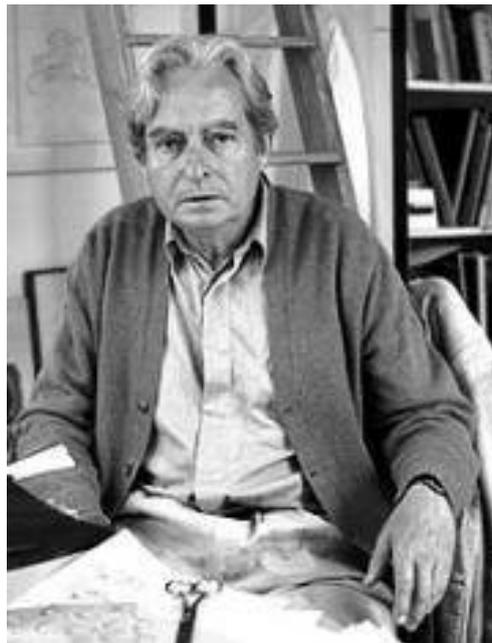


Stéphane Abdallah ILTIS



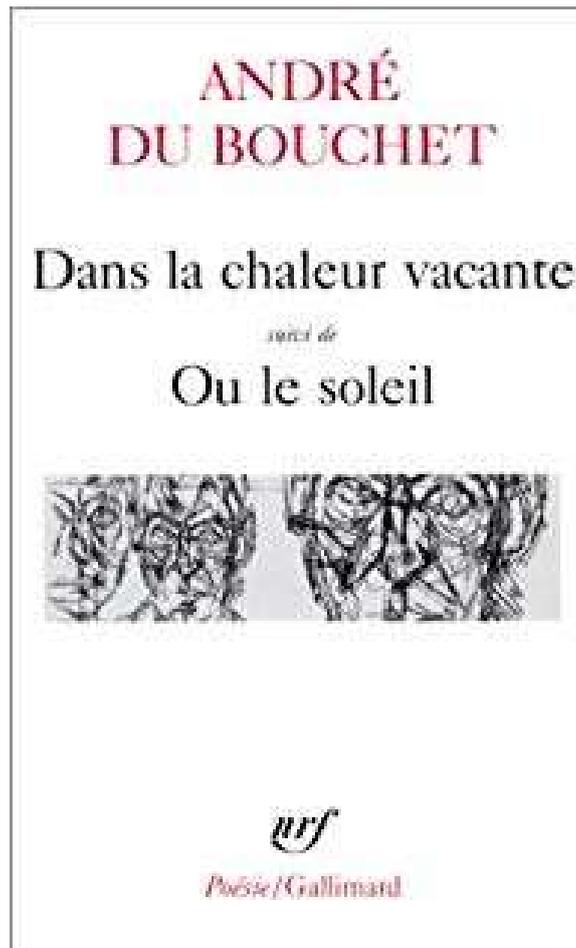
DU BOUCHET, L'ÉCRITURE EN MARCHÉ

Essai



Il n'y a qu'une chose valable dans l'art : l'inexplicable
BRAQUE

Étude réalisée à partir de l'édition Poésie/Gallimard du 24/10/1991 (ISBN : 2070326640), comprenant les recueils *DANS LA CHALEUR VACANTE* et *OU LE SOLEIL*, et envisagée comme préface du premier où a été prélevé le corpus de citations.



Propriété intellectuelle de Stéphane Abdallah ILTIS : toute reproduction même partielle interdite sans le consentement exprès de l'auteur.

La poésie s'est-elle jamais remise de l'échec de Mallarmé ? Quel sens donner après cette faillite, qui ne puisse être considéré comme mineur, à cet art du langage dont le besoin d'établir un rapport de signifiant à signifié se fait tant ressentir par qui se risque à remettre en jeu ces flambeaux presque éteints, ou ne brillant que pour éclairer leur propre existence, les mots ?

L'homme de Valvins ayant échoué dans son entreprise, aléatoire ô combien, de charger d'absolu ces signes dont la seule raison d'être demeure, aujourd'hui encore, l'arbitraire ayant présidé à leur éclosion, il semble vain ou déplacé de vouloir exprimer autre chose que du sacré : ce serait faire injure au sacrifice que lui a coûté ce défi.

