier devant la montagne
quand la montée me force à ralentir
j'écris (déc. 1952, 31)

Georges Perros² a choisi aussi un mode d'écriture comparable au carnet, le genre des *Papiers collés*: il se dit «faiseur de notes invétéré», «contrebandier de la littérature»: «Pour ne rien perdre de cette incessante lecture, tout m'est bon - bouts de papier, souvent hygiénique, tickets de métro, boîtes d'allumettes, pages de livre. J'en suis couvert».

Il semble intéressant de rapprocher du Bouchet et Georges Perros: pour l'un comme pour l'autre, ces suites d'annotations éparses, ces phrases brusques, elliptiques, apparemment banales, jetées sur la page au fil des jours, cherchent à réduire l'écart entre le langage et son objet. Citons ce long mais essentiel fragment de Perros (extrait de «note sur la note», *Papiers collés*, p.12-3):

Reste ceci: la *note* existe. Elle est très proche de l'objet. Elle dit à peine ce qu'elle veut dire. Elle est naïve, parce que confiante. Elle laisse l'intelligence de l'autre libre de la finir, de la commencer, ou de l'avalier. Elle est paresseuse et ne tient pas absolument à se faire entendre. A être prise aux mots. Mais préfère sonner, résonner. Son auteur et son lecteur doivent en sortir indemnes. Elle a le goût effréné de l'autonomie, de la liberté. Rien de moins familier, malgré les apparences. De moins «humain». Le commerce l'indiffère. Elle est éminemment coquette, puisqu'elle se montre dans le but d'être seulement remarquée, «notée». Elle ne dédaigne pas de laisser un souvenir impérissable. Mais plutôt par le parfum que par la parole. (Elle aime assez le paradoxe...). Son corps est à la limite du fantomatique. Elle suggère. N'insiste jamais; fait souffrir - le souhaiterait - sans laisser jouir. Disons qu'elle est d'essence féminine.

[...] J'oubliais. Elle est impatiente. N'a pas le temps. Ne s'attarde jamais.

Le premier point qui nous semble mériter attention dans ce texte concerne la proximité avec l'objet. Le «carnet plein de pierres» de Du Bouchet rapproche, de la même façon, l'écriture du réel:

je vais raclant la terre avec mon carnet

je me dépêche de remplir mon
carnet à grands
seaux d'air (déc. 1952, 28)

«Coll[ant] à la terre aussi près que possible» (oct. 1952, 25), l'écriture surprend le réel, dans sa dispersion, sans tenter de lui donner un ordre autre que celui dans lequel il se présente. Il faut relier cette proximité à un double rapport au temps: le présent et la répétition.

Triple répétition chez du Bouchet. D'abord dans un rapport à une extériorité (le monde, le dehors) qui est rendue par l'écrit; or, comme le dit Pavese dans *Le métier de vivre*, «'Voir les choses pour la première fois' n'existe pas. Celle que nous nous rappelons, notons, est toujours une seconde fois». La note est, en elle-même, répétition.

Ensuite parce que du Bouchet ne cesse de réécrire:

chose pour la première fois, toujours, quand même elle serait
réitérée... il y faut ce vide.

La répétition confond avancée et piétinement. Ce qui est répété n'est pas annulé par la répétition, mais se dérobe toujours, s'efface, ce qui permet une nouvelle reprise pour que puisse être revécue une même expérience - un presque rien qui est toujours à redire, dans un mouvement qui va vers un blanc, une vacance, sans cesse annoncée.

Cela nous amène à définir le troisième sens de répétition, lequel serait redondance, dans l'espace plus étroit de la syntaxe: lorsque la phrase revient sur un mot déjà proféré, elle ne confirme pas le mot, ou la chose désignée, mais révèle sa différence intime. Le retour sur le mot n'est pas redite, mais recherche de l'altérité et de la différence présentes dans le mot. Ce dépassement exige d'adhérer à l'objet, car c'est «en *in* sistant sur lui, remarque M. Collot, que l'on peut le faire *e* xister», en

d'autres termes, le faire sortir de son identité habituelle et superficielle. Il n'y a jamais adéquation; la répétition dédouble, plus qu'elle ne redouble.

