**Montrer le temps : la poésie d’André du Bouchet**

Emma Wagstaff

tu avances

cela

n’a pas bougé[[1]](#footnote-1)

Ces lignes qui terminent le dernier recueil d’André du Bouchet, publié après sa mort en 2001, exemplifient sa poésie de manières diverses. Rarement présent, le sujet poétique fait parfois son apparition sous forme de « tu ». Le mouvement, indiqué ici par « avances », est souvent ce qui motive ses poèmes, tout en constituant leur champ lexical. Nous verrons que l’emploi de « cela » et de « ce » permet au poète de nous assurer de l’existence de quelque chose sans y attacher une désignation particulière. À cela s’ajoute une combinaison du mouvement et de sa négation dans un verbe au passé composé, « n’a pas bougé », qui sert à évoquer une action qui n’a pas eu lieu. Ces mots créent une distance dans l’espace mais aussi dans le temps entre le sujet et le monde, une distance qui pourrait également se concevoir en termes de perception ou de mémoire.

Dans cette étude, nous rappellerons d’abord l’importance donnée à la nomination dans les premiers textes de Du Bouchet, une approche qui met le monde des éléments au premier plan et à laquelle la réception critique du poète a fait une large place[[2]](#footnote-2). Ensuite nous montrerons que, dans son dernier recueil, *tumulte*, la nomination cède la place à la création d’un processus, et que cela correspond à une conception phénoménologique de la mémoire telle que le présente Paul Ricœur dans *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*[[3]](#footnote-3). D’un point de vue phénoménologique, l’origine de la mémoire ne serait pas le sujet qui se souvient de quelque chose, mais ce dont on se souvient. Il s’agit d’un processus dont la deuxième étape est l’acte de la mémoire, et qui conclut avec la constitution du sujet qui se souvient[[4]](#footnote-4). Enfin, nous soutiendrons que bien que la critique ait tendance à identifier la constitution du sujet poétique dans et par le texte comme ce qui distingue la poésie moderne, l’écriture dubouchettienne ne démontre aucun terminus eschatologique qui la rapprocherait de la conclusion de Ricœur, parce que la fin du poème – dans les deux sens de « fin » – est le processus au lieu d’être le sujet.

Notre parcours est nécessairement limité : nous ne prétendons pas tracer un développement progressif dans l’écriture poétique de Du Bouchet, une entreprise qui serait en tout cas réductrice. Compte tenu de l’analyse qu’il faut entreprendre, nous ne pouvons examiner que deux courts textes datant des années cinquante, ainsi que quelques extraits de *tumulte*, pour essayer d’établir une comparaison entre l’usage des noms et des propositions verbales qui s’y trouvent. Il importe également de préciser que nous ne proposons pas de correspondance directe entre le schéma de Ricœur et la poésie de Du Bouchet. En particulier, la mémoire collective fait partie intégrante du travail de Ricœur, qui traite aussi de l’histoire et du pardon : il affirme que la question, « qui se souvient ? », quand elle constitue le début d’une interrogation sur la mémoire, tend à privilégier le sujet individuel et à marginaliser la mémoire collective[[5]](#footnote-5). Ce qui nous intéresse ici est la façon dont il rassemble des conceptions antérieures de la mémoire, pour développer une notion phénoménologique de la mémoire et du passage du temps.

Au cours de son introduction, Ricœur met l’accent sur la formule d’Aristote selon laquelle « la mémoire est *du* temps »[[6]](#footnote-6), et il soutient que la mémoire est ce qui nous permet de déclarer que quelque chose s’est passé : « nous n’avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s’est passé *avant* que nous déclarions nous en souvenir »[[7]](#footnote-7).

La poésie d’André du Bouchet ne traite pas explicitement de la mémoire, si par là nous entendons un acte par lequel un sujet se souvient d’une personne, d’un lieu, d’un objet ou d’un événement, et cela même depuis les premiers carnets qui ont paru récemment chez Le Bruit du temps[[8]](#footnote-8). Le « je » y figure fréquemment, mais on peut y repérer déjà une préférence pour les noms qui va de pair avec un rejet de la narration. Ces carnets, qui correspondent à la période 1949-1955, comportent des fragments qui ressemblent aux poèmes, et ils témoignent de l’intérêt de Du Bouchet pour la mise en page qui s’affinerait au cours de son écriture poétique. Ces fragments sont entrecoupés de réflexions sur la pratique de l’écriture et de morceaux plus longs qui traitent d’autres écrivains et artistes. Son habitude d’avoir toujours un carnet sur lui a pour conséquence un style d’écriture qui est à la fois flot et fragmentation, et qui laisse entrevoir le développement de ses idées dans la forme d’un *work in progress*. Clément Layet, qui a édité les carnets, soutient que sa poétique se développe dans ces pages[[9]](#footnote-9).