C'est que l'ambition de son projet rabaisse au rang d'amusement toute autre tentative d'opération poétique, au sens du moins que l'on peut donner à l'expression d'*opération poétique*, sens théorique si l'on considère que, jusqu'à présent, on pouvait définir la poésie comme cette opération quasi-alchimique qui consistait à transformer en or langagier le plomb de ce qui ne l'était pas (aussi bien la réalité du monde sensible que tout concept abstrait), la subjectivité du poète étant le lieu où s'accomplissait cette transformation. Encore fallait-il que le poète fût visité (*inspiré* pourrait-on dire) par quelque'un de ces objets qui lui eût donné le désir, ou le besoin de créer.

Jusqu'à présent, car la situation dans laquelle se trouve la poésie aujourd'hui est loin de celle qui lui permettait de remplir cette fonction de sublimation, qui était la sienne avant que le langage ne prenne conscience de soi comme réalité intrinsèque, au même titre que n'importe quel autre objet susceptible de l'intéresser. Et on le verra dans cette étude, c'est essentiellement cette conscience de soi qui empêche le signe de, s'effaçant pour n'être plus qu'instrument, réceptacle, s'imprégner de la substance de l'objet visé – sa propre présence sonore, plastique, se posant comme barrage devant toute autre. Et c'est donc nécessairement dans un cycle stérile, qui la voit se mettre en scène elle-même au cœur d'un discours permanent, qu'est engagée à l'heure actuelle la poésie. La perte du Sens ayant largement contribué à cet état. On peut même affirmer que les « vrais » poètes, les derniers et peut-être les seuls, pour avoir été les plus proches de l'art poétique comme concept, pour avoir été les plus scrupuleux, les plus fidèles à ce qu'est, et que fut toujours la poésie *en principe, par définition*, ce furent les plasticiens comme Gautier et ses héritiers directs, les Parnassiens. (Là le signe, narcissique, pouvait se déployer pour lui-même, par complaisance, mais à la gloire de l'objet visé auquel il prêtait sa magnificence, sans être sa propre fin – ou du moins indirectement : il était toujours tributaire de l'objet visé en question, qui était la condition nécessaire de sa mise en œuvre, voire son prétexte obligé).

On l'aura compris, cette conception impliquait une dimension subjectiviste de l'art poétique, puisque le processus trouvait sa genèse au niveau du regard du poète et se poursuivait, interne, dans le champ de sa subjectivité, qui devenait celui de l'écriture dès qu'y intervenait le signe. Le mouvement qui présidait à la création se faisait d'aval en amont. D'abord avait eu lieu l'impression initiale, superficielle, ou la sensation plus profonde ayant généré la pulsion créatrice. Alors le poète tentait de reproduire celui de ces phénomènes qui l'avait saisi, le renouvelant dans un premier temps par le jeu du regard contemplatif qu'il suffisait de poser intentionnellement : l'objet visé remontait à la source qui le percevait (à moins qu'il ne s'y fût déjà trouvé, le regard, interne, étant celui réveillé par la mémoire) avant d'être modifié par cette même source, en ce champ correcteur, selon les options propres qui la caractérisaient et qui seules permettaient, par ce qu'elles avaient de particulier, l'émergence de cette impression elle-même toute singulière. Puis le poète tâchait de fixer cette vision, altération déjà du monde réel, par un emploi spécifique de la langue qui lui-même venait appauvrir encore un peu plus ce qui venait de l'être, seconde couche d'arbitraire (celui du signe) se superposant à la première, celle de l'arbitraire de la subjectivité. (Appauvrir si l'on admet qu'un excès d'artifice peut contribuer, occultant ce qu'il a d'essentiel par assimilation ou substitution, le dénaturant, à dépouiller un objet de sa présence).

En résultait un objet poétique (ou poème, de *poiëma* – la "chose faite") dont le sens était celui, purement subjectif, que son auteur avait ainsi conféré à l'objet visé. Le texte renvoyait alors bien arbitrairement à ce signifié, voire à un référent déterminé, si toutefois l'on voulait bien reconnaître pour sa représentation l'autorité du signe invoqué. Car qu'est-ce qui faisait que tel signe, ou ensemble de signes, représentait tel objet, si ce n'était l'acceptation collective de cette même signification ?