Cet élan à répéter, patent dans la fréquence de l'emploi du verbe «copier», traduit l'ambiguïté de la proximité à la terre: la chose est réduite à la différence qui l'écartèle, et à toutes les différences impliquées dans celle-ci, par lesquelles elle passe; c'est pourquoi le «copier» est signe, en tant qu'il intériorise les conditions de sa propre répétition: en lui le différent se rapporte au différent par la différence elle-même. Citons ici G. Deleuze: «Le simulacre a saisi une *disparité* constituante dans la chose qu'il destitue du rang du modèle» (92). La répétition est à la fois figure de la différence, et protension, en-avant vers le présent qui seul permet un degré maximal de coïncidence, car l'événement est préservé dans sa fraîcheur³. Nous sommes très loin d'une répétition incantatoire.

La répétition ainsi entendue suppose par conséquent le présent - *prae-sentia*: l'être en avant de soi, l'impossible coïncidence avec soi. Difficile à saisir chez du Bouchet, «le présent» reste «une séparation» (Peinture 6-8), un point qui renferme la contradiction de l'autre et du même, à l'image de la répétition qui l'habite.

Sa figure en est l'instant. Les fragments ne sont-ils pas des «instantanés»? Pour restituer la fraîcheur de la saisie du monde dans l'immédiateté de son surgissement, l'écriture se fait elle-même brève, fulgurante, elle se précipite - «Elle est impatiente. N'a pas le temps. Ne s'attarde jamais.» disait Perros -, elle est «précipité» dans son acceptation chimique - on ne peut que penser ici à cette phrase de Deguy: «Le fragment, l'éclat, ce qui luit en s'éclipsant...» (7). Ainsi peut-elle condenser le choc de la rencontre avec le monde, et donner une nouveauté intrinsèque à chaque instant malgré son déjà-vu. Excès et défaut, entre-deux, celui-là implique un passé et un futur à *re* faire, il est effort, celui de rester à la fois sur-temporalité et a-temporalité, à la fois manque, décalage, interstice: il est, quasiment, hors chronologie.

«L'intemporalité si matériellement ressentie signifie que l'on est ici en-deçà de la pensée réflexive», écrit Bonnefoy, ce que Barthes explique clairement dans *Le grain de la voix (Entretiens 1962-1980, 198)*⁴: «Le fragment casse ce que j'appellerai le nappé, la dissertation, le discours que l'on construit dans l'idée de donner un sens final à ce qu'on dit, ce qui est la règle de toute la rhétorique des siècles précédents». Effectivement, le

présent abolit la distance entre l'énonciation, l'énoncé et la lecture. Dans l'échange souligné entre le Même et l'Autre à travers la conception de la répétition et de l'instant s'inscrit la tension de l'écriture fragmentaire: l'auteur n'est en effet jamais sûr, au moment où il écrit, de la valeur de ce qu'il répète. Cela nous amène au deuxième point esquissé par Perros: la fragilité et l'insignifiance essentielles de la note:

je n'avais fait que
nature
copier la
et on ne la reconnaissait pas
on croit qu'il s'agit d'un homme,
de sentiments humains (déc. 1952, 30)

La répétition implique la contingence du sens, l'idée d'insignifiance. A vrai dire, seul un tel écrire, sans certitude et qui supporte cette incertitude jusqu'au bout, réussit à habiter l'insignifiant.

Du fait de la pureté de la répétition, les signes ne sont pas inscrits dans un processus de renvoi à d'autres signes, ils sont déconnectés du système synthétique de signification que la conscience nous propose naturellement de nous représenter dans le monde, et face à lui. C'est de ce fait qu'il lui est possible d'*habiter l'insignifiant* et de *séjourner dans un présent où a lieu la coïncidence* (Eric Marty).

La répétition arrache par conséquent le sujet à la fascination de la signification, ce qui libère la rencontre de la parole comme parole. Selon Jackson, «cette rencontre serait facilitée par l'inhabileté, par l'extranéité même du poète par rapport aux conventions d'une langue qui, du coup, se révèle dans une impossible propriété.» Or c'est bien le propre de la note, par essence inachevée, que de désapprendre la maîtrise; d'accepter de n'être presque rien, de «dire à *peine* ce qu'elle veut dire» (Perros); elle se fait invisible - du Bouchet dit «inaudible» -; rien «de moins humain», écrit Perros; et du Bouchet qualifie cet écrire d'«inhumain», «humain deux fois plutôt»⁵.

