

André du Bouchet ou l'appartenance à l'air

Candela SALGADO IVANICH

Universidad de Salamanca

candelasalgadoivanich@usal.es

ORCID : 0000-0002-3202-6489

Resumen

El presente artículo pretende iniciar una aproximación a la figura del aire en la obra *Air* perteneciente a André du Bouchet. Este elemento guarda dos significados dentro del poemario para el « yo lírico »: uno más básico, ligado a su condición de agente, y otro que es construido por esta subjetividad en base a las impresiones de carácter perceptivo, motor y kinestésico que de él recoge y que lo terminan convirtiendo en un espacio. Así, « aire » se configura, en este caso, como un sinónimo absoluto de « paisaje », el contenido por excelencia de la obra del poeta francés. El sujeto, entonces, ya no buscará inscribirse dentro de él, sino apropiárselo mediante una serie de operaciones cognitivas ligadas a la percepción y al movimiento que lo dinamizan continuamente.

Palabras clave : André du Bouchet, Aire, Cognición, Percepción, Movimiento.

Résumé

Cet article tente d'initier une approche à la figure de l'air dans le texte *Air* appartenant à André du Bouchet. Cet élément possède deux sens pour le « je lyrique » dans le recueil : un premier sens plus élémentaire, lié à sa condition d'agent, et un autre qui est construit par cette subjectivité en tenant compte des impressions de caractère perceptif, moteur et kinesthésique qu'elle en enregistre à son contact et qui le font devenir un espace. De cette façon, « air » se configure, dans ce cas, comme un synonyme absolu de « paysage », le contenu par excellence chez le poète français. Le sujet ne cherchera plus à s'y inscrire, mais à se l'approprier à travers une série d'opérations cognitives rattachées à la perception et au mouvement qui le dynamisent continuellement.

Mots clé : André du Bouchet, Air, Cognition, Perception, Mouvement.

Abstract

The aim of this paper is to initiate an approximation to the figure of the air in André du Bouchet's *Air*. In this collection of poems, this element has a double meaning for the lyric I: one more basic, associated to its condition of agent, and other one which is built by this

* Artículo recibido el 25/02/2020, aceptado el 25/10/2020.

subjectivity in relation to the perceptual, motor and kinaesthetic impressions that he collects from it and that turned the air into a space. In this way, « air » is configured as a total synonym of « landscape », the theme par excellence in the French poet's work. The subject does not look for being part of it but for appropriating it to himself by means of a series of cognitive operations linked to his movement and perception that constantly revitalize it.

Keywords : André du Bouchet, Air, Cognition, Perception, Movement.

1. Notes pour une démarche poétique : sortir à l'intempérie

Dans l'écriture d'André du Bouchet, réitérative et d'un lexique assez restreint, il existe un verbe qui, sans pour autant être nommé de manière fréquente, condense l'enjeu de sa poésie : sortir. Le poète est mû par un appel de l'extérieur et dans sa tentative d'approximation s'installe une rencontre qui, en termes dubouchetiens, a pour base une conscience qui se reconnaît existante au même titre que son entourage : « toutes les choses ont un air / d'attente, aussitôt qu'on les voit. est-ce à quelque ressemblance avérée / que nous devons de les savoir, en même temps que nous, ici » (du Bouchet, 1983 : 23)¹.

La constatation d'un *appel* et d'une *attente* comme des formes de se mettre en rapport avec l'altérité s'apparente de façon incontournable à l'analyse de l'expérience poétique élaborée par Michel Collot. Le critique récupère le concept d'« horizon », travaillé préalablement au sein de la phénoménologie par Husserl et Merleau-Ponty, pour le proposer maintenant comme centre de gravitation de la poésie contemporaine. Chez la plupart de ces auteurs, quoique ce mot y figure de manière isotopique, il joue un rôle bien plus déterminant, puisqu'il défie une instance cognitive qui, pour habiter le monde, doit, à travers sa perception, disposer une structure de sens. Cette dernière manifeste, néanmoins, une condition inépuisable liée à une « insuffisance du voir » (Collot, 1989 : 157), à un aspect devenu imperceptible : « L'horizon organise le paysage en un ensemble cohérent, mais, en même temps, le rend disponible à une infinité d'autres organisations possibles. Il constitue un principe de structuration, mais aussi d'ouverture » (Collot, 1989 : 9) ; une remarque faite aussi par André du Bouchet (2016 : 86) quand il affirme que « le sens va dans tous les sens, n'est jamais exclusif ».

Pour cette dynamique confluente, Collot discrimine trois étapes successives : l'appel, l'attente et l'errance. Sur les deux premières repose la relation entre le monde et une subjectivité, marquée, au début, par l'appréhension fugace du mode précis

¹Cet article a été réalisé avec le soutien du Projet I+D d'Excellence *Inscripciones literarias de la ciencia: cognición, epistemología y epistemocrítica* du Ministère espagnol de l'Économie et de la Compétitivité (réf. : FFI2017-83932-P) et à l'aide d'un contrat prédoctoral financé par l'Universidad de Salamanca et le Banco Santander.

qu'un certain élément a de se manifester dans la réalité ; subséquentement et en raison de cette périssabilité, suit « un état de manque [...] qui “ déclenche ” chez le poète “ l'impérieux besoin de s'exprimer avec des mots d'une nature telle qu'elle soit capable de combler ou de commencer à combler cette vacance ” » (Collot, 1989 : 161). C'est ainsi que se produit le bond jusqu'au langage où, dans la conviction d'orchestrer la révélation vécue, le poète se voit en mesure de retracer « son passé immédiat », mais tout en soulignant et en garantissant le maintien d'une partie inconnaissable dans le connu (cf. Collot, 1989 : 167), c'est-à-dire sans pouvoir achever vraiment une expérience qui demeure mobile à cause de la partialité des perspectives et non de l'objet : « en écrivant, on ne cherche pas à écrire quelque chose de nouveau, de différent de ce qu'on a écrit : c'est toujours la même chose qu'on essaie de préciser, de serrer de plus en plus près » (du Bouchet, 2016 : 36).

Cette instabilité est renforcée de la part de ces poètes par une prédilection pour une thématique paysagiste, qui « fait intervenir au moins trois composantes, unies dans une relation complexe : un site, un regard, une image » (Collot, 2001 : 17), le regard étant l'opération de conversion qui « constitue une première mise en forme des données sensibles. La perception est un mode de penser intuitif, préreflexif, qui est la source de la connaissance et de la pensée réflexive, et auquel celles-ci gagnent à revenir pour se ressourcer et se renouveler » (Collot, 2001 : 18). Du Bouchet lui-même distingue à son tour le caractère préreflexif, cette fois-ci, du mot poétique : « la terre est appelée par le mot qui est en avant de son sens » (du Bouchet, 2016 : 80), « [...] les mots se délogent » (du Bouchet, 2016 : 97).

Ainsi, la filiation entre André du Bouchet et des auteurs tels qu'Yves Bonnefoy, Jacques Dupin ou Michel Leiris s'établit aussi au niveau de l'entreprise de leur propre poésie, outre l'élément biographique et professionnel – notamment autour du projet éditorial *L'éphémère*, une revue qui, depuis 1967 et jusqu'à 1972, avait rassemblé tous ces écrivains, et bien d'autres encore, pour composer des numéros comportant des textes d'intellectuels et des traductions de voix étrangères. Ce « dehors », comme il y est appelé, ne peut pas être compris sans la notion double de « pensée-paysage » qui offre une « nouvelle rationalité » parce que « le paysage donne à penser et [...] la pensée se déploie comme paysage » (Collot, 2011 : 12). Dans le cas de notre poète, la première affirmation, que le paysage donne à penser, trouve son évidence dans une œuvre qui a pour socle les promenades dans plusieurs localisations naturelles, mais avec des morphologies variées : l'étendue du Vexin normand ou la commune de Truinias dans la Drôme étaient les configurations arpentées à pied par du Bouchet en même temps qu'il entretenait des cahiers « [avec] ce qui me traversait l'esprit. C'était des perceptions très précises [que] je notais pour me rendre compte de quelque chose » (du Bouchet, 2016 : 76) ; ces cahiers, tels que le propose Collot dans la préface d'*Ici en deux*, invitaient à « associer écriture et un parcours de l'espace » (du Bouchet, 1986 : 9).