Cependant, jusqu'aux grands bouleversements de la révolution copernicienne, l'objet était porteur du sens qui garantissait au monde son unité dans l'absolu, avant même que le signe ne s'occupât de lui en donner un, selon l'arbitraire de la subjectivité et le sien propre. Mieux, c'était lui qui chargeait le langage de sens, l'imprégnant de son caractère sacré, tandis que la subjectivité du poète s'effaçait devant l'Être dont il devenait le passeur dans le langage, l'humble médiateur. Le poème ainsi obtenu renvoyait donc à un référent légitimement reconnu par tous et se trouvait lui-même consacré par cette légitimité du sens. Il n'était donc plus un simple produit du langage, alors considéré comme l'instrument de la révélation, mais l'interprétation fidèle de l'objet du monde uni. Ou plutôt, ce n'était pas le poème qui donnait sens au monde, mais le contraire.

Hélas, les découvertes de la science ont remis en cause cette conception médiévale de l'ordre divin du monde, et le langage, privé d'un sens qui lui était donné, n'a pu que se retrouver confronté à son existence propre, infondée sur autre-chose que du hasard – tout comme le poète ne pouvait plus, pour appréhender l'objet, notamment du monde concret – que se fier à son seul regard, dont rien ne devait assurer la justesse, la pertinence.

Mallarmé, en vrai poète, qui pesait la légitimité de chaque signifiant, ne pouvait manquer d'être touché par l'arbitraire du signe car, lui qui accordait à son art une dimension sacrée nourrissait le rêve que celui-ci exprimât autre chose que, abstraction faite de tout ce qui ne se rapportait pas à l'absolu qui lui faisait défaut, les quelques termes de hasard qu'il déployait en vain finalement, dont l'existence était propre, qui ne se rattachaient pas plus à une fleur, absente de tous bouquets, qu'à la notion pure de la même fleur, sacré insaisissable qu'il appelait de tous ses vœux et qui continuait de se cacher dans les replis du néant¹, hermétique, impénétrable.

Car c'était bien le néant (le gouffre aurait-il dit) que venait de toucher du doigt l'auteur d'*Hérodias*, si l'on considère le néant comme la vaste région du Sens inexplorée. Il venait d'engager un mouvement de recherche en profondeur dont il semble difficile d'amorcer, aujourd'hui plus que jamais (malgré les tentatives d'auteurs comme Ponge de retourner à la plus humble présence – celle par exemple de l'objet utilitaire), un recul ; certains se sont même contentés, plutôt que de creuser davantage cette zone d'ombre, d'esquiver la véritable question en se détournant vers d'autres régions plus accueillantes, plus accessibles, empruntant par exemple les portes latérales du rêve (on pense à l'expérience surréaliste) ou de quelque autre abstraction qui n'offraient de sens qu'arbitraire et ne proposaient qu'un refuge illusoire, échappatoires de ceux que la quête du monde nouveau, entendu comme l'ensemble cohérent de l'épars réunifié (justifié et légitimé dans l'absolu par cette unité de sens), garantissant à qui saurait l'établir paix de l'âme et repos, en réponse à un manque suscité par un sentiment d'exil et d'insécurité existentielle (cf. : « Nous ne sommes pas au monde » de Rimbaud), effrayait.

Le Sens est donc dans le néant, et la vraie poésie censée l'exprimer ne correspond, inexistante (et pour cause), qu'à une vacuité. Toute tentative de création aboutit d'ailleurs à une production sans vie (on pense à la beauté froide mais sèche de la plupart des vers de Valéry), et le poète ne peut plus

¹ Il faut entendre le mot « néant » comme « l'inconnaissable » : tout ce pan du Savoir qui échappe à l'humain.

miser, incapable d'aller quérir le sens où il se trouve (et figé dans un traditionnel attentisme), que sur une miraculeuse et salutaire, mais bien improbable incursion de l'absolu dans le champ de sa subjectivité, et donc dans celui de l'écriture. Reste la parole, humble, déshéritée qui, en butte à ce mur de silence, n'a plus d'autre solution que de se représenter elle-même, que de gloser sur sa propre condition dans de pathétiques ou savants discours, le plus souvent poétiques dans leur forme, leur syntaxe, mais vides de la substance souhaitée.

Chez du Bouchet, cette glose s'apparente à un texte minimaliste, qui semble n'avoir d'autre fonction, par son éparpillement, que de mettre en relief les blancs qu'il couvre – comme un écho déchire le silence et révèle sa profondeur – et où se cache l'Être convoité. Sans elle le néant passerait inaperçu, mais elle ne permet de le révéler, justement, que parce qu'elle se situe en dehors de lui, et l'empêche donc, par sa seule présence paradoxale, de livrer ses secrets : elle est la voix qui couvre.