L'équation suivante: «raréfaction de la parole - épaisseur de la réalité» (févr. 1952, 7) en marque le travail de dépouillement et d'appropriation; il faut arracher à cette «matière humaine» un «matériel

inhumain»⁶ qu'elle tait ordinairement, ramener le langage à un point de simplicité effrayant - «Trop de simplicité fait peur»⁷ - où il révélera l'étrangeté qui le constitue. Mais la simplicité doit être intériorisée par le poète:

l'expression étrange

de la simplicité

elle n'est jamais simple

avant qu'on ne s'y soit absolument familiarisé -

qu'on soit corps et âme passé *dedans* - (janv. 1952, 5)

Le caractère étrangement familier dont parle Perros n'est bien qu'apparent; en effet, la familiarité ne doit pas masquer l'étrangeté de la voix qui sourd des fragments, et dont elle est peut-être cause:

je cherche

le socle

de quelques

mots banals (oct. 1952, 23)

C'est-à-dire

que rien n'est à

inventer

Il n'y a qu'à dire

ce que l'on voit (nov. 1952, 28)

C'est dans les mots les plus rudimentaires - désignant mieux une matière, un élément pauvre ou ambiant - que du Bouchet tente de ressaisir cette réalité qui le met en jeu chaque fois que lui parvient un mot prononçable ou pas. Du Bouchet revendique la "banalité" comme l'essence de la poésie⁸: «La banalité est sa terre, son ciel, sa réalité - qui l'entoure, et qu'elle fixe - sa véritable assise et la véritable auréole des mots dont elle use».

Ainsi peut-elle résonner, laisser entendre cette «intonation», ce «timbre» dont a parlé du Bouchet à propos de l'écrit.

De tout ce qui précède — la proximité avec la nature, la répétition, le présent et la justesse (au sens reverdien du terme) de l'inachevé, la simplicité et la banalité de l'écriture — on peut déduire la conception de l'incohérence chez du Bouchet: une redéfinition de la notion de présence.

Il ne s'agit pas de chercher un sens, mais de sentir sa poussée. Cette dimension, qui affecte aussi bien le sujet écrivant que le langage et le sensible, est responsable, selon nous, de la difficulté majeure du texte — celui des carnets tout particulièrement. Plutôt que développer ce point sur un mode d'emblée théorique, nous préférons l'illustrer par le commentaire d'un fragment précis, puis l'en dégager.

b. Exemple

... jeté — sans yeux — contre le mur de la terre

dont les aspérités nous rendent

notre regard

... Terre qui nous est livrée
et dont nous restons séparés.

dans l'air même
à l'air nous sommes retranchés

... je laisse s'accroître

le vide

et tout ce qui nous sépare

je tends le vide

il résonne

... comme si le goût lointain de la terre m'illuminait (janv. 1956, 67)

«... jeté»: l'écriture de du Bouchet jaillit toujours d'un déplacement brusque — abrupt. La phrase est de plus amputée de son commencement, et, ailleurs, sera menacée de s'interrompre. Ici, l'écrire n'est pas achevé mais tracé, n'est pas mimé, mais présent et vécu. Obéissant à une insatisfaction, qui réunit exigence et précipitation, «parole toujours en avant d'elle-même» (Chappuis). Ebauche. Peut-on dire que c'est une écriture qui commence sans finir et tantôt finit sans avoir commencé? Les points de suspension ne sont en fait ni des initiaux ni des terminaux — de même, les blancs —, mais créent un interstice qui est approche du vif; on

est «jeté», brièvement, mais de façon totale, hors de soi. Dans l'écriture intimiste, la faille ne resurgit pas au défaut de l'écriture, elle la fonde.

Ecrire l'instant, dont «le propre» est de «se dissiper». S'écrire aussi, et s'effacer: «...jeté» inscrit en effet un corps — le sujet de l'énonciation — dans une présence-absence vu qu'il est dérobé aux contingences spatiales, et n'existe que par un regard, lui-même pluriel: «notre regard». Est-ce à dire que tout en parlant (tacitement) à la première personne, le poète parle en avant de lui, de l'homme? A peine l'écriture a-t-elle cristallisé l'émergence du sujet qu'il se noie dans un nous, qu'il s'altère au sens fort. Aussi, «notre regard» peut être entendu comme la promesse — promesse qu'autorise le verbe «rendre» — d'une vision autre, avec «les yeux des choses»; «sans yeux» dit en effet la hantise d'une privation définitive de lumière, la cécité de la terre, qu'il faut traverser cependant dans cette confrontation pure et simple au principe de réalité.

[...] le mur de la terre

dont les aspérités nous *rendent*

notre regard

«rendent» marque la différence dans le retour de la vision. On ne sort pas indemne de cette proximité avec la terre, contact dont les points de suspension placés à quatre reprises au début des notations, les tirets, les blancs, ont souci de garder la fraîcheur et l'instantané.