Ce pouls initial d'écriture plutôt précipité, « [où] la terre [...] est la table » (du Bouchet, 2016 : 44), venait se compléter avec un deuxième plus mesuré où se concrétisait déjà le poème. Pourtant, la plus grande partie de ces ébauches voyaient échouer leur possibilité de cristallisation. La manière de les trier et de les rejeter était, encore une fois, légitimée par un autre appel ; pas celui de l'extérieur, mais celui des phrases tâtonnant maintenant cet extérieur. Du Bouchet (2016 : 48) avouait qu'il

n'en fai[sait] rien [de ces morceaux] jusqu'au jour, éventuellement, où reprenant un cahier, ce qu'[il] a pu noter se détache à nouveau. Alors il [lui] arrivait de le reprendre, de le taper à la machine et, quelquefois, de l'épingler sur un mur sans qu'[il] ne les relise jamais. D'autres fois, passant devant le mur sans songer à quoi que ce soit, [s]on regard [était] arrêté par une phrase, et il y [avait] une relance. D'autres fois, [il] [lisait] de travers ce qu'[il] avait écrit, et ce [pouvait] être le point de départ d'une autre.

Il devient nécessaire de rappeler qu'un grand nombre de ses essais critiques à propos de poètes et d'artistes – *Hölderlin aujourd'hui* (1976), *Alberto Giacometti, dessins 1914-1965* (1969), *Le second silence de Boris Pasternak* (2009), *Aveuglante ou banale. Essais sur la poésie, 1949-1959* (2011), *Sur un rouge de Nicolas de Staël* (2013) – ainsi que des traductions – de William Faulkner, Hölderlin, Shakespeare, Celan, Joyce ou Mandelstam entre autres – ont vu la lumière à côté de son activité poétique. Quant à cette dernière, il faut préciser qu'elle se divise en des recueils à proprement parler et des carnets, qui représentent le gros de sa production. Une production en soi vaste mais qui a augmenté considérablement à cause de la pulsion de révision incessante du poète parisien ; à titre d'exemple, le recueil qui ouvre sa trajectoire et qu'on se propose d'étudier après, *Air*, publié pour la première fois en 1951, a connu trois autres versions, celle de 1971, celle de 1977 et la dernière en 1986 (suivi de *Défets*). Sans compter que quelquefois il n'est plus une question de rééditer mais directement de replacer un poème au sein d'un autre livre ; de cette façon, et pour continuer avec le cas d'*Air*, des compositions entières ou des extraits ont été incorporés à *Laises* (1975) ou à *Sans couvercle* (1953)².

En tout cas, la diversité d'étiquettes – « poème » et « carnet » – s'appuie sur une différence de travail sur la langue, qui est, respectivement, consciencieux et inexistant. La langue est une affaire majeure, le point de départ, chez André du Bouchet. Parti aux États-Unis à l'âge des 16 ans – avec son père, sa sœur et une mère qui, du fait d'être juive, ne pouvait plus exercer son métier de médecin sous le régime de Vichy –, l'anglais devient pour lui pendant huit ans la langue de formation universitaire dans laquelle il écrit une thèse d'études et commence à réaliser ses publications.

² Recueil qui, par ailleurs, compte aussi sur la variante posthume de 2014, constituant l'ultime ouvrage poétique de sa carrière.

Malgré cet exil et cet essor intellectuel sous l'influence des ces sons, le français restera pour lui le véhicule du sensible. Dans la conception dubouchetienne, la langue possède une nature paradoxale : d'un côté, elle ne relève pas d'un choix personnel mais elle s'impose comme une matérialité à laquelle on ne peut pas échapper ; et d'un autre côté, étant donné que sa visée poétique est « ce point vivant » (du Bouchet, 2016 : 46), il est indispensable de « rapporter les mots à ce point de source » (du Bouchet, 2016 : 46) et « de ne pas aller dans le fil de ce qui se détruit à chaque instant sous nos yeux, mais tenant compte de ce qui est détruit, tâcher dans l'instant de renverser le mouvement et d'édifier quelque chose » (du Bouchet, 2016 : 25). Ce faisant, finalement, on dépasse la relation de dépendance entre le poème et une réalité prétendue externe : « s'il y a un poème, c'est le réel » (du Bouchet, 2016 : 50).

Dans le cas dubouchetien, comme pour bien d'autres post-mallarméens, la page devient un principe de voix – de lecture –, mais aussi d'exploration visuelle, puisqu'en jouant avec l'encre des lignes – qui, en plus, situe des ensembles de mots en parallèle, de manière que les parcours d'approximation sont multiples –, de grands espaces s'aménagent³. Or, ces blancs ne doivent pas être compris comme des instants proprement muets, car « il y a des paroles aussi dans le silence » (du Bouchet, 2016 : 44) ; chez lui il s'avère que « la dramatisation est dans la syntaxe, c'est-à-dire dans l'attente et la tension de ce mouvement d'une relation instaurée, qui va d'un mot à l'autre. [...] Il ne s'agit pas de s'endormir dans ces blancs : il s'agit de se lever, d'être réveillé et de passer d'un mot à l'autre » (du Bouchet, 2016 : 27-28). En conséquence, et pour bien remarquer chaque vocable, on retrouve des phrases dépouillées au maximum possible – au point que quelquefois un vers est composé d'un seul mot –, ce qui reproduit « [sur la page] une structure analogique à celle qui organise le paysage. Les mots s'y disposent tantôt selon un axe vertical, comme autant de fleurs écloses le long de leurs tiges ; tantôt ils sont emportés par un mouvement horizontal qui traverse toute la largeur de la justification » (du Bouchet, 1986 : 18). Cela nous fait revenir à la deuxième couche de la notion de « pensée- paysage » où la pensée se développe aussi comme paysage. À l'exercice de distribution sur la feuille qui renforce la matérialité visuelle des vocables, on peut ajouter une déclaration du poète précisant que ses écrits n'émanent pas toujours d'une volonté descriptive, mais que, puisqu'« un mot n'est pas du langage, [...] [ils] quitte[nt] le domaine linguistique et se

³ Néanmoins, il faut remarquer qu'il s'agit d'une stratégie qui s'est flexibilisée et polarisée avec le cours du temps. Dans les premiers recueils, les blancs correspondaient plutôt à la séparation entre ce qui pourrait être considéré comme des strophes. Les poèmes avaient un ton plus narratif, aidé par une syntaxe qui réduisait les possibilités de l'indétermination sémantique et le point venait, au moins, pour fermer les compositions : « Je n'avais jamais vu le sol / le sol de la table / le lit et la maison / j'y vais / terre sans relâche / qui ne me laisse pas souffler / partout à la fois / sous les pieds / et sous le ciel / que je ne réussis pas à fermer » (*Sans couvercle*, 1953 : s.p.).

met[tent] en rapport avec le fond du monde » (Martinez, 2013 : 17), certaines figures et forces de la nature lui servant à articuler une réflexion :

Or, pendant des années, je passais beaucoup de temps dans le Vexin normand, c'est-à-dire dans un dehors de grandes plaines sans montagnes. La montagne traduisait alors un rapport à une langue qui se refusait à moi : il y avait une relation qu'il fallait instaurer ou restaurer. Il s'agissait d'un rapport à quelque chose que je ressentais déjà comme en voie de disparition, donc un rapport à une cassure et à un abrupt. Bien des années plus tard, j'ai senti l'attrait d'un pays où il y a bel et bien des montagnes. Du coup, j'ai cessé de marcher comme je le faisais dans l'étendue sans fin du Vexin (du Bouchet, 2016 : 28).