Et cette voix – l'emploi itératif de la première personne en atteste – n'est autre que celle de du Bouchet lui-même (l'usage du NOUS montre cependant qu'il fait de cette voix un espace de partage), qu'il plaque sur la paroi de la nuit comme un pas cherche à éprouver la terre qu'il ne fait que tasser davantage. Elle dit sa tension vers l'objet visé, pressenti de l'autre côté du mur, au-delà de cet espace interdit en lequel est sa substance, mais qui reprend corps ici, en elle, artificiellement, se matérialise par le jeu déformant de la subjectivité du poète – alors que, au contraire, du Bouchet tentait de dissoudre cette même subjectivité au magma du sens, de l'unifier à l'Être reconquis et donc de se renoncer dans un monde où le poids de la conscience n'a plus aucune légitimité.

Il y a donc incompatibilité entre la parole, produit nécessaire de la subjectivité, et la pure poésie, qui doit pouvoir se passer d'une voix qu'encombrant les scories de cette même subjectivité. Et pourtant, quel autre actualisateur de la poésie, en tant que sens suprême, que la voix du poète ?

Il n'y a plus de place pour ce dernier, par conséquent, que dans la glose, dont la tension pourtant le pousse à écrire *aussi loin que possible* de lui-même, comme s'il lui était permis de livrer une parole qui ne fût le reflet de sa conscience. La vraie parole, celle qui *le rapporte*, comme il dit lui-même en conclusion de OU LE SOLEIL, il doit *encore aller jusqu'à elle : comme à pied*. Et de préciser : *Une glose obscurcit ou éclaire*.

Quoiqu'il en soit, il est permis de penser que, si la glose, par sa vocation même d'éclairage ou d'obscurcissement, rend possible la poésie, ne serait-ce que nocturne, irrévéler, ou aveuglante dans sa virgine blancheur, inversement, ces plages de silence donnent à cette même glose toute leur raison d'être. Et là réside l'importance capitale des blancs, ces fameux blancs, dans l'écriture de du Bouchet, qu'il prend bien soin, par le jeu de la typographie, de faire ressortir de la page, qui acquiert ainsi une véritable dimension spatiale, espace où capturer le silence, où du moins le situer.

On peut donc parler d'une véritable interaction entre ces deux dimensions opposées (celle du vide et celle du discours), voire d'un échange dans la mesure où il est permis de supposer que le silence, où se situe l'être de l'objet visé (et donc, par essence, l'objet visé lui-même) révèle peut-être un peu de son mystère dans le discours de glose qu'il nourrirait ainsi de sa substance. Il convient pour le vérifier d'étudier le contenu du discours en question, afin d'en dégager la matière.

Du discours de DANS LA CHALEUR VACANTE, émergent un certain nombre d'éléments que l'on peut considérer comme représentations du monde sensible, et qui nous sont présentés comme les objectifs de l'écriture en marche – de ce mouvement qu'amorce le poète et qui fait penser, non sans raison, à celui d'une de ces fameuses silhouettes de Giacometti : le pas semble tendu, inquiet, et

l'homme réduit à sa plus simple expression, comme pour mettre en doute l'assurance posée de l'imagerie ancienne :

la terre entrecoupée que, plus loin, je foule (p. 42)

...plus il s'éloigne du sol piétiné (p. 43)

J'avance dans le jour retentissant (p. 44)

un champ accompli et devenu bleu, où je marche sans facilité (p. 67)

De même, les représentations du monde que nous propose du Bouchet sont des plus élémentaires (des *Rudiments* : la terre, le ciel, un arbre, la paille, la montagne, etc...), comme s'il s'était évertué à synthétiser le langage, de façon à ce que ce dernier ne nous restitue du réel que la plus stricte apparence, dénuée de toute portée conceptuelle, ainsi que des couleurs qu'aurait pu s'ingénier à poser dessus la subjectivité qui, ne doutant de rien, n'aurait pas eu conscience de son pouvoir d'altération.

Un paradoxe cependant s'impose à l'évidence : quand bien même ces représentations du monde seraient les plus élémentaires possible, les plus dépouillées, elles n'en demeureraient pas moins représentations, à savoir objets du monde saisis par la perception, ingérés par la subjectivité et transformés en ce champ dévastateur par l'écriture sa subordonnée.