La rencontre de l'obstacle n'arrête pas le poète. Le mur est très présent dans l'œuvre de du Bouchet, sol verticalisé (lieu de la marche, et lieu de ce qui l'entrave), mais aussi obstacle créé par l'homme. Le mur, les aspérités disent ici la pureté toute proche mais inaccessible dans sa banalité même. Là est l'épreuve:

... Terre qui nous est livrée
et dont nous restons séparés.

Pour retrouver une «relation perdue» au monde, il faut se confier à son «incohérence» plutôt que chercher à reconstruire vainement une cohérence détruite; épreuve d'incohérence donc, qui résout l'écart par l'écart même. L'écriture suit cette «traversée» du familier et de

l'antinomie: les mots les plus simples sont répétés: «terre», «séparer», «air», «vide»... mais en aucun cas, ils n'ont la même valeur; il n'y a qu'à suivre le mouvement du texte: la première séquence est constituée par une phrase nominale, incomplète. Cette inactualisation est rectifiée par l'emploi du présent — «rendent» —: s'insère, invisible, le sujet d'énonciation, lequel (nous l'avons dit) va à son tour s'effacer dans l'assertion qui suit — «notre regard». Le second bloc n'a pas de lien syntaxique au premier, mais s'y rattache sémantiquement par la répétition (la redondance) de la «terre». La terre du premier vers qui se fait paroi n'est pas la Terre quotidienne, idéale et lointaine du quatrième vers, ni la terre du dernier vers, approchée, vive, amenée à l'existence par la répétition même, qui réactive ce qui serait retourné à l'inerte. «L'expérience que j'ai de la signification des mots et des choses est d'ordre fluctuant. Un mot ne veut jamais dire deux fois la même chose. Le mot 'eau', le mot 'air', enfin n'importe quel mot, selon l'occasion, l'instant, comporte une multiplicité de sens infinie»⁹.

Par la reprise du vocable «l'air», la phrase s'amorce et se fend:

dans l'air même
à l'air nous sommes retranchés

On répète, retouche. La nature est entamable («dans l'air») mais reste inaccessible («à l'air»): la répétition donne son prix à l'arrachement, signifiant la résignation à la séparation. De la même façon, «retranchés» reprend «séparés», mais ce premier terme apparaît une nouvelle fois deux vers plus loin: la distance originale fait donc place à une distance autre, laquelle n'est plus niée, mais revendiquée.

L'air dit l'espoir de joindre d'un seul élan la terre au ciel. Le poète recherche l'élément aérien au cœur même de la terre. Dans cette perspective, il faut approfondir l'écart déjà exprimé par la cécité, il faut «laisse[r] s'accroître le vide», un vide central qui est d'ailleurs triplement signifié par le mot vide, sa répétition, et le blanc: l'espace entre «s'accroître» et «le vide», puis la béance (double espacement) entre ce dernier syntagme et «et tout ce qui nous sépare» prouvent que le blanc n'est pas un support neutre, mais délie, desserre, sert la cohérence de la phrase, et donne sa tension à l'écriture — sa tension au vide:

... je laisse s'accroître

et tout ce qui nous sépare

je tends le vide

Ainsi est suspendue la fonction signifiante. Alors seulement se fait entendre la «voix» des choses étranges de la nature: le vide «résonne». Barthes, parlant du fragment, énumère ses traits essentiels: «une haute condensation, non de pensée ou de sagesse, ou de vérité (comme dans la Maxime), mais de musique: au 'développement' s'opposerait le 'ton', quelque chose d'articulé et de chanté, une diction: là devrait régner le timbre» (98). Or Du Bouchet affectionne ce terme; dans ces conditions, il est permis de lire «timbre» à travers cette proposition.

Le «goût de la terre» dit le succès de cette absorption: l'osmose entre la terre et l'homme. On songe à Baudelaire, dont du Bouchet est un grand admirateur: «La Terre est un gâteau plein de douceur». ¹⁰ Cette métaphore alimentaire est particulièrement intéressante, car elle laisse sous-entendre que si le sujet fait corps avec la nature, la saveur ne se perd pas. La traversée de la conscience de la division reste ambiguë, à cause de l'épithète «lointain»: «... comme si le goût *lointain* de la terre m'illuminait».