Le dehors, qu'il soit une création qui réactive l'expérience via l'imagination ou une récréation intervenue par un contexte physique empirique, présente chez le poète un paysage réduit où fleurissent continuellement les mêmes éléments : des montagnes, des glaciers, la terre, le feu, l'air, une pierre ou un arbre. Des éléments ou des forces primordiales que – même pouvant être concrétisés, comme c'est le cas de l'« air » dans la série qui précède – on préfère dénommer de manière générique, de sorte que les multiples montagnes qui se succèdent tout au long de l'œuvre poétique de André du Bouchet en deviennent une seule à la fin.

À l'image de ce qui a été souligné par des critiques comme Jacques Depreux, « la fidélité de la pensée [...] d'André du Bouchet [...], refuse [...] non seulement le classement en genres, mais la division chronologique » (Depreux, 1988 : 11), de manière que cette logique poétique semble inviter à une approche globale et à négliger une lecture à la loupe. Néanmoins, notre but ici n'est pas de constater de nouveau l'acharnement avec lequel le poète fouillait à l'extrême la même thématique et les mêmes poèmes, mais de mettre en lumière le rôle de ce sujet qui cohabite là aussi et qui entre en relation avec ces principes de la nature à travers son corps, en faisant preuve de différentes opérations cognitives. C'est pourquoi ci-après on cherchera, par une étude du mouvement et de la perception préférentiellement de la figure de l'air, dans *Air*, la façon qu'a le sujet de partager cette réalité – mais aussi de s'en séparer, dans la mesure où il dépend de ses propres activités pour en tirer une connaissance. Les poèmes de du Bouchet sont, alors, le retour postérieur à la sortie, un vestige de comment « je me suis espacé » (du Bouchet, 2000 : 69).

2. Détours et retours sur l'air, la perception et le mouvement

L'air se joue toujours comme une interface. D'un côté, il devient impossible de le détailler – en dehors des descriptions scientifiques qui portent, par exemple, sur ses composantes gazeuses – vu qu'il est incorporel et, par conséquent, irrattrapable par le regard et indéterminé à l'égard de sa forme. Pourtant, il possède une dimension vivante indéniable : pas dans le sens où il assure la subsistance des espèces animales et

végétales, mais parce que ses avatars – le vent, la brise ou la respiration entre autres – témoignent d’une force qui, de plus, ravive et stimule son entourage, en le montrant sous une autre apparence, de sorte qu’il devient une condition favorisante : « le moteur rouge du vent » (du Bouchet, 1991 : 75).

La définition de l’air comme un principe a un chemin philosophique occidental qui remonte aux présocratiques et à l’école milésienne qui avait pour projet la spécification de la *physis* – mot souvent traduit par « nature », même si « essence » ou « être » pourraient être plus pertinents (cf. Cappelletti, 1987 : 56) –, autrement dit, de la « realidad única, eterna, infinita y activa que es a la vez materia, vida y espíritu, de la cual surgen y a la cual retornan todas las cosas, de la cual todas están hechas y gracias a la cual todas llegan a ser lo que son » (Cappelletti, 1987 : 59). Or, la recherche de cette matière primordiale, originaire du mouvement et du changement, possédait déjà un historique religieux et spirituel qui, de plus, ne se limitait pas au territoire hellénique mais recevait d’autres nomenclatures : « los egipcios la expresaban con el nombre de *Ka*. Para los habitantes de la India antigua era el *Brahman* ; para los chinos, el *Tao*. Los melanesios-polinesios la denominaban *Manas* [...] » (Cappelletti, 1987 : 57).

Si Thalès avait établi l’eau et Anaximandre l’indéterminé comme le germe de toutes les entités – « el sustantivo *physis* está relacionado con el verbo *fyo* que quiere decir “engendrar”. Su primer significado es, por consiguiente, ‘lo que engendra’ » (Cappelletti, 1987 : 56) –, Anaximène, reprend à nouveau une réalité qualitativement définie comme *physis* : l’air, « una sustancia que todo lo llena, que penetra los más recónditos lugares y arriba a los sitios más inaccesibles » (Cappelletti, 1987 : 57). Grâce à différentes opérations de conversion, les autres aspects de la réalité en surgiraient : le feu, par exemple, d’un agrandissement du volume – dilatation – et d’une augmentation de la température ; et le nuage, l’eau, la pierre ou la terre d’une réduction des mesures – contraction – et de la transformation en quelque chose de froid ou de solide. Cette cosmovision par le biais de l’air serait revêtue de deux modalités différentes : le *pneuma* et le *aithēr*, les deux étant une sorte de souffle qui garantit l’union, l’énergie et la direction, correspondamment, du corps humain et de l’univers.

La considération de l’air comme explication de l’origine de l’expérience physique mise de côté, on retrouve l’air comme l’un des piliers de l’imagination littéraire, tel que Gaston Bachelard le signalait. Dans sa vocation d’analyser l’inspiration des poètes – et alors qu’il considère que « la rêverie reprend sans cesse les thèmes primitifs, travaille sans cesse comme une âme primitive » (Bachelard, 1992 : 13) –, le philosophe et épistémologue consacre un volume à chacun des quatre éléments. Après le feu et l’eau, c’était le tour de l’air. Dans *L’air et les songes*, il décrit l’action imaginante comme la capacité à « déformer les images fournies par la perception, [...] la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images » (Bachelard, 1999 : 7). Cet écart voulu à propos de ce qui est présenté par la perception cache, en réalité, le

rejet d'une description des images s'occupant uniquement de leur constitution formelle en faveur d'une autre où prévaut leur mobilité. Un type de travail qui semble convenir parfaitement à un corpus aérien, d'autant plus qu'« avec l'air, le mouvement prime la substance » (Bachelard, 1999 : 18). Bachelard différencie deux natures pour le mouvement : un genre cinématique, de régime visuel, et un genre dynamisé, lequel il faudrait capter et retracer sous prétexte que « la vue suit trop gratuitement le mouvement pour nous apprendre à le vivre intégralement, intérieurement » (Bachelard, 1999 : 18). Cette rupture avec une perception qui se limite à courir après le mouvement entraîne une déformation de la part de l'imagination, avec la prétention de « s'élancer vers une vie nouvelle » (Bachelard, 1999 : 13) impliquant une expérience totalisante.

Ce « trop gratuitement » bachelardien peut être contesté de nos jours par la neurophysiologie, les sciences cognitives ou la philosophie de la perception qui ont instauré une relation beaucoup plus complexe et imbriquée entre l'action et la perception. Outre le mouvement saccadé de l'œil pour tenter une meilleure esquisse d'un objet quelconque – avec la sensation d'un déplacement, la kinesthésie, qui l'accompagne –, on sait actuellement que la perception semble obéir au saisissement de l'intention d'un mouvement (*cf.* Berthoz et Petit, 2006 : 164) ; étant toujours une opération de visée avec sa cible incorporée, la perception « porte en elle toujours une anticipation, une prétention ou une exigence encore vide, mais déjà formellement articulée » (Berthoz et Petit 2006 : 15). L'observation d'une action ou d'un mouvement peut convoquer deux manières différentes pour le traiter : soit comme un événement visuel, « which can be perceptually identified, verbalized and matched with previous occurrences of the same event » (Jeannerod, 2006 : 116), de manière qu'il produit « a pictorial description of the action » (Jeannerod, 2006 : 116) ; soit comme un événement moteur, « that can be learned and replicated » (Jeannerod, 2006 : 116), ce qui suscite « a motor understanding of the same action » (Jeannerod, 2006 : 116). Cependant,

the two modes of processing observed actions are connected with each other. The three main anatomical sites for action recognition and understanding (the STS in the temporal lobe, area PF in the inferior parietal lobule and area F5 in premotor cortex) are reciprocally connected : they are part of a network where information can be exchanged between processing sites [...]. Indeed, perceiving where an agent is looking while grasping an object can be a powerful indication about what the agent is intending to do after having grasped the object (Jeannerod, 2006 : 117-118).