Comment pourraient-elles donc se poser comme objectifs prédéterminés, alors même que la subjectivité censée les avoir accueillies refuse toute perception et lui fait précéder le signe qu'elle envoie justement à sa rencontre ? Signe qui d'ailleurs se heurte aux blancs de son absence, le champ de l'écriture étant par conséquent privé de tout référent censé guider cette dernière.

Pourquoi la glose, prosaïque, se permet-elle de faire surgir ce que l'écriture physique, poétique, est incapable de saisir ? C'est que le signe, même envisagé comme élément physique dénué du sens véritable, n'en demeure pas moins signifiant ; c'est sa vocation. Et s'il ne peut atteindre ce à quoi il tend, séparé qu'il en est par le vide du Sens, qu'est-ce qui l'empêche de le signifier, pauvrement, à des fins didactiques, explicatives ? Ainsi l'écriture, parce qu'elle se met sans cesse en abyme (cycle stérile et même trompeur), nous indique-t-elle et même nous SIGNIFIE, par artifice, son objectif pourtant éloigné, hors de portée.

Car si c'est bien vers le monde, en aval, que tend l'écriture (et pas vers son apparence signifiée), il lui faut d'abord franchir l'espace du silence, où est sa substance, comme si celle-ci pouvait être appréhendée de l'intérieur, de la subjectivité – comme si nous possédions en nous le secret du monde ; ou plutôt comme si, entre le monde et nous, entre notre parole et l'objet qu'elle vise, s'interposait cette zone neutre, cet espace de silence auquel demeure confrontée l'écriture, et en lequel elle doit accepter l'épreuve du défrichement qui vise à ôter du langage ce qu'il porte de signe, afin d'en conserver l'essentiel, ou plutôt l'essentiel du monde qu'il aura voulu ingérer.

Et là se pose toute la difficulté de l'écriture de du Bouchet, qui ne peut inclure dans son champ devenu le vide, autrement que signifiée et confinée dans le cadre étroit du discours, la perception déjà sujette à caution (car le monde saisi par la subjectivité, même si l'écriture ne l'a pas encore modelé, est objet de doute puisque déjà altéré par la vision).

Comment donc dégager le monde réel du langage puisque le monde réel ne figure pas, à priori, dans son champ de représentation (où seul éclot un mouvement, une dynamique), retenu qu'il est en surface de la subjectivité, dans une faille, un jour :

À la déchirure dans le ciel, l'épaisseur du sol (p. 11)

qui vraisemblablement ne laisse rien passer de la terre [condensée en montagne, simple pierre pour la représentation par rapport à l'immensité du monde qu'elle ne sait pas saisir :

La montagne, le caillou qui ensevelit la montagne (p. 17)]

qui pourtant s'y est déversée :

La terre immense se déverse, et rien n'est perdu. (p. 11)

sans toutefois avoir ébranlé le mur qui la retient :

La terre bue par le jour, sans que le mur bouge (p. 12)

et qui oppose, *incroyable glacier*, sa lumière qui aveugle :

Au deuxième tournant, la vague aveuglante d'un glacier (p.23)

et l'air froid d'un vent hostile, glaciaire :

Vent / grand visage glacé (p. 22),

qui ne permettent pas l'investissement de l'espace de la *chaleur vacante*, du *souffle*, où sévit l'autre air, chaud, celui qui étouffe :

la terre compacte où je continue de brûler, l'air nous serrant à mourir (p. 23) ?

Ne reste plus à espérer que, de tous les référents ici signifiés du monde en aval, certains auront pu franchir l'espace du silence et investir le discours, éléments de pure poésie dans un ensemble qui, faute de quoi, risquerait de fondre bel et bien jusqu'à l'anéantissement total, au contact de ce glacier que représentent les blancs :

J'ai erré autour de cette lueur. / Je me suis déchiré une nouvelle fois, de l'autre côté de ce mur, comme l'air que tu vois, / à cette lueur froide. (p. 42).

Quoiqu'il en soit, on peut dès lors affirmer qu'il existe bien deux dimensions de l'écriture (et c'est compter sans la troisième, espace laissé vacant de son possible) : une dimension physique, l'écriture étant d'abord appréhendée comme un ensemble de signes couvrant le papier, se répartissant à sa surface, l'interrogeant, cherchant à le pénétrer. Et une dimension prosaïque dans la mesure où cet ensemble de signes conserve un pouvoir signifiant, et renvoie donc nécessairement à des signifiés et à des référents.