Telle est l'incohérence: une transgression incertaine, parce que contradictoire, de l'écart. Le paradoxe est que l'incohérence ne se révèle absolument qu'en tant qu'elle survit à l'épreuve d'incohérence.

c. L'incohérence

On lit, en exergue à *L'incohérence*: «... l'incohérence des parties de l'eau»: c'est l'unique fois (mis à part le titre) où le mot *incohérence* est prononcé, rareté qui justifie qu'on la souligne. Elle sera toujours, cependant, à lire entre et dans les lignes, imprégnant les mots, source de l'harmonie par laquelle tous ces fragments, séparés les uns des autres, se répondent. Nous utilisons ici ces termes dans leur sens leibnizien: il est en effet frappant de constater combien cette notion dubouchetienne d'incohérence rappelle la philosophie de *La Monadologie*. Là des monades, «sans porte ni fenêtre»; ici des fragments, des ruptures; là tout participe d'une harmonie universelle, tout se répond; ici des soudures, des jointures, parce que la déchirure rive, et des «laisses». D'un côté comme

Toute identité participant de l'incohérence est contestée: «L'identique cède sous la pression du non-identique qui en est comme la valence plus haute» (Jackson). Le choc de l'opposition (usage du paradoxe, et de la répétition qui permet, répétons-le, d'envisager une chose, un phénomène, un procès, sous tous ses aspects) ôte toute possibilité d'identité simple: les éléments contrastifs sont modifiés en eux-mêmes au sein de la relation à leur contraire qui dynamise leur identité propre en l'empêchant de se replier sur elle-même. Mais si l'écriture est ainsi «capable de renverser les valeurs attendues ou reçues, de convertir le négatif en positif, de trouver dans le manque une ressource» (M. Collot, «Postface» aux *Carnets*), c'est parce qu'elle est «animée»: la parole d'incohérence est traversée d'un «souffle» éprouvé au contact de la Nature et de l'Autre («souffle» dans une perspective non religieuse ni dogmatique, mais qui réinvente l'antique et mystique notion du *spiritus*, de l'influx immédiat de la présence sacrée). Parlant de Hölderlin, du Bouchet a parfaitement défini sa propre écriture: «Parole vouée, toute écrite qu'elle est, à se perdre, et comme le souffle même de qui parle - à son tour» («L'Ephémère» n°14).

Tout cela justifie cet ultime synonyme d'incohérence: «dissidence». Le terme est de Jackson; il l'explique de la façon suivante: «Plus que dans un sens politique, j'emploie ce mot dans un sens ontologique. La dissidence est la séparation active, l'action menée au nom de la séparation commune, la dissidence est une guerre: la guerre faite au langage, au nom de l'altérité à la fois portée et recouverte par ce langage. Ecrire, dans cet acte de dissidence-là, c'est retrouver, me semble-t-il, la position de celui qui se disait 'seul, presque, avec le langage humain contre (s)oi'».

L'incohérence est cet ébranlement de l'identique par le non-identique au sein même de l'unité porteuse du sens dont parle Jackson, selon lui «à l'origine de ce que l'on peut nommer la difficulté de cette poésie[...]».

B. «Si rien ne séparait»

Je me répéterai comme la terre qu'on foule. Je découvrirai ma monotonie» (avril 1955, 59).

qui sépare la réalité de
notre désir (juil. 1956, 83)

— En «rétabli[ssant] inlassablement au présent le verbe qui est au passé» (mai 1953, 36), nier la distance temporelle par la simultanéité apparente entre la formule et ce qui lui échappe. La conception dubouchetienne de l'oubli permet à la conscience de se rejoindre, effaçant le passé comme passé et le déplaçant vers l'avant. Le révolu aussi, qui postule un cycle, est tourné vers l'avenir, en vertu de la répétition qui jette dans un entre-deux, un entre-le-même-et-l'autre; si l'on doit s'interrompre, que ce soit seulement pour revenir à ce «même» altéré:

pour retrouver le point de départ, s'interrompre —
et je reste en plein cours (janv. 1952, 6)

— Enfin, dans une confusion du temps et de l'espace, le mouvement permet, comme chez Montaigne — dont on se rappelle le célèbre «je ne peins pas l'être, je peins le passage» — de préserver la continuité de l'être: «franchir», «se dépêcher», «voyager», «passer», «bouger», «marcher» surtout: «la route conserve mon pas» (juil. 1956, 82). Ainsi le manque ne sépare-t-il plus le sujet du monde ou de l'objet, en eux leur fait perdre et reprendre forme en une opération d'incohérence.

L'air plein jusqu'à la bouche ouverte. L'air
qui ne s'interrompt pas.