Notre propre expérience en tant que sujets qui déployons constamment notre répertoire moteur est ce qui sert à la formation d'une image motrice quand on suit le

mouvement d'autrui ; pourtant, il s'agit d'un mécanisme qui résonne et s'installe sans pour autant « passer par un processus d'analyse, de construction, de représentation ou de raisonnement inférentiel » (Berthoz et Petit, 2006 : 59). Cette nouvelle conception de l'action est très distante de celle des années 50 où elle n'était qu'une commande motrice mise en évidence par un accomplissement gestuel. Maintenant, quoiqu'elle englobe toujours la phase finale de l'exécution, elle comprend aussi des phases préalables où l'action est seulement représentée intérieurement : ici se produit la confluence des actions qui finiront par se manifester mais aussi celles qui relèvent de l'imagination et de l'observation ; étant toutes des actions de plein droit, celles du deuxième groupe voient bloquées à un certain point leurs implémentations neuronales (cf. Jeannerod, 2006 : 39).

En tout cas, le stade représentationnel nous habilite à assimiler en profondeur les actions des autres – en signification, but et façon de faire – parce qu'il supplée certains déficits liés à l'appréciation visuelle d'un acte, en nous permettant de générer un contenu cinématique et dynamique à la première personne et de l'extrapoler – des aspects comme la force, l'accélération etc. – ; mais aussi, dans une certaine mesure, ce stade représentationnel nous permet de perfectionner nos propres actions : de cette façon, grâce au fait que « le cerveau adresse une copie de l'ordre moteur par avance aux centres perceptifs » (Berthoz et Petit, 2006 : 70), « quand nous essayons d'attraper une cible en mouvement avec une saccade oculaire, l'œil ne se porte pas là où est la cible en mouvement, mais il prend une certaine avance sur celle-ci de façon à compenser les délais de l'exécution motrice [...] Nous allons là où nous regardons » (Berthoz et Petit, 2006 : 71-72). Cet exercice de prédiction, qui oblige à mesurer sur une courte période les possibilités de réussite d'un changement de notre point de vue potentiel et de la trajectoire de notre objet de vision, devient dans un certain sens imaginatif et peut se compléter avec un autre induit par des perceptions dites « vides » :

[...] quand nous explorons un paysage, nous nous contentons de prélèvements, nous n'accompagnons pas le développement continu de tous les aspects du paysage, ni de toutes les portions de surface d'un objet. [...] D'une boîte nous pensons qu'elle a un dedans, ou, plutôt, nul ne pensera qu'elle n'en a pas un ! » (Berthoz et Petit, 2006 : 168).

Ainsi, « il y a [...] entrelacement continu d'une telle activité imaginative avec l'activité sensorielle » (Berthoz et Petit, 2006 : 168).

Depuis le domaine de la phénoménologie la plus récente, Maxine Sheets-Johnstone a consacré toute sa carrière à l'étude du mouvement et à un double combat. Le premier mené contre la philosophie occidentale qui, pendant longtemps avait omis et négligé les implications que notre condition d'êtres vivants et mouvants pourraient entraîner pour nos systèmes de pensée et qui, lorsqu'elles étaient entrevues,

n'incluaient pas dans leur description leurs véritables enjeux : ainsi, de Merleau-Ponty, entre autres choses, elle dénonce que son concept de « *habit's body* is not only without kinesthesia but is also preeminently and adult body without a history, a body that thereby rings false neurologically as well as existentially » (Sheets-Johnstone, 2003 : 81). Le deuxième combat est mené contre toutes ces disciplines scientifiques qui, déjà concentrées sur le mouvement, semblent le considérer un simple changement de position d'un objet ou d'un sujet, en proposant une expérience plutôt mécanique du corps. Des étiquettes comme « action », « moteur », « schème moteur » ou « image corporelle » en rendraient compte. En revanche Sheets-Johnstone propose d'élargir le champ pour accueillir un épisode basé sur le dynamisme d'une entité mouvante et vivante qui crée une spatialité et une temporalité avec des caractéristiques inséparables dont elle obtient une sensation distinctive. Les fondements des propos de cette philosophe seront dans un instant repris et détaillés car ils serviront de guide à notre approche au recueil *Air*.

Dans ses analyses littéraires, Bachelard se donnait pour tâche de retracer « l'immanence de l'imaginaire au réel, le trajet continu du réel à l'imaginaire » (Bachelard, 1999 : 14). Dans les lignes qui suivent, le but est de se rapprocher de l'imaginaire aérien d'un poète, en comprenant celui-là comme le résultat d'une opération d'appropriation du réel au moyen de tâches cognitives diverses.

3. Les obligations de l'air

« L'air oblige » (du Bouchet, 1994 : 31) est l'une des formules qu'on retrouve tout au long de l'œuvre du poète. Le premier de ces devoirs imposés semble essayer de délimiter, précisément, son rôle et son sens. Tout de même, il faut noter que, en réalité et de manière paradoxale, il n'y a qu'une composition – à la page 10, sans titre – portant exclusivement sur l'air ; dans le reste des cas on n'y fait allusion que comme une ébauche descriptive qui se rajoute à la circonstance inhérente à un certain moment.

Dans l'œuvre éponyme, l'air intègre deux significations bien distinctes : la première comme un élément ayant une force. Les allusions à l'air comme un agent soulignent son caractère renouvelable et instable – « ce n'est pas un être / achevé » (du Bouchet, 1986 : 41) –, indéterminé – « mais quelque chose qui souffle » (du Bouchet, 1986 : 41) – quoique saisissable : « On / entend son souffle. On voit tous ses métiers. Les cailloux nus comme / les arbres. Comme la terre » (du Bouchet, 1986 : 41). Ses manipulations sur l'entourage laissent des traces perceptibles par les yeux et par l'oreille, mais aussi des traces inscrites sur la peau – comme le montre l'élection de l'image du « souffle » pour condenser ce contact. Cette condition est l'une des celles qui favorisent le deuxième sens : l'air comme espace. La spatialisation de l'air s'avère une conséquence d'une triple expérience : de la perception de sa forme, de la marche et du sentiment qu'on en obtient.

Dans ces poèmes où l'air n'est plus un agent remarquable à travers son courant plus ou moins énergique, il se transforme en un corps avec une forme susceptible de tracé visuel. Ces deux manifestations ressortissent de la distinction faite par Gaetano Kanizsa entre le plan phénoménique – tel qu'il est perçu et construit par une subjectivité – et le plan physique – dont relèvent les qualités mesurables comme la taille ou la forme d'un objet –, et de la relation qui se noue entre eux : parfois, certaines entités ou quelques caractéristiques de ces entités peuvent être perceptibles sans qu'il y ait un corrélat physique qui soutienne cette perception ; tout élément se voit immergé dans un contexte qui influe sur sa connaissance (cf. Kanizsa, 1987 : 11-12). Dans le cas de l'air dans ce recueil, plutôt que sa modification, le contexte rend possible sa perception dans un sens strictement visuel. L'air, à défaut de ne pas avoir une forme propre, en acquiert une à partir de celle des objets qui l'entourent. C'est le cas de « [...] une porte démasque l'air » (du Bouchet, 1986 : 10), où on imagine que cet air aurait une morphologie semblable à un rectangle vertical qui surgit du déplacement du bloc de bois à l'aide des gonds au moment de pousser la porte, tandis que le cadre reste fixe.