Par exemple, en avril 1951 il écrit :

Je retourne au vent

je fonds dans l’espace

 je déborde avec un cri dans le corps démesuré

 de l’espace dissous

 je fais l’amour avec ce cirque limpide

je me désagrège

 le ventre devient frais[[10]](#footnote-10)

Ces lignes sont extraites d’un morceau de deux pages où l’attention accordée à la mise en page est déjà évidente, et ce morceau, à son tour, fait partie d’une série de notes attribuée à une seule date, séparées l’une de l’autre par des points de suspension. La ponctuation est rarement présente et le texte dispose d’une marge à gauche mobile. Il en résulte des pauses de longueur variable et des exemples d’enjambement qui font penser à l’écriture dubouchettienne mûre, qu’il s’agisse de la poésie caractérisée par des vers courts et de grands blancs ou de la prose qui se distingue par une écriture plus dense et la prolifération de points de suspension et de tirets[[11]](#footnote-11).

L’extrait cité ci-dessus comprend des noms non modifiés par des adjectifs ; ces noms nous surprennent donc par leur nature à la fois abstraite et concrète (« vent », « espace »). Avec les autres noms dans le texte, ils désignent la dissolution et l’absence de frontières, et servent à résister à la solidification dans et par l’écriture. Un retour au vent ; une fonte dans l’espace ; un débordement ; un corps dont les limites échappent à la circonscription ; l’espace dissous ; un « je » en voie de déconstruction : tous ces phénomènes empêchent le lecteur de construire une image mentale de ce qu’évoque le poème. Le corps est nommé en tant que tel et par métonymie (« le ventre »), mais l’article défini renforce l’impression créée par le travail de dissolution que ce corps n’est pas individualisé et n’appartient pas en propre au sujet poétique. En somme, il y existe un monde et le « je » en fait partie, mais ni le sujet ni le monde ne sont clairement définis ; au contraire, il s’agit d’un corps et d’un monde en mouvement perpétuel.

Dans la note suivante du cahier, Du Bouchet écrit : « Horreur de voir ces choses *se composer* en mots »[[12]](#footnote-12). Il refuse toute transformation du non-verbal en écriture. En outre, par son emploi d’un verbe pronominal, il attribue l’acte de composition aux choses elles-mêmes, plutôt qu’à son activité d’écrivain. L’expression de sa réaction révèle quand même qu’un changement s’opère entre un état dans le passé et le présent qui lui succède. Quand il refuse l’image comme métaphore ou concept, il semble qu’il s’approche de la distinction proposée par Ricœur entre mémoire et imagination. La mémoire, au lieu d’être l’acte de se souvenir de quelque chose, existerait précisément dans le temps qui est passé depuis la constatation d’une perception[[13]](#footnote-13). Nous ne soutenons pas que Du Bouchet propose des perceptions au lieu des images, ni qu’en refusant les images, il atteste de la vérité de ce qu’il évoque. Mais les noms qu’il emploie ne sont pas non plus des signifiants détachés de leur signifié : ils témoignent plutôt de l’existence, dont la reconnaissance ultérieure laisse constater l’écoulement du temps.

Dans les fragments poétiques d’*Une lampe dans la lumière aride*, les noms prédominent, et déjà la description est réduite à un minimum : là où l’anecdote semble intervenir, elle s’arrête avant de se transformer en narration. Le « je » occupe une position centrale, mais il est impossible de le rattacher à un sujet biographique en dépit de la forme apparemment personnelle du cahier. Bien que ce style s’applique également aux poèmes de *Dans la chaleur vacante* (1959), on y trouve aussi deux changements importants : l’évocation du « je » devient moins fréquente et la présence des noms est encore plus marquée[[14]](#footnote-14). Dans le poème « Le feu et la lueur », par exemple, se trouvent quatorze noms et une seule action effectuée par un « je » ; celle-ci contraste avec les noms, et la longue phrase dont elle fait partie est d’autant plus remarquable que le reste du poème ne contient que de courts énoncés :

Cette profondeur,

 cette surface dont un champ

 compose l’aile.