Pourtant j'aurai été cette

lacune. (août 1955, 58)

Le souffle unit le dissocié — «la bouche ouverte» est remplie d'air — et dissocie l'uni — c'est le je qui reste «lacune», ou qui «[se] figure immobile» (juil. 1956, 82). La respiration est en effet un facteur de discontinuité, qui obsède le poète:

Si je pouvais avancer sans respirer, j'avancerais
peut-être comme l'air sur la moire des routes (*Dans la chaleur vacante*)

Toutefois, le vœu de vivre sans respirer — sans coupure — cher à du Bouchet, ne fait que ressortir une nouvelle dualité — :

Le souffle où j'ai su vivre est celui qui nous scinde (mai 1956, 74)

Novalis n'écrivait-il pas «L'universel agent de séparation est aussi l'universel agent de fusion»? Mais à la fusion, il faut substituer la soudure: le sujet et l'objet se rejoignent, «ensemble» plutôt que «tout». La soudure a donc remédié à la solution de continuité assimilatrice. Si rien ne sépare, il faut rendre admissible le défaut sans le réparer: la «plaie» reste béante, ne se referme pas — «inguérissable» dit du Bouchet —, comme le marquent typologiquement le tiret ou le trait d'union. Et de ce glissement remarquable du Même à l'Autre, par une identité dans les termes, le souffle est point de convergence, voire d'identité, puisqu'il appartient et à la parole, et au corps, et au monde — l'air:

... cette lacune qui

qui devient charnière
et cette faille, l'air, la ferrure même
de la réalité

... le rocher, c'est cet intervalle transformé
en plénitude

... Le trait, ce qui est coloré, c'est la
charnière de deux étendues blanches
de même que notre souffle

... entrer, sortir,
vivre ou expirer

reprendre souffle, perdre souffle (févr. 1954, 46)

Ce texte met en valeur l'érosion des cloisons de façon remarquable; le rythme scande un souffle — cela même qui évite la séparation sans pour autant engager une fusion. Nous voyons ici tout ce qui sépare l'union de l'unité. Le premier vers s'élançe en avant, le second lui fait pendant, aussi bref, à l'autre extrémité de la ligne, comme si une respiration était amorcée. Puis, c'est un échange régulier — se répète le schéma suivant: un vers long, suivi d'un court qui le complète. Ensuite, un bloc de trois vers figure une longue inspiration, à laquelle répond une expiration inégale, qui meurt dans le dernier vers, dont le balancement — «reprendre souffle, perdre souffle» — fait un large écho aux deux vers qui le précédaient et l'annonçaient plus timidement. Et ce dernier vers, que ne stoppe aucun point final, incite à rejoindre le point de départ.

Simultanément lacune et charnière, faille et ferrure, le souffle a le pouvoir d'étendre l'interstice jusqu'à en faire une plénitude, de résorber les contraires, d'allier les paradoxes sans les trahir.

«Voilà le défaut de mon esprit, reconnaît Du Bouchet: l'unité, le désir d'une 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 à ce défaut» (janv. 1952, 6).

La fragmentation n'est bien qu'*apparente*. Comme aux questions les réponses sont soudées, le tout ne se constitue que de fragments.

Être, c'est donc être en route, aller vers. La marche, nous l'avons signalé, est une donnée constante. Nous y reviendrons. L'être n'est pas un terme, mais ce qui surgit du mouvement de la marche comme la séparation d'avec qui marche. Nous pouvons déjà pressentir qu'il ne s'atteint pas, et reste un horizon. Le «je» traduit par excellence la division qui travaille l'ensemble de la poétique d'André du Bouchet, je double, ne serait-ce que parce qu'il conjugue la fonction de marcheur et celle d'écrivain. Mais cette division n'est pas morcellement mais condition même du surgir. Quelle est la place du «je» dans les *Carnets* d'André du Bouchet? Ce sera l'objet de notre dernier chapitre.

Conclusion: esthétique de l'ébauche

La grossièreté de presque tous les commentaires (juin 1955, 53).

«Où il n'y a pas d'approche»: tel était le sous-titre de l'article de Jaccottet sur André du Bouchet. La poésie dubouchétienne est en effet difficilement approchable, elle reste fermée dans son ouverture même, si bien que «l'essai d'explication ne se referme que sur le vide de l'explication» (Burgart). Les *Carnets*, nous l'avons vu, sont partagés entre un «style» et l'écriture de l'insignifiant, dont la présence rare dépasse la fragmentation liée à la spontanéité de la notation. Ils présentent un cas limite du journal intime, en accusent les craquements, en font mieux surgir les problèmes.