De cette manière, le « je lyrique » réalise une triple opération où, d'abord, un objet appartenant à un fond en est décollé pour devenir une figure ; ensuite, il se produit l'assimilation de l'apparence de cette nouvelle image ; et, finalement, dans sa structure se découvre une autre chose qui se faufile, qui pourrait être dénommée « trou », mais « air » l'emporte. Kanizsa affirme que

La figura *resalta* más, atrae la mirada, es de lo que nos ocupamos normalmente, a lo que prestamos mucha más atención que al fondo. Como ya se ha dicho, sólo la figura tiene un contorno, los márgenes delimitan la figura pero no sirven para delimitar el fondo, que se coloca detrás de la figura (Kanizsa, 1987 : 26).

Ici, le rapport entre la figure et le fond est renversé, du fait que ce qui finit par être la figure était initialement un fond par rapport à une autre figure. Une fois le recueil avancé, cette pratique se voit à son tour altérée et c'est l'air qui sera le premier à être aperçu – parce qu'en réalité il occupe une surface majeure – et l'objet qui lui prête ses contours le sera en deuxième lieu : « L'air éraflé par cette herse / n'a plus de bouche [...] » (du Bouchet, 1986 : 55). De ces « formations de l'air » semble émerger une autre qui, basée sur l'extension, modifie l'air jusqu'à acquérir une étendue égale à tout espace vide où aucun élément ne ressort. Dans ces cas, où il ne peut pas se définir par des contours étrangers, soit le « je lyrique » le met en relation avec soi-même, soit il explore une relation d'une nature autre avec le reste des objets. Cette dernière exploration se fonde sur la présence d'un autre lien perceptif : par exemple, dans « Je suis debout dans l'air du bois » (du Bouchet, 1986 : 20), l'air est repérable grâce à un élément d'ordre olfactif : l'odeur du bois qui, après avoir brûlé, se répand.

Il faut préciser que dans le poème « Grain », le « je », pour garantir et doter l'air d'une visibilité, quoiqu'il utilise le « moi » pour parler, choisit une description allocentrique ; ainsi, en s'excentrant, il parvient à reconnaître sa propre silhouette comme responsable de l'introduction d'une coupure, d'une discontinuité, dans le corps de l'air : « Sauf / avec l'air / par-dessus / que je fends » (du Bouchet, 1986 : 52).

Ce caractère corporel de l'élément aérien est assuré à chaque fois qu'il y a un contact avec un « moi » : « Adossé à l'air / avec la vaisselle / partout où l'air a fini » (du Bouchet, 1986 : 42). Dans sa verticalité, le dos du sujet retrouve le dos de l'air ; un adjectif – adossé – qui, en outre, reconnaît chez lui un certain volume capable de tenir le sujet. Quand le « je lyrique » ne souhaite pas se mêler à lui, l'air et ses avatars deviennent un synonyme absolu d'espace : « Je sors dans l'air pour la dernière fois » (du Bouchet, 1986 : 46) ou « Un bras tendu à deux étages de la terre, dans le souffle » (du Bouchet, 1986 : 34).

Dans d'autres occasions, moins nombreuses, la forme de l'air loin d'être stimulée à cause d'une circonstance visuelle ou perceptive, est accordée par l'activité de l'élément : « dans le pré où tremblent des bouteilles / je pèse dans le jour / appel / pharynx transparent / toujours la première bouche » (du Bouchet, 1986 : 10). En plus de la référence directe à l'impact de l'agitation aérienne – par suite du verbe « trembler » –, le flux attire l'attention sur une articulation qui se manifeste aussi en dehors des mouvements brusques et venteux sous une présence constante quoique plus subtile, « [comme] un pharynx transparent / toujours la première bouche » (du Bouchet, 1986 : 10).

Si jusqu'ici les manifestations perceptibles de l'air ont eu trait à la forme, il en est aussi qui ont trait au mouvement, un mouvement qui peut concerner l'air lui-même ou relever de l'action d'un être. D'après Jean-Jacques Wunenburger, il existe plusieurs modes d'explorer le mouvement de la part d'un sujet : « l'air se laisse appréhender à travers les nuages ou le vent ; mais surtout à l'occasion de rencontres vécues soit sur le mode horizontal de la navigation, soit sur le mode vertical de la montée, de l'ascension ou de l'envol » (Wunenburger, 2016 : 115). Parmi les activités entreprises et recensées par le « je lyrique » dubouchetien, il y en a une principale, coïncidente avec celle du poète lui-même : il s'agit de la marche, qui rassemble les deux dimensions : l'horizontalité du lieu où elle est pratiquée et la verticalité du promeneur en bipédestation. La marche réunit également d'autres éléments en contraste : une progression, une disruption et un balancement par le mouvement, elle nécessite une compensation d'ordre physiologique. De cette manière, le système vestibulaire – intégré par deux canaux semi-circulaires et deux otolithes situés à l'oreille interne – a des capteurs destinés à connaître les mouvements de la tête et du corps dans l'espace, s'activant par l'éventail de pressions liées aux changements de vitesse des déplacements de la tête. Parmi leurs fonctions, l'assurance de la stabilisation, aussi bien de la posture que de la perception ; de ce fait, avec leur côté détecteur, ces cap-

teurs possèdent un autre déclencheur : ainsi, dès qu'on trébuche, notre répertoire des réactions musculaires et posturales se voit convoqué pour effectuer des mouvements compensatoires du déséquilibre, visant le réajustement et le redressement (*cf.* Berthoz, 2013 : 50-51). Pour ce qui est de la perception, les reflexes vestibulaires sont les responsables de stabiliser l'image du monde sur notre rétine. Pour ce faire,

ils relient les capteurs vestibulaires aux muscles de l'œil. L'anatomie des connexions neuronales est telle qu'un mouvement de la tête dans une direction entraîne un déplacement de l'œil dans l'autre, ce qui a pour effet de supprimer, ou de diminuer, le glissement des images sur la rétine (glissement rétinien). [...] Votre œil a fait un mouvement en sens contraire du mouvement de la tête, et de même amplitude (Berthoz, 2013 : 51).

La marche devient explicite dans trois poèmes, « Effigie », « Vocable » et « Grain ». Voici le premier d'entre eux :

Mèches / et cet œil qui avance pas à pas / je marche dans un œil que je ne connais pas / ces mots sourds / ces éclats de lampe que je ne comprends pas / la terre frustre / peut-être ai-je manqué de patience / la tête sombre / déjà (du Bouchet, 1986 : 16).

Dans ce poème, toute l'individualité du sujet se voit réduite à cet organe, en même temps que la kinesthésie du déplacement se représente seulement à travers le globe oculaire – dont on ne décrit pas les rotations, mais au contraire il paraît fixer constamment son devant. Dans tous les cas, le point le plus accusé est l'idée que c'est l'œil qui dirige, et par conséquent scande, le cheminement ; ce qui rejoint les explications de la physiologie de l'action et du mouvement d' « aller où je regarde et non regarder où je vais » (Berthoz, 2013 : 200). L'avancée en tant qu'activité tenace du sujet est seulement référée de façon directe dans « Grain » :

Sauf / avec l'air / par-dessus / que je fends / il faut plusieurs routes / pour avancer / vivant / je retourne / les terres / faiblement / comme le grain / sans voir le guidon / mais aveugle / et de loin / le jour rayonnant / ce n'est pas dehors qui avance / c'est le moteur / moi (du Bouchet, 1986 : 52).

Le « je lyrique » dévoile ici le déplacement comme un acte complètement intentionnel dû à un sentiment qui le rend « vivant » et qui l'exhorte à « [...] retour[n]er / les terres / faiblement / comme le grain » (du Bouchet, 1986 : 52), c'est-à-dire à épuiser la situation. C'est cette marche comme quelque chose de persistant qui finit par provoquer la reconnaissance de certains traits permanents, mais aussi d'autres qui mutent. Ceux-ci pourraient être contenus dans cette méconnaissance : « je marche dans un œil que je ne connais pas » (du Bouchet, 1986 : 16) et c'est

pourquoi, de temps en temps, « la terre frustre » et « [...] ai-je manqué de patiente » (du Bouchet, 1986 : 16).