 Le jour, papillon glacé.

J’ai suivi le jour, je l’ai traversé, comme on traverse les

terres.

//

 Matière froide

 éparse

 Matinée froide

 éparse

 tout s’est refait

 déchiré

 ce qui est aujourd’hui

 d’un autre registre

 sous ces froides tentures

 sur le plateau des terres[[15]](#footnote-15).

Par sa combinaison de déictiques (« cette surface », qui est aussi le titre d’un livre d’artiste produit par Du Bouchet et Pierre Tal Coat[[16]](#footnote-16), ainsi que « ce qui est ») et de participes passés (« glacé », « suivi », « traversé », « refait », « déchiré »), Du Bouchet nous fait remarquer que les actions ont lieu au présent ou qu’elles ont eu lieu dans un passé récent. Aucun cadre n’est dessiné pour situer ces actions. Les noms sont à la fois concrets et dissociés de toute particularité : « les terres » (repris deux fois), « matière », « matinée », « tentures », « le plateau ». Là où les adjectifs sont introduits, eux aussi restent peu descriptifs, sauf pour évoquer une ambiance austère (« froides », « éparses ») où tout mouvement s’est arrêté (« papillon glacé »). Bien que des vers de six syllabes suggèrent un rythme régulier par intervalles, et que les deux premiers vers puissent former un alexandrin disloqué, il n’y a mouvement que dans la longue phrase énoncée par le « je » : le sujet poétique a suivi le jour et l’a traversé. Le verbe « traverser » réapparaît sous diverses formes dans l’écriture dubouchettienne, surtout en participe passé ou en locution prépositive[[17]](#footnote-17). Il implique le mouvement à travers et l’espace et le temps, et en particulier, l’action d’ouvrir une brèche dans une surface, ce qui est renforcé plus loin dans les vers : « tout s’est refait / déchiré ».

Le poème ne serait donc pas l’expression des sentiments d’un sujet poétique, ni celle de ses pensées ou perceptions. Il indiquerait au contraire la façon dont le sujet a bougé et il mettrait l’accent sur la matière et sur le fait que quelque chose s’est passé. La mise en page du texte, où dominent les blancs, attire l’attention sur son existence matérielle, tandis que le contraste entre les vers longs de la première partie et les vers courts de la deuxième partie du poème se combine avec l’absence de ponctuation pour obliger le lecteur à traverser le texte en avançant et en reculant pour chercher des liens entre ses éléments divers : autrement dit, l’ambiguïté suscite une lecture qui souligne sa propre existence temporelle bien que les éléments qui commencent à distinguer les textes dès les années cinquante – la nomination, les blancs, la mise en page –rentrent dans un champ lexical de l’espace.

 « Ce qui est aujourd’hui » est le troisième vers d’un bloc de trois, et cette mise en page devrait l’obliger à conclure une idée ou une phrase. Étant donné que la conclusion attendue ne se manifeste pas, il semble que sa présence soit un exemple de la *deixis* sans référent précis. Il se peut, en plus, que l’énoncé se poursuive après un blanc, « d’un autre registre », mais ces deux ailes de l’énoncé ne constituent pas la proposition subordonnée à laquelle on s’attendrait. Au lieu de précéder une proposition principale et ainsi de mener à la conclusion d’une idée, « ce qui est aujourd’hui // d’un autre registre » est suivi de deux autres qualifications qui ~~servent à conclure le poème sur un ton incomplet~~ laissent la fin du poème en suspens. Ce qui persiste, néanmoins, en plus de la preuve de l’existence d’un phénomène quelconque (« ce qui est aujourd’hui ») est l’impression qu’une transformation s’est effectuée (« d’un autre registre »), et cela implique le passage du temps.