Malgré leur «timbre» propre, malgré cette langue des carnets, où résonne une voix plus libre — la voix de l'origine — les carnets se dissocient de l'intimiste, qui s'écarte, se dérobe, se fait transparent, selon le principe d'incohérence. Du Bouchet adopte bien, pour finir, la solution proposée par *Monsieur Songe* disant qu'il ne faut pas considérer son

journal comme sien si on l'écrit. Abandonner la propriété du carnet, c'est verser dans la littérature en «écrivain» le carnet.

Dans cette perspective, les *Carnets* constituent un texte presque impossible. Expérience décisive vers laquelle, toujours, le poète reviendra: «je prends des notes; je n'ai pas l'impression d'écrire des poèmes»¹³, avouera-t-il par la suite.

Précieux pour la genèse de l'œuvre du poète, ils sont encore aujourd'hui actuels, puisque l'écrivain cherche à rendre au texte achevé l'essence des notes, de la discontinuité du manuscrit original:

... Je n'ai pu travailler
que pour détruire mon poème
... tant j'ai travaillé
pour détruire ce qu'il y avait
de trop — j'avais
créé
l'air — fait place.

On peut se demander si, à la limite, le poème n'a plus lieu d'être, puisque la relation perdue que recherche le poète semble déjà retrouvée dans les *Carnets*. Est-ce parce que l'intimité modifie l'écriture? Robert Fontené écrit, dans sa préface au catalogue du XIVème Salon des *Réalités nouvelles*:

Ce n'est plus la forme (l'enveloppant) qui préfigure et détermine le contenu (l'enveloppé), mais inversement, les forces de poussée, les tensions internes, qui, à la manière d'une cristallisation, fixent peu à peu l'enveloppe. Ainsi, un être vivant construit sa demeure ou secrète sa coquille, il n'a de cesse, fût-elle en verre ou d'aluminium, et communicante par excellence, qu'il ne l'ait rendue étanche.

Ecrire pour soi, c'est écrire de l'intérieur, mais en sortant de soi. Cette écriture a ceci de particulier, chez André du Bouchet, d'être l'expression d'une éthique — cet effort de fuir les complaisances factices de la représentation du Moi au profit d'un plus grand désir de présence — sans laquelle les carnets ennuieraient. C'est pour avoir compris qu'en tant qu'impulsion radicale, l'incohérence est peut-être le comble de l'intimité, puisque l'être est saisi à l'écart des significations, que Du Bouchet a eu

la possibilité de construire un espace neuf de signifiante et de présence à soi.

Blanchot disait: «L'écrivain ne peut que tenir le journal de l'œuvre qu'il n'écrit pas». Or, dans les *Carnets* d'André du Bouchet, un grand nombre de fragments seront réutilisés dans d'autres poèmes. Nous sentons bien que ces fragments s'articulent entre les faits vécus et l'art.

Somme toute, nous avons ici l'esquisse, le pressentiment, de ce que pourrait être le journal intime de l'expérience créatrice dont parle Blanchot: journal fermé, menacé par l'altération, séparé de l'œuvre, et en même temps œuvre détournée. Ce livre n'existe-t-il pas? N'y a-t-il pas André du Bouchet? Oui, André du Bouchet.

NOTES

1. Citons en entier cette phrase de Pasternak, traduite par du Bouchet: «L'image est le produit naturel de la brièveté de la vie de l'homme et de l'immensité de la tâche qu'il s'est assignée. C'est cette incompatibilité qui le contraint à tout considérer de l'œil enveloppant de l'aigle, à traduire par brefs éclats son appréhension immédiate. Telle est l'essence de la poésie».
2. Georges Perros (1923-1978) est d'abord comédien - il fait partie de la Comédie Française dans les années 50. Il quitte la scène pour la lecture et l'écriture, collabore à la N.R.F. et à divers journaux. En 1963, il reçoit le Prix Max Jacob pour *Poèmes bleus*, en 1973 le Prix Valery Larbaud pour *Papiers collés II*, et en 1974, le Prix Bretagne pour l'ensemble de son oeuvre.
3. «Il ne s'agit pas, comme dans la réminiscence, de pousser l'écriture, dans un mouvement à reculons, à rejoindre en arrière un événement passé, pour le restituer; mais, à l'inverse, de hisser l'événement du jour *en avant*, vers le présent de l'écriture, et de l'y répéter: la bonne répétition est à ce prix selon Kierkegaard». E. Marty, *L'écriture du jour*.
4. Ce qu'écrit Eric Marty va dans le même sens: «La répétition, creusée par l'ellipse, ne restitue l'événement que dans sa présence encore retentissante: la coïncidence désirée empêche la notation de prendre pose, d'être un modèle, de forger la postérité de son sens,