De son côté, ce qui reste constant ce sont les *kinetic melodies*, un concept, forgé par Aleksandr Lúriya, que Maxine Sheets-Johnstone reprend dans sa phénoménologie du mouvement. Ce vocable réunit aussi bien la partie neurologique – « a distinctive temporal course of innervation and denervations » (Sheets-Johnstone, 2003 : 85) – que l'expérientielle – « a distinctive dynamic flow of movement » (Sheets-Johnstone, 2003 : 85) – d'une animation. Sous cette optique, savoir réaliser un mouvement n'obéit pas seulement à la simple mise en place de certains paramètres mécaniques ou physiques, mais aussi au fait de savoir moduler et teindre ce mouvement d'un certain affect qui l'individualise. C'est ainsi qu'on découvre que chaque mouvement vient accompagné d'un sentiment particulier du corps, de l'espace et du temps qui s'assemblent dans une dynamique cohérente : « if movement did not create its own space, time, and force, there would be no such thing as habit: no specific kinetic dynamic would exist to repeat, to practice, to learn » (Sheets-Johnstone, 2003 : 88). Le poème « Vocabulaire » va dans la ligne d'un *art poétique* :

Tout devient mots / terre / cailloux / dans ma bouche / et sous
mes pas / homme repris / rendu / en pierres / en pièces / d'or /
monnaie des mots et des pas / ce que je te dis te fait rire (du
Bouchet, 1986 : 22).

Ici la marche, décrite comme « sous mes pas » (du Bouchet, 1986 : 22), est présentée comme une rencontre avec la matière physique du milieu qui devient matière poétique : « tout devient mots / terre / cailloux » (du Bouchet, 1986 : 22). Le moment reflète une fluctuation entre un événement qui s'installe progressivement – tel que le signale le mot « devenir » –, mais qui a déjà été vécu – comme le montre le préfixe « re- » dans « homme repris / rendu / en pierres / en pièces / d'or » (du Bouchet, 1986 : 88) qui, en plus, marque cette tendance à se fondre, à participer à ce monde. Cette réactualisation, néanmoins, ne dénonce pas une sensation de répétition, de fatigue, mais une intensité qui se correspond à ce qui est intégré de manière réelle – « or / sans nom qui me monnaie / vivant » (du Bouchet, 1986 : 23) – et à ce qui s'ajuste aux propos de Sheets-Johnstone : la création, à travers le mouvement que le lecteur assume, d'une dimension spatiale – du chemin, formé de différents corps – et d'une autre temporelle – avec une cadence lente de quelqu'un qui essaye d'appréhender d'abord les pierres, ensuite les pièces d'or et finalement ce qui n'a pas de nom. Tout cela imprime chez le sujet une urgence, un besoin de nommer et de dire poétiquement cet extérieur « dans ma bouche » (du Bouchet, 1986 : 22).

Les compositions qui évoquent la marche n'enregistrent pas de mention à l'air, pourtant *ici* comme *ailleurs* il est question de lui. La raison en est que l'assimilation de celui-ci est par avance élaborée comme un endroit extérieur et que, puisque la promenade se pratique là, toute allusion à l'avancée finit par renforcer

doublement la présence de l'élément. À cette constatation il faut ajouter, non seulement la capacité à contaminer de son mouvement – « et l'air / au croc / qui nous faisait trembler » (du Bouchet, 1986 : 48) – mais aussi son habilité à faire ressentir. Dans ce sens-là, les vers qui recueillent l'air comme qualité ressentie pointent, encore une fois, vers l'espace ; cette-fois-ci comme une couche de plus qui enveloppe le sujet, comme un espace extra-corporel par rapport au sujet qui finalement fait partie aussi de son corps : « [...] l'air plus chaud que la peau » (du Bouchet, 1986 : 57) ou l'insistance avec laquelle on retrouve la préposition « dans » en font preuve.

Ce deuxième sens renfermé dans la figure de l'air, sa compréhension comme un espace, pourrait être considéré un lieu commun. Néanmoins, ce contenu construit par un sujet actif est conforme à la réflexion qui, depuis les études morphologiques appartenant à la biologie, affirme que la signification s'édifie sur la couche d'être de la forme. Une forme dont la matière est empruntée à son extérieur, et tout particulièrement au corps sensible percepteur. Ce corps, à partir de sa mémoire associée au système vestibulaire – ce système réactive « [le] mouvement et non pas [la] position » (Berthoz, 2013 : 131) – et à la kinesthésie – liée aux perceptions de la dynamique du mouvement propre – articule une structure qui, par sa répétition, permet de la connaître. L'air ne présente pas de contours limitants et limités, mais cela n'implique pas une absence de forme, qui se manifeste grâce à celle des éléments autour : distincte aux yeux, présente en tous lieux et avec une agitation qui devient une deuxième peau superposable à celle du sujet.

4. La perméabilité des seuils : conscience, respiration et corps

Se borner à travailler la notion d'« air » comme un agent serait assez réductionniste, eu égard au fait qu'il y a très peu de poèmes où il apparaît sous cet angle. À cause de l'agglutination de sens qu'on vient de percer, pour continuer d'explorer ce principe – l'air –, il devient nécessaire de regarder même les textes où il n'est pas question de lui, mais où sa place se laisse pressentir. Maintenant, on tentera de s'éloigner de la préposition *dans* et d'analyser l'espace en ce qui concerne les possibilités qu'il laisse à une subjectivité pour faire quelque chose *de* ou *avec* lui.

Toute véritable rencontre implique une conscience qui tente d'assimiler son objet. Le « je lyrique » d'*Air* fait preuve tout au long du recueil d'une intériorisation de l'extérieur qui va en parallèle avec une prise en compte des fonctions du propre organisme. La composition initiale, de titre « Volet » – seule à expliciter « l'air » dans le recueil – sert d'exemple de ce penchement sur le dehors, en même temps qu'elle démontre que, sans faire appel directement à soi-même, toute subjectivité perceptive montre l'orientation de son corps et sa position dans l'espace : « [on] ne peu[t] [...] concevoir de lieu perceptible où [on] ne soi[t] [soi]-même présent » (Berkeley *apud* Merleau-Ponty, 1996 : 41-53).

Ce premier poème donc présente un sujet qui reconnaît la présence d'une femme et dépeint certains gestes et actions qu'elle achève :

La femme allant à la fenêtre, très haut dans la maison, au niveau / du soleil, tire les rideaux, abaisse lentement le store blanc, et la / fenêtre s'efface. Dans l'or natif. Pupille d'oiseau / « la fabrique de la chambre restaurée [...] à l'étage / du bas (du Bouchet, 1986 : 9).

Difficile de savoir si cette subjectivité se trouve dans la même pièce que la dame – une situation où il se verrait lui-même affecté par ces changements – ou si les détails sont donnés comme s'il s'agissait d'un simple spectateur de l'autre côté du verre. Une ambiguïté qui joue à se renforcer par différents termes ou expressions qui permettent de lire le poème dans les deux sens. En premier lieu : « store [effaçant la fenêtre] », en raison de sa possible installation intérieure ou extérieure. En deuxième lieu, la localisation de la baie comme « très haut dans la maison, au niveau / du soleil » (du Bouchet, 1986 : 9) sans savoir si les yeux de l'individu seront un dernier élément de la *ligne* que, à cause de cette hauteur partagée, on assume établie entre le soleil et la maison ou s'il perçoit cette correspondance linéale depuis une position inférieure. En troisième lieu, « dans l'or natif » (du Bouchet, 1986 : 9) semble situer le sujet cette fois-ci en dehors de la pièce, dans une ambiance lumineuse qui englobe la maison, par opposition à la chambre, eu égard aux vers finaux du poème qui traduisent une certaine idée d'obscurité : « la fabrique de la chambre restaurée [...] à l'étage / du bas » (du Bouchet, 1986 : 9).