S’agit-il de la mémoire dans de tels extraits ? Certes, on n’est pas dans la présence d’un « je » qui entreprend de se souvenir de quoi que ce soit, et cela parce que Du Bouchet ne permet pas aux images de se former. Cependant, cette écriture témoigne de la place centrale accordée aux noms, et elle fait éprouver le passage du temps. Deux moments y sont distingués[[18]](#footnote-18). Ricœur adopte la formule anglaise d’Edward S. Casey, « recognizing » ou « reconnaissance », en soulignant que « la “chose” reconnue est deux fois autre : comme absente (autre que la présence) et comme antérieure (autre que le présent). Et c’est en tant qu’autre, émanant d’un passé autre, qu’elle est reconnue comme étant la même »[[19]](#footnote-19). L’altérité est impliquée quand Du Bouchet écrit « ce qui est aujourd’hui // d’un autre registre », et il est possible de soutenir que son œuvre est motivée de plusieurs façons par son engagement avec ce qui est « autre »[[20]](#footnote-20). Franck Villain avance que « pour André du Bouchet, l’Autre renvoie d’abord à une présence insituable s’imposant dans l’évidence de sa force »[[21]](#footnote-21).

L’expérience du temps émerge dans l’écriture de Du Bouchet à travers le jumelage de l’imposante évidence de l’existence et de l’emploi du passé composé, le passé composé établissant un lien entre un moment dans le passé et le présent. La présence de la temporalité est d’autant plus frappante dans *tumulte*, suite à la réduction supplémentaire subie par le texte par comparaison avec *Dans la chaleur vacante*. Là où le recueil de 1959 tend à limiter le nombre d’occurrences du « je » afin de mettre l’accent sur le monde de la nature et des éléments, *tumulte* réduit également l’évocation de ce monde matériel. Les noms y figurent toujours, mais ils comprennent encore plus souvent le concret et l’abstrait et toute qualification qui les placerait dans un contexte particulier est éliminée. D’ailleurs, leur emploi est susceptible d’être remplacé par la production du simple processus. C’est-à-dire qu’à travers des techniques développées depuis ses premiers recueils et ses carnets de jeune homme, et perfectionnées dans *tumulte*, Du Bouchet montre comment changent les choses sans s’attarder sur ces choses elles-mêmes. Dans les mots proposés par Ricœur, nous pouvons soutenir que bien que son écriture ait toujours fait preuve d’une volonté de montrer ce dont on se souvient plutôt que de privilégier le sujet qui perçoit ou se souvient, *tumulte* exemplifie le prochain stade de la mémoire : le processus qui la constitue. Son écriture est le compte-rendu d’une rencontre avec le monde, et le contenu et la forme de son texte sont l’événement de cette rencontre.

À certaines pages de *tumulte*, nous trouvons des noms auxquels il n’est possible d’attribuer aucune caractéristique :

ou

qui transhume

elle-même

 fumée

de l’eau[[22]](#footnote-22)

Nulle page de *tumulte* n’est ni un poème complet, ni une page extraite d’un long poème ; ou plutôt, chacune représente les deux à la fois car l’ambiguïté est telle que nous devons garder les deux possibilités en tête. Ces vers-ci constituent la première page d’une nouvelle section du livre (ou d’un poème de plusieurs pages) intitulé(e) « Varappe »[[23]](#footnote-23). Le titre peut surprendre par sa référence au monde matériel, étant donné l’abstraction des vers tels que ceux qui sont cités ci-dessus, vers qui n’évoquent que le mouvement et la fumée. Cependant, le titre est tout à fait en accord avec la conception dubouchettienne de l’écriture poétique comme une sorte d’escalade, la relation entre le poète et le langage étant considérée comme l’équivalent de la résistance qu’offre la montagne à toute tentative de s’y cramponner de la part de l’alpiniste[[24]](#footnote-24). « Transhumance » évoque la montagne sans la nommer ; il n’est pas clair si l’eau est la source de la fumée ou si elle existe indépendamment en tant qu’une quantité d’eau. Bien que l’on puisse s’attendre à ce que la page contienne une phrase, les vers constituent en effet une proposition subordonnée. L’alternative qu’ils introduisent avec « ou » implique non seulement une autre action (une action qui ne serait pas la transhumance) mais aussi un sujet absent. Il se peut que ce sujet soit féminin (« elle-même »), mais ce pronom pourrait aussi désigner la fumée. Une telle structure est exemplaire de la poésie de Du Bouchet telle qu’elle s’est développée, et cela jusqu’au point où « qui » devient presque « celui ou celle qui »[[25]](#footnote-25).