- et par conséquent d'être traduite sous la forme d'une représentation». «L'intime» (chapitre III/1). *L'écriture du jour*.
5. *Rapides*. Paris: Hachette, 1980.
 6. juillet 1952, p 17:
 «je travaille dans cette matière
 humaine (les mots)
 je tire un matériel inhumain
 de cette matière humaine -
 pour durer».
 7. octobre 1952, p 24. Du Bouchet ajoute: «Quand les mots collent de trop près à la réalité, ils font peur.»
 8. «Poésie - ce qu'il y a de plus secret, d'unique, croirait-on, au grand jour, et mis en commun grâce à ce langage banal -, comme si elle ne pouvait prendre conscience de son secret que par cette mesure publique» (mai 1953, 36).
 9. Entretien avec Monique Pétilion, *Le Monde*, 8 octobre 1979.
 10. Baudelaire. Extrait de «la voix» dans *Poésies diverses* (La Pléiade I, p 170).
 11. «Sur un coin éclaté». *L'incohérence*.
 12. Carnet de 1956, inédit, cité par M. Collot dans la «Postface» aux *Carnets*.
 13. Fragment cité par Chappuis, à la fin de son article «La réitération dynamique».

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Coll. «Ecrivains de toujours». Paris: Seuil, 1975.
- Bishop, Michael. «L'année poétique: de Bonnefoy et du Bouchet à Zins et Khoury-Ghata, et au-delà». *The French Review*, vol 66, n° 6 (mai 1993): 877-86.
- Blanchot, Maurice. «Le journal intime et le récit». *Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- Bonnefoy, Yves. «La poésie d'André du Bouchet». *Critique* n° 179 (avril 1962): 291-8.

- Burgart, Jean-Pierre. «Lecture d'André du Bouchet». *Tel Quel* n°18 (été 1964): 82-3.
- Chappuis, Pierre. *André du Bouchet*. Coll. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Seghers, 1979.
- . «La parole en avant d'elle-même». *Critique* n° 307 (décembre 1972): 1075-81.
- . «La réitération dynamique». *Autour d'André du Bouchet: actes du colloque des 8-9-10 décembre 1983*. Rencontres sur la poésie moderne 1. Paris: PENS., 1986. 139-45.
- . «L'instant irréductible». *Espaces pour André du Bouchet*, vol. 6-8 de *L'ire des vents: cahiers de littérature* (1982-1983): 303-10.
- Collot, Michel. «André du Bouchet et le 'pouvoir du fond'». *Espaces pour André du Bouchet*, vol. 6-8 de *L'ire des vents: cahiers de littérature* (1982-1983): 219-58.
- , resp. «D'un carnet de 1956». *Autour d'André du Bouchet*. Paris: PENS., 1986. 187-99.
- , resp. «Rapides, ou la rapacité de la fraîcheur". *Autour d'André du Bouchet: actes du colloque des 8, 9, 10 décembre 1983*. Rencontres sur la poésie moderne 1. Paris: PENS, 1986. 147-59.
- Deguy, Michel. «Sa vie, son œuvre». *L'ébauche*, vol. 30 de *Corps écrit* (1989): 3-8.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- Du Bouchet, André. *Carnets 1952-1956*. Paris: Plon, 1990.
- . *L'incohérence*. Paris: Hachette, 1979.
- . «Axiomes». *Espaces pour André du Bouchet*, vol. 6-8 de *L'ire des vents: cahiers de littérature* (1982-1983): 311-27.
- . «Ici en deux». *Espaces pour André du Bouchet*, vol. 6-8 de *L'ire des vents: cahiers de littérature* (1982-1983): 24-53.
- . «Peinture». *Espaces pour André du Bouchet*, vol. 6-8 de *L'ire des vents: cahiers de littérature* (1982-1983): 159-81.
- Jackson, John E. "L'étranger dans la langue". *Autour d'André du Bouchet: actes du colloque des 8, 9, 10 décembre 1983*. Rencontres sur la poésie moderne 1. Paris: PENS, 1986. 13-23.
- Kibédi-Varga, A. «Ecrire et voir». *Autour d'André du Bouchet: actes du colloque des 8-9-10 décembre 1983*. Rencontres sur la poésie moderne 1. Paris: PENS., 1986. 109-18.

Marty, Eric. «L'intime» (chapitre III/1). *L'écriture du jour. Le journal d'André Gide*. Paris: Seuil, 1985.

Perros, Georges. *Papiers collés*. Coll. l'imaginaire. Paris: Gallimard, 1960.

L.G.