À côté de ce poème, il en existe d'autres qui mettent aussi l'accent sur les conditions et les coordonnées perceptives du sujet, mais qui présentent un cadre plus facilement remarquable. Même si des mots comme « maison » ou « murs » sont assez récurrents dans l'inventaire linguistique dubouchetien, tel qu'on l'a déjà souligné, les textes ont une préférence pour les lieux sans parois. « Matin » est un poème qui montre un tableau visuel, marqué initialement par un certain statisme :

Dans le lierre jusqu'aux coudes. / Les lézardes de la façade dans le ciel de l'écorce, où bat une / fenêtre. Le fronton éclatant dans l'échancrure du col / le jour / refoulé sous l'auvent. / À terre, la vie différée, les vestiges du bois parmi des pelures de / lumière. / CEil levant (du Bouchet, 1986 : 12).

Le titre, avec ses implications quant à l'éclairage, pourrait fonctionner déjà comme un premier vers qui marque l'omniprésence de la lumière. Même s'il y a une construction à nouveau – reflétée à travers « façade », « fenêtre », « fronton » –, dans ce cas le sujet est manifestement face à elle ; la tension du poème pèse ici sur la condition même de l'élément observé : est-il une édification ou quelque chose de naturel ? Car à côté de tous ces mots précédents qui relèvent des matériaux, il y en a d'autres – « lézarde », « ciel » ou « écorce » – qui invitent à faire une lecture plus métaphorique

de ce qui pourrait être un arbre avec les irrégularités du tronc, l'ensemble de feuilles et branches, qui donne de l'ombre sur terre. Ce lieu d'essence mélangée se situe dans un « là-bas » déductible de la hauteur, une hauteur que les termes « ciel » ou « fronton » semblent traduire.

En contrepartie, il y a un autre espace « à terre les vestiges du bois parmi des pelures de / lumière » – l'inclusion de « bois » accentue l'interprétation en faveur de la figure arborescente – où le sujet percevant s'installerait aussi ; entre les deux espaces il y a des dissemblances qui les éloignent. D'un côté, *là-haut* est manifesté comme un endroit repérable par suite d'une attribution inusuelle où une action qui, normalement, est subie par un élément devient maintenant son activité. C'est le cas de la fenêtré qui ne souffre plus le battement de l'air mais qui bat de son plein droit, c'est aussi le cas du fronton qui éclate sans qu'un objet s'écrase sur lui (*cf.* du Bouchet, 1986 : 12). D'un autre côté, ici *en bas* le rythme est plutôt le contraire – « la vie [est] différée » (du Bouchet, 1986 : 12) – et on remarque des vestiges qui ne sont plus *avec* mais *parmi* d'autres choses. En plus, l'un des corps mobiles par excellence, la lumière, semble ne plus être réactif puisqu'il est rapporté uniquement comme ayant plusieurs niveaux – « des pelures de lumière » (du Bouchet, 1986 : 12). Néanmoins, bien que ce moment entraîne un contraste en ce qui concerne la perception du mouvement, ce qui est souligné dans le poème est que c'est un œil qui, de son mouvement – « levant » (du Bouchet, 1986 : 12) –, rend possible l'acte perceptif. Ce participe présent, dans la mesure où il énonce un travail qui se développe, un geste qui se déclenche et s'exécute, met l'accent sur les sensations kinesthésiques qui le complètent. De la même manière, il faudrait souligner que la disposition spatiale du poème respecte l'organisation de l'espace qui est faite depuis le « je » : le vers qui ferme le poème – « œil levant » (du Bouchet, 1986 : 12) – situe en bas ce qui lui appartient, son propre corps, son espace personnel ; le reste se place selon la distance qui est sauvegardée : la terre, immédiatement après, car elle est ce qu'il y a de plus près du sujet ; ensuite la façade avec ses détails et ses éléments, et finalement la lumière qui descend depuis le haut.

Quelques pages après, un autre texte récupère pratiquement un paysage identique : « La lumière mêlée aux fûts qui montent / devant le mur avec les croisées, dans / le jour réfléchi par la neige et l'air / qui souffle par les narines d'à côté » (du Bouchet, 1986 : 18).

Les mêmes éléments, mais avec d'autres expressions, en distinguent les mouvements familiers : l'un qui pour la vue résulte imperceptible puisqu'il est lent et successif dans le temps, mais qui est présumé en raison d'une image distale qui permet au sujet de comparer une scène précédente avec l'actuelle – « les fûts qui montent / devant le mur avec les croisées, dans / le jour réfléchi par la neige [...] » (du Bouchet, 1986 : 18) – ; celui de l'air – « [...] et l'air / qui souffle par les narines d'à côté » (du Bouchet, 1986 : 18) –, dont on ne remarque pas l'impact du soufflement – en dépla-

çant, par exemple, les particules de la neige – mais son milieu. La construction de cet air prend comme socle les éléments d'une expérience du sujet d'ordre végétatif et, par conséquent inconscient : la respiration. Ce courant est discerné comme quelque chose d'un bruit et d'une intensité légers – « l'air / qui souffle » (du Bouchet, 1986 : 18) – et qui se fait en parallèle de son existence – « par les narines d'à côté » (du Bouchet, 1986 : 18).

La respiration peut devenir l'une des façons que le sujet a de se communiquer et de prendre conscience du degré dont l'extérieur l'affecte ; ainsi, une situation éprouvée comme plaisante ou calme est susceptible de diminuer la fréquence des exhalations et des inhalations, alors qu'une sensation d'alarme inhérente à un contexte effrayant la fait augmenter. Les références à cette opération qui assure la survie se déploient de manière primordiale dans les poèmes « Arbre », « Carnet de souffle » et dans l'onzième extrait de « Dictée ». Dans ce dernier, dans l'onzième extrait, la respiration est vue pour le corps humain comme équivalente de la force de l'air pour l'extérieur : « Le jour / dont la main / me serre / je respire à sa place / dévidant / cette rue froide / dehors / jusqu'à terre / ce n'est pas mon feu / c'est une autre chaleur / son ciel / où nous sommes enfermés » (André du Bouchet, 1986 : 43). Néanmoins, on ne détecte pas d'autre mouvement en dehors de cette respiration – « le jour / dont la main / me serre / je respire à sa place » (du Bouchet, 1986 : 43). L'exhalation est représentée par cette pulsion de « dévid[er] / cette route froide » (du Bouchet, 1986 : 43) et l'inhalation à travers une sensation douce de quelque chose qui « [...] n'est pas mon feu / c'est une autre chaleur » (du Bouchet, 1986 : 43). Le déroulement de la respiration dans un contexte extérieur entraîne un changement de perspective et d'attention de la part du sujet : en même temps que l'air l'abandonne, sa conscience intéroceptive – les signaux provenant de l'intérieur de notre organisme (le cœur, l'estomac, le système sanguin entre autres) et qui règlent nos nécessités les plus élémentaires – semble interrompre son discours et une nouvelle description s'installe : la conscience, se voyant comme une partie intégrante de quelque chose de plus grand, met l'emphase dorénavant sur une sensation proprioceptive – à propos de la position du corps dans l'espace – et extéroceptive – des stimuli qui agissent sur les organes et qui sont à la base de notre comportement conscient : « [...] une autre chaleur / son ciel / où nous sommes enfermés » (du Bouchet, 1986 : 43).

Dans « Carnet du souffle » on pourrait s'attendre à une exposition centrée sur cette activité du souffle, pourtant, il n'y a aucune insinuation concernant ses mouvements ou ses phases : « Le foyer blanc / qui brûle / suivant le cordon / la lumière descend avec le vent / comme un feu en cage / tout ce que je possède / me rejoint / lourdement / être / terre pour vivre » (du Bouchet, 1986 : 24).