Dans d’autres pièces de *tumulte*, Du Bouchet se sert de « ce qui » là où on s’attendrait à voir un nom ; le pronom désigne un phénomène dépourvu de toute caractéristique qui nous permettrait de l’identifier. Il ne reste que l’assertion que quelque chose s’est passé. Prenons par exemple :

 que

 cela

cesse

 et

cesse

ce qui devant soi

peut-être

a

 été

« Que » pourrait être ou l’expression d’un souhait ou l’introduction d’une proposition subordonnée. « Cesse » est répété, ce qui semble contredire le sens du mot, mais aussi renforce le souhait que cela cesse. Dans la deuxième partie de la page, Du Bouchet emploie une ~~structure~~ formule ~~qui ressemble au~~ à rapprocher du futur antérieur, un temps récurrent dans son œuvre : « ce qui devant soi / peut-être // a / été ». « Peut-être » assure que l’énonciation est limitée à une hypothèse ; bien que le futur antérieur construise à maintes reprises dans ses textes un mouvement à travers le temps, dans ce cas-ci rien n’est sûr. Nous lisons néanmoins l’évocation d’une durée qui n’est pourtant pas rattachée aux choses qui seraient durables, encore moins à un sujet poétique qui exprimerait l’acte de se souvenir d’un temps passé.

*Tumulte* pourrait se lire comme une réflexion sur l’approche de la mort, mais une interprétation biographique serait réductrice et en s’efforçant de cerner un sens, on risque d’ignorer l’ampleur d’une écriture dont la puissance réside dans le sens du potentiel qu’elle exprime. Dans le dernier morceau, « à l’arrêt », Du Bouchet écrit :

 tête

 traversée encore

 par ce qui plus loin

emportera

toi-même si tu as pu

parler

Il est encore une fois impossible de savoir où couper cet extrait : ces vers, qui font partie d’une page, ne sont pas plus complets que ne l’aurait été un autre choix en raison de l’ambiguïté que crée le positionnement des alinéas et des fins de page, des blancs et des marges à gauche. Nous trouvons ici un « tu » qui pourrait être aussi le « je ». « [T]oi-même » possède une existence solide grâce à sa position à la tête d’un vers qui suit un blanc, mais ce pronom pourrait également être l’objet de l’action entreprise par le verbe « emportera ». Cette action se projette vers l’avenir, mais le futur est en équilibre avec le passé composé (« si tu as pu parler), et avec un participe passé qui se combine avec le futur pour créer le sens du futur antérieur : « traversée encore / par ce qui plus loin / emportera ». D’ailleurs, le passé composé cité ci-dessus ressemble plus au conditionnel qu’au passé à cause de l’hypothèse introduite par « si ». Le texte s’oriente vers ce qui se sera passé, ou ce qui se serait peut-être passé. S’il est conçu en tant que la mort, l’avenir est inimaginable ; mais au lieu de proposer l’existence d’un état futur inconnu et incompréhensible, le texte démontre l’action du temps.

Dans sa critique détaillée de *tumulte*, Victor Martinez déclare que le recueil témoigne de la « vitalité », suite à la dépossession du sujet poétique[[26]](#footnote-26). Nous sommes persuadés de l’importance de ces sources de la vitalité esquissées par Martinez, mais considérons que l’écriture de Du Bouchet fait preuve moins de « la vitalité » ou de la vivacité que de « durer », « changer », « procéder », compris en tant que verbes : la vie se situe dans ces processus, mais toute tentative de les nommer a tendance à fixer ce qui échappe à toute désignation. Nous n’avançons pas que la durée de – ou dans – son écriture consiste en une progression du passé au présent dans un mouvement téléologique, mais plutôt que cette écriture est le temps même, dans son mouvement complexe et dans sa perturbation de tout progrès lisse par les brèches qu’elle y insère. Du Bouchet écrit « traversée », participe passé ou nom cité également ci-dessus, et cette métaphore comprend le temporel et le spatial comme le fait son écriture[[27]](#footnote-27).

Au premier abord, Du Bouchet semble privilégier les noms à la place des verbes ; c’est-à-dire qu’il cherche un moyen de témoigner de l’existence du monde physique, au lieu d’explorer ce que fait ou perçoit un sujet. Mais nous avons tenté de démontrer que les expressions verbales sont au cœur de *tumulte*. Au passé composé ou au futur antérieur, elles montrent que quelque chose a eu lieu, et révèlent la capacité humaine de comprendre que quelque chose aura eu lieu. Dans ce recueil se déroule donc une conception de la mémoire en tant que conscience du temps qui passe, telle que l’expose Ricœur. La mémoire résulte de ce dont on se souvient au lieu d’être une capacité préalable à l’évocation des souvenirs, et Du Bouchet réussit à mettre tout cela en évidence.