On a déjà vu quels étaient ces référents, et on a même évoqué la fonction de leurs représentations – dont on ne sait pas vraiment si elles ne sont que de simples signifiés, censés montrer la direction de l'écriture (le monde en aval au-delà du vide du Sens), l'intention de son auteur, ou si elles sont justement la désignation réelle des éléments auxquels elles se rapportent – à savoir leur synthèse langagière absolue, l'objet concentré en un seul signe qui ne renvoie plus qu'à cet objet. On ne peut que rappeler, en tout cas, le caractère artificiel de leur émergence, et par conséquent mettre en

doute leur présence réelle dans une écriture qui, justement parce qu'elle n'est pas encore au monde, ne peut que se mettre en scène elle-même, ainsi que son propre mouvement et ses objectifs, se replier sur soi dans un système de glose contenant.

Il convient donc maintenant, après avoir relevé ce qui dans le discours était référencié, de dégager ce qui tend à signifier, et uniquement à signifier. C'est-à-dire tout ce qui se rapporte à l'écriture elle-même et à son mouvement – tout ce qui relève de la technique de mise en abyme. On l'a déjà dit, le discours a pour vocation naturelle d'expliquer le mouvement de l'écriture qui le porte (ou plutôt l'écriture utilise sa dimension prosaïque, interne, pour expliquer son mouvement physique, externe) ; motivant en cela cette mise en abyme systématique – qu'elle soit du signe :

les pays noirs qui se multiplient (p. 17)

Les nuées volant bas (p. 12)

Ce texte (p. 80) ; *ma phrase* (p. 36),

du support du signe :

la poitrine froide et blanche où ma phrase se place (p. 36)

une grande page blanche (p. 70)

dans le papier vague (p. 65),

de la subjectivité qui l'éveille :

mon souffle (p. 77) ; *mon propre bruit* (p. 75)

la chaleur qui nous renvoie (p. 26),

ou encore du mouvement lui-même, représenté par la thématique de la marche dont on a déjà vu les occurrences. Donnant lieu enfin à tout un réseau de champs sémantiques et lexicaux, ainsi qu'à une symbolique précise, s'appuyant quant-à-elle sur un réseau métaphorique rigoureux, dense, en lequel chaque image correspond à un élément précis du discours. Parmi les champs principaux, citons ceux de :

- l'enfermement et son contraire, l'étendue :

dans la chambre (p. 80) ; *dans la blancheur de la pièce* (p. 13)

opposés à

l'étendue (pp. 28-52) ; *l'horizon* (p. 91) ; *le lointain sans rupture* (p. 42),

- la domesticité :

L'oreiller (p. 20) ; *... ce lit défait.* (p. 21)

la lampe (p. 39) ; *cette table* (p. 41),

- le travail de la terre, l'agriculture :

Labour, c'est cette lame que je verrais, j'entendrais (p. 20)

... des membres de terre écorchés par une charrue (p. 63),

- le corps et la vie (le livre étant une vaste métaphore de la vie comme mouvement physiologique) :

notre poitrine (p. 18) ; la tête (p. 20) ; une main (p. 23)

notre souffle se retire (p. 27) ; La neige de notre respiration / fond (p. 40) ;

mais aussi les symboles récurrents fondamentaux que sont l'orage :

pendant que l'orage va de long en large (p. 11),

l'été :

J'ai construit un été en quelques jours (p. 17)

La meule de l'autre été scintille. (p. 87),

les pierres :

... comme si on accompagnait les pierres. (p. 63)

... au front des pierres. (p. 90).

Donc, quand l'écriture, dans sa dimension statique, ne renvoie pas à des référents du monde réel (qu'elle ne fait qu'aller quérir, en réalité), c'est pour renvoyer à sa dimension transitive en signifiant le mouvement (celui qu'elle EST, avant même de le porter), ainsi qu'à elle-même, en puisant dans son propre fonds ; et à la subjectivité qui l'éveille, qui d'ailleurs ne manque pas non plus de se représenter clairement comme telle.

La glose, donc, se nourrit aussi bien en aval qu'en amont où elle se situe, dans le champ de la subjectivité. Mais fait intervenir aussi des représentations qui ne sont ni du monde, ni de la subjectivité – mais plutôt de ce qui les sépare, du vide, du blanc, du silence :

La partie claire et blanche (...) où nous allons. (p. 54)

le champ vide, le ciel au-dessus du mur. (p. 69)

le silence qui nous réclame comme un grand champ. (p. 74)

La question est de savoir s'il s'agit de DÉ-SIGNATIONS, ou plutôt de SIGNIFICATIONS : car passer du néant au moindre signe, ne serait-ce que pour représenter le premier, implique un mouvement contraire à celui recherché ; qui consiste justement à réduire le discours signifié, à dépouiller la masse verbale au contact des blancs.