Ce qui revient à nouveau c'est l'idée de simultanéité entre la respiration et le vent – que l'on a encore une fois l'impression de recevoir comme « un feu en cage » (du Bouchet, 1986 : 24). Cette-fois-ci la chaleur vient motivée par sa conjonction

avec la lumière du jour « [qui] descend avec [lui] » (Du Bouchet, 1986 : 24) et les impressions du sujet qui, puisqu'il est à l'extérieur et en train de respirer, enregistrent le corps comme une structure pesante, à cause de ses multiples pièces, quoique bien assemblées : « tout ce que je possède / me rejoint / lourdement » (du Bouchet, 1986 : 24).

Dans le cas d'« Arbres » – « Le jour / où / mon souffle / qui s'use / plus bref / sous le store / agité / tout / devient noir / grands clous de terre / frais » (du Bouchet, 1986 : 19) – , la respiration coïncide encore une fois avec l'air extérieur qui, de sa force, fait bouger le store ; de son côté, lorsque la lumière est nommée, le poème introduit sa qualité durable au point qu'elle « s'use » (du Bouchet, 1986 : 19).

Dans d'autres compositions, l'extérieur n'éveille plus une réponse au niveau des tâches biologiques du sujet percevant, mais le « je lyrique » révèle qu'une autre manière d'appréhender cet extérieur est possible à travers l'émotionnel. Le poème le plus éclairant à cet égard est « Pleine mer » : « Tête horizontale / le genou / coupé par le fil blanc de la lumière / les croisées et les branches se mêlent dans le crible / le jour reprend l'aiguille / poitrine / chambre de vagues » (du Bouchet, 1986 : 13).

Le titre met le lecteur sur la piste que le véritable sujet du poème est la mer. La surprise arrive quand on remarque qu'au lieu de détailler des éléments en rapport à la mer – en réalité, le seul à garder une relation sémantique claire est le vocable « vague » – d'autres se présentent qui relèvent du corps humain – « tête », « genou » et « poitrine » – et de l'ordre naturel, mais liés au monde végétal plutôt qu'au maritime – « branche » ou « aiguille ». Une fois classés les termes en fonction de leur origine, on remarque que, ce qui en premier lieu semblait obéir plutôt à une juxtaposition arbitraire, respecte en fait une logique de relation qui se rapporte au concept de forme. L'on a vu que, dans le cas de l'air, des relations surgissaient grâce au jeu perceptif que le « je lyrique » établissait entre cet élément et les autres mais aussi grâce aux sensations que la subjectivité éprouvait *dans* et *à partir de* l'espace. Mais pour le cas de la mer dans le poème qui nous occupe, il semble surgir d'un rapport structurel.

Déjà en 1890, l'un des précurseurs de la Théorie de la Forme garantissait que « l'un des critères [de la forme], c'est d'être transposable, donc de ne pas résider dans la somme de ses éléments : au cours de la transposition, tous les éléments sont altérés et la forme demeure » (Simondon, 2006 : 88). Une forme quelconque dépend d'une correspondance maintenue, qui dans « Pleine mer » résulte de la garantie d'une distance. Ainsi, quand le « je lyrique », observateur de la surface de l'eau, la dépeint comme « [une] tête horizontale / le genou / coupé par le fil blanc de la lumière / les croisées et les branches se mêlent dans le crible / le jour reprend l'aiguille / poitrine [...] » (du Bouchet, 1986 : 13), il semble y sélectionner trois points différents et les désigner à l'aide d'un membre du corps humain équivalente. Ainsi, il y a une correspondance entre une partie de l'axe vertical qui va de la tête aux pieds et un élément se déployant depuis la grève jusqu'à la masse d'eau maritime : la pleine mer, les vagues

et le bord seraient représentés respectivement par la tête, la poitrine et le genou. À la distance qui motive l'image il faudrait ajouter une autre couche de sens qui renforce le choix de cette transposition et pas d'une autre : les valences des émotions ou des sensations qui font irruption chacune dans un lieu exact de la géographie corporelle. Ainsi, le « bord », l'endroit où l'eau finit et commence le sable, est un genou qui, par sa localisation en bas, se trouve en contact permanent avec une multitude d'éléments de petite taille ; de sa part, la houle, dans son mouvement continu assujetti aux forces gravitationnelles, est assimilé à la poitrine qui « [est] la chambre des vagues » (du Bouchet, 1986 : 13) émotionnelles par excellence. Le sujet revêt l'extérieur de sa propre matérialité, une opération qui se montre ici comme un apprentissage déjà acquis, mais qui d'autres fois apparaît comme un projet à atteindre : « il faut voir la terre avec la poitrine » (du Bouchet, 1986 : 50).

5. Notes finales

Ce qui a été exposé constitue l'un des multiples abordages dont l'œuvre d'André du Bouchet est susceptible. Ici l'accent a été mis sur certaines manières qu'a le sujet de se mettre en rapport avec son entourage et d'en extraire un sens qui lui incombe. Parmi les opérations cognitives, le « je lyrique » a une prédilection pour celles liées au mouvement et à la perception qui réorientent son attention et le rendent conscient de différentes sensations d'ordre physiologique qui, quelquefois, ont une ampleur minimale – comme la respiration – et, d'autres fois, en ont une maximale – traduisant l'intention d'agir sur le milieu ou une émotion. Dans les vers qui ferment le recueil du Bouchet affirme que « dehors / je ne vois presque rien » (du Bouchet, 1986 : 58) ; cela, puisqu'il s'agit d'une conséquence d'un « tout [qui] existe si fort » (du Bouchet, 1986 : 57), loin d'être une absence de vision devient un moment d'extrême lucidité corporelle où il se sent appartenir à l'air, à l'espace et, grâce à eux, à soi-même.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BACHELARD, Gaston (1992 [1938]) : *La psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard.
 BACHELARD, Gaston (1999 [1943]) : *L'air et les songes*. Paris, Librairie José Corti.
 BERTHOZ, Alain & Jean-Luc PETIT (2006) : *Physiologie de l'action et phénoménologie*. Paris, Odile Jacob.
 BERTHOZ, Alain (2013) : *Le sens du mouvement*. Paris, Odile Jacob.
 CAPPELLETTI, Ángel J. (1987) : *Mitología y filosofía (3) : los presocráticos*. Prólogo de Francisco Rodríguez Adrados. Bogota, Editorial Cincel.
 COLLOT, Michel (1989) : *La poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris, Presses Universitaires de France.

- COLLOT, Michel (2011) : *La pensée-paysage*. Arles, Actes Sud.
- DEPREUX, Jacques (1988) : *André du Bouchet ou la parole traversée*. Seyssel, Champ Vallon.
- DU BOUCHET, André (1983) : *L'avril*. Losne, T. Bouchard.
- DU BOUCHET, André (1986) : *Ici en deux*. Préface de Michel Collot. Paris, Gallimard.
- DU BOUCHET, André (1986) : *Air* suivi de *Défets*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (1991) : *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*. Paris, Gallimard.
- DU BOUCHET, André (1994) : *Aujourd'hui c'est*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (2000) : *Annotations sur l'espace non datées*. Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana.
- DU BOUCHET, André (2016) : *Entretiens avec Alain Veinstein*. Wasselonne, L'Atelier contemporain & Institut National de l'Audiovisuel.
- JEANNEROD, Marc (2006) : *Motor cognition : what actions tell the self*. Oxford, Oxford University Press.
- KANIZSA, Gaetano (1987) : *Gramática de la visión : percepción y pensamiento*. Barcelone, Paidós Ibérica.
- MARTINEZ, Victor (2013) : *André du Bouchet : poésie, langue, événement*. Amsterdam – New York, Rodopi.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1996) : *Le primat de la perception*. Lagrasse, Verdier.
- SHEETS-JOHNSTONNE, Maxine (2003) : « Kinesthetic memory ». *Theoria et Historia Scientiarum*, VII : 1, 69-91.
- SIMONDON, Gilbert (2006) : *Cours sur la perception (1964-1965)*. Chatou, La Transparence.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (2016) : *L'imagination géopoïétique : espaces, images, sens*. Sesto S. Giovanni, Éditions Mimésis.