Par contraste avec le livre de Ricœur, pourtant, l’écriture dubouchettienne ne se termine pas avec la constitution d’un sujet à travers la mémoire. Il n’y a pas de terminus dans *tumulte*, son dernier recueil. Ce qui reste dans un texte dépouillé de tout sujet préexistant et même de noms, c’est ce qui continue à changer et à se développer, et voilà pourquoi la mémoire doit être liée au futur et au futur antérieur aussi bien qu’au passé.

1. André du Bouchet, *tumulte*, Montpellier, Fata Morgana, 2001, non paginé. [↑](#footnote-ref-1)
2. Voir par exemple Michel Collot, « André du Bouchet », in Michel Jarrety (éd.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 85-89. [↑](#footnote-ref-2)
3. Paul Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, 2000. En dépit de « l’adhésion de Paul Ricœur à la conception heideggerienne de la poésie », il ne poursuit pas son exploration de la poésie ontologique, et continue en privilégiant le roman, selon Jean-Claude Pinson dans *Habiter en poète* (Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 77-78). [↑](#footnote-ref-3)
4. Ricœur le résume ainsi : « Tel sera notre chemin ; du “quoi ?” au “qui ?” en passant par le “comment ?” – du souvenir à la mémoire réfléchie en passant par la réminiscence » (*La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, p. 4). [↑](#footnote-ref-4)
5. *Ibid*., p. 3. [↑](#footnote-ref-5)
6. Aristote, *Parva naturalia*, cité par Ricœur dans *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, p. 6. L’auteur souligne. [↑](#footnote-ref-6)
7. *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, p. 26. L’auteur souligne. [↑](#footnote-ref-7)
8. André du Bouchet, *Une lampe dans une lumière aride : carnets 1949-1955*, édition établie et préfacée par Clément Layet, Paris, Le Bruit du temps, 2011. [↑](#footnote-ref-8)
9. Clément Layet, « “Annuler les images, les casser” : l’image dans la poésie d’André du Bouchet », in Hugues Azérad, Michael G. Kelly, Nina Parish et Emma Wagstaff (éds), *Poetic Practice and the Practice of Poetics in French since 1945*, numéro spécial de *French Forum*, vol. 37, no 1-2, 2012, p. 137-47. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Une lampe dans la lumière aride*,p. 79. [↑](#footnote-ref-10)
11. Le contraste entre ces deux variantes de la mise en page est visible dans deux livres qui vont de pair : le volume de poésie *Laisses* (Paris, Hachette, 1979) et celui de prose poétique *L’Incohérence* (Paris, Hachette, 1979). [↑](#footnote-ref-11)
12. *Une lampe dans la lumière aride*, p. 80 (Du Bouchet souligne). Layet soutient que Du Bouchet n’annule pas les images, mais plutôt se sert des noms de façon « non pas figurati[ve], non pas conceptuel[le], non pas métaphorique, mais général[e], c’est-à-dire [les ouvrant] simultanément à ces différents usages » (« “Annuler les images, les casser” : l’image dans la poésie d’André du Bouchet », p. 145-46). [↑](#footnote-ref-12)
13. Ricœur trace le débat sur la distinction entre la mémoire et l’imagination en se référant entre autres à Sartre et à Bergson, qui écrit : « *Imaginer* n’est pas *se souvenir*. Sans doute un souvenir, à mesure qu’il s’actualise, tend à vivre dans une image, mais la réciproque n’est pas vraie ». Voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire : essai sur la relation du corps à l’esprit* in *Œuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 278 ; cité par Ricœur, *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, p. 63 (Ricœur souligne). Il en résulte une insistance sur « la vérité » qui ne se préoccupe pas de la fiabilité de ce dont on se souvient, mais qui repose sur une conception phénoménologique de la mémoire pour repérer la vérité dans la déclaration « quelque chose a eu lieu ». (*La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, p. 66). [↑](#footnote-ref-13)
14. André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Paris, Mercure de France, 1961. Le texte a paru  d’abord en 1959 avec des illustrations de Jean Hélion (Alès, P. A. B.). Nous nous référons à l’édition *Poésie*/Gallimard : *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil* (1991). [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ibid*., p. 34-35. [↑](#footnote-ref-15)