Cependant, à bien y réfléchir, on peut se dire que, ces représentations élémentaires du vide, ce seraient justement elles qui, par la présence de ce dernier qu'elles imposent au discours, lui permettraient de s'effacer devant leur évidence, si on devait le soumettre effectivement à l'épreuve du Sens.

Il est alors permis de supposer réelle l'interaction des blancs dans le discours, formulée comme postulat plus haut. Mais les signifiants qui servent à les représenter ? Renvoient-ils à la substance du monde, ou ne permettent-ils justement QUE de les représenter, comme les éléments les plus purs mais aussi les plus insaisissables de l'idée que l'on se fait habituellement du vide ? À moins que ces éléments ne puissent être considérés, plutôt que comme manifestations du néant, comme éléments substantiels du monde à part entière ? (Je veux dire : comme éléments RÉFÉRENCIÉS – le *glacier* par exemple.)

Une autre hypothèse est possible : les blancs ne représentent pas le vide, le néant, mais un espace précis du monde, celui-là même que cherchait à saisir Monet, entre le motif et lui-même ; celui-là même où s'ébat, insaisissable, la lumière qui se dérobe alors que l'on croyait l'avoir capturée définitivement :

la lumière sauvage (pp. 36-40)

la lumière dévastée (p. 70)

la lumière / où nous enfonçons (p. 76).

Quoiqu'il en soit, on ne peut s'empêcher de rester sur un sentiment d'attente devant ces quelques signifiants qui représentent les blancs et leur incursion dans le discours, et on se prend à croire aussi à cette dynamique de l'écriture en marche, comme si seul ce mouvement pouvait répondre à notre frustration. Mieux, on l'accompagne en esprit, faisant de l'acte de lire une âpre et sinueuse randonnée.

Car c'est bien ce mouvement en soi qui constitue l'essentiel de l'écriture de du Bouchet : la poésie est absente du langage, il convient donc d'aller vers elle, plutôt que d'accueillir le monde en son sein, au risque de l'altérer et de manquer la substance.

Et si l'écriture, qui nécessairement doit signifier, est réduite à gloser, à se mettre en abyme pour expliquer son mouvement, on peut au moins lui reconnaître le mérite de ce mouvement effectif, qui rompt avec la torpeur traditionnelle – l'écriture s'étant jusque-là cantonnée dans une attente passive, prostrée qu'elle était devant son impuissance.

On savait depuis Mallarmé, qui l'avait éprouvé plus que tout autre avant lui, dans sa chair, que la poésie était absente du langage, insaisissable. Mais il aura fallu attendre du Bouchet pour amorcer une tentative réelle et engagée, quasiment physique, d'aller la quérir. Il est peut-être le seul à avoir entendu le message visionnaire du COUP DE DÉS, jusqu'alors passé inaperçu, à l'avoir réellement compris, et surtout à avoir eu le courage d'assumer ce difficile, si ce n'est impossible héritage.

(Propriété intellectuelle de Stéphane Abdallah ILTIS : toute reproduction même partielle interdite sans le consentement exprès de l'auteur.)

8 me Jullien
91 92/70 Vannes

le 20 mars

le Texte remarquable que vous
avez consacré à mes livres
m'en ont bien fait voir, chez vos amis.

En effet, pas de différents autres
que ceux qui on a pu aller
chercher - chercher, sinon attendez,

es à de faire d'attendre, ces
blancs dans sans parler, mais

surpris cherchais faisant, mais
si on peut dire cherchais faisant,
il doit s'agir, bien sûr, d'élucider

de la substance du monde,
places' au monde et au vent,
au monde sans l'attente qui

s'en trouve relancé - plus
que de main posés des

niant, vous l'avez bien
vu - et j'vous remercie
de l'attention que vous
meuez à mui, jusqu'à le
accompagner, à ces pages.
Bonne cordialité,

Ardi du Dardier



Monsieur
Stéphane Iltis
20, résidence Le Pré Fleuri
76 890 Tôtes

*1.8.72
P. du Dardier
1972*