16. André du Bouchet et Pierre Tal Coat, *Cette surface*,Alès, P. A. B., 1956. [↑](#footnote-ref-16)
17. Voir, par exemple, dans le recueil *Dans la chaleur vacante* suivi de *Ou le soleil*: « Je vois le / chemin que nous n’avons pas pris à travers notre / visage » (« Ce que la lampe a brûlé », p. 78) ; « À travers ce que donne, au loin, une foulée encore » (« Ou le soleil », p. 127) ; « La terre / dont le battant – qui tourne t’éblouit, encore / enveloppée dans l’épaisseur bleue, m’éclaire, sans / s’éteindre, à travers ce mur. » (« L’Entame », p. 178). À chaque fois, la traversée s’opère dans une substance qu’on croirait solide ou unitaire. [↑](#footnote-ref-17)
18. Dans sa présentation du travail de Husserl sur la mémoire, Ricœur explique que la thèse de Husserl est que « la perception n’est pas instantanée, […] la rétention n’est pas une forme d’imagination, mais consiste en une modification de la perception » (*La Mémoire, l’histoire, l’oubli*, p. 40). [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid*., p. 47. L’ouvrage en question est *Remembering : A Phenomenological Study*, par Edward S. Casey (Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1987). [↑](#footnote-ref-19)
20. Notons, entre autres, ses collaborations avec des artistes, son travail de traducteur, même – et peut-être surtout – s’il « connaî[t] mal la langue » de l’auteur qu’il traduit (Hölderlin en l’occurrence) : voir André du Bouchet, « Hölderlin aujourd’hui », dans *L’Incohérence*, non paginé. Que l’autre soit essentiel dans sa poésie a été remarqué par de nombreux critiques, et deux volumes consacrés à Du Bouchet y trouvent leur fil conducteur : Philippe Met (éd.), *Écritures contemporaines 6 : André du Bouchet et ses Autres* (Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2003) et Michaël Bishop, *Altérités d’André du Bouchet* (Amsterdam, Rodopi, 2003). [↑](#footnote-ref-20)
21. Franck Villain, « André du Bouchet et la question de l’intime. L’autre comme avènement de soi », dans *Écritures contemporaines 6 : André du Bouchet et ses Autres*, p. 7. [↑](#footnote-ref-21)
22. *tumulte*, non paginé. [↑](#footnote-ref-22)
23. Victor Martinez emploie le mot « pièce » pour désigner chaque section / poème : voir « Les sources de la vitalité », in « André du Bouchet 2 », *L’Étrangère*, no 16-18, 2007, p. 143-66. [↑](#footnote-ref-23)
24. Souvent notée dans les essais consacrés à Du Bouchet, cette comparaison entre la langue et la montagne se désigne dans la répétition « montagnes // et montagnes » vers la fin de la pièce qui précède « Varappe ». Martinez soutient qu’elle interrompt « le processus instable de l’apparition et disparition », entamé par « que cela cesse, et cesse » dont il sera question ci-dessous : « Les sources de la vitalité », p. 156. Bien que « Varappe » soit aussi un nom, il s’oppose à la montagne parce qu’il désigne une action. [↑](#footnote-ref-24)
25. Cette formule apparaît dans le titre même d’un volume de prose consacré à Alberto Giacometti, *Qui n’est pas tourné vers nous* (Paris, Mercure de France, 1972). [↑](#footnote-ref-25)
26. « Les sources de la vitalité », p. 147. Il soutient d’ailleurs que « [l]a nomination […] est aussi l’apparaître » (p. 164). [↑](#footnote-ref-26)
27. Dans un entretien de 1994, Du Bouchet dit à propos des intervalles qu’ils sont censés maintenir une « tension » : « Dans mes textes généralement brefs, les intervalles ménagés ne font jamais tomber la tension du texte […]. Les intervalles occupent une place bien précise dans ce que j’écris. Ce sont des passages à traverser, qui sont disposés de telle manière que l’ordre de ce qui peut paraître comme parole fractionnée peut être difficilement modifié ». Voir Elke de Rijcke, « Entretien avec André du Bouchet », in « André du Bouchet 2 », *L’Étrangère*, no 16-18, 2007, p. 288-89. [↑](#footnote-ref